Afrânio Coutinho

do Barroco

ENSAIOS

Editora UFRJ

Edições Tempo Brasileiro

DO BARROCO

DO BARROCO

(Ensaios)

Afrânio Coutinho

Da Academia Brasileira de Letras

Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro

Rio de Janeiro – RJ – 1994

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Forum de Ciência e Cultura
Av. Pasteur, 250 – 1º andar – Rio de Janeiro – CEP 22295-900
Tel.: (021) 295-1397 – Fax.: (021) 295-2346
Editora UFRJ

Edições Tempo Brasileiro Ltda.
Rua Gago Coutinho, 61 – Caixa Postal 16099 – CEP 22221-070
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel.: (021) 205-5949 – Fax.: (021) 225-9382

Capa: Victor Burton

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

Ficha Catalográfica elaborada pela
Divisão de Processamento Técnico – SIBI/UFRJ

Coutinho, Afrânio
C871d Do Barroco / por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo brasileiro, 1994.

412 p.; 16 x 23 cm.

1. Literatura Brasileira – Barroco. 2. Arte Barroca.
3. Arte Brasileira- Barroco. I. Título.

CDD B869.3

Este livro é da Bahia,
a minha Bahia Barroca

Jacques Maritain, de passagem pela Bahia em 1936,
disse-me que, nem na Europa Central,
havia um Barroco tão fantástico como o
da Igreja de São Francisco da Bahia

SUMÁRIO

O Barroco e Eu

Tive uma longa jornada com o fenômeno do Barroco.

Veio da Bahia, a cidade barroca por excelência, na qual logo fui impregnado, insensivelmente, sem procurar, pelo Barroco. Desde o início, ela foi contaminada pela espiritualidade e religiosidade dos Jesuítas, os criadores do Barroco. Ela é bem Barroca, pelas suas maravilhosas igrejas, seu casario colonial, sua religião, suas artes, seus monumentos, sua mestiçagem étnica, cultural, social, sua vida social e costumes, sua linguagem mista – o baianês, sua comida, seu estilo de escrita, seus grandes escritores, suas grandiosas festas de igreja e populares, tudo do melhor barroco.

Em 1942, transferi-me para os Estados Unidos, onde, em Nova Iorque, passei cinco anos de estudos e, como por instinto, entrei logo em contato com a obra dos grandes mestres europeus dos estudos barrocos: os D'Ords, os Wolfflin, os Croce, os Hatsfeld, os Adam, os Croll, os Dámaso Alonso, os Bray, os Wellek, os Vossler, os Spitzer, e muitos outros que me abriram as portas para o conhecimento do mundo barroco. Assim, conheci os grandes barrocos espanhóis do Século de Ouro, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, os italianos, ingleses, franceses, alemães e com eles enchi meu tempo de Nova Iorque. Daí por diante nunca mais deixei de estudar e escrever sobre o barroco, como o provam este livro e a bibliografia nele inserida.

Em 1951, fiz concurso para o Colégio Pedro II, com a tese *Aspectos da Literatura Barroca*, publicada naquela data, tendo sido aprovado para a cátedra de Literatura. Daí em diante, publiquei largamente na imprensa e em livros sobre o assunto.

Entreguei-me à reinterpretação da Literatura Brasileira Colonial à luz do conceito de barroco, valorizando sobretudo as figuras do padre Antônio Vieira, Gregório de Matos, Anchieta, o fundador da Literatura Brasileira, Nuno Marques Pereira, e outras figuras.

Assim, a Literatura Brasileira passou a ser considerada como brasileira desde o início, e não simples dependência da portuguesa.

Afrânio Coutinho

"Extraño todo
el designio, la fabrica y el modo"

Góngora, Las Soledades

"Un cuerpo de fábula entero com todos sus miembros."

Cervantes, D. Quixote

"J'ai fait beaucoup de bâtiments irréguliers, mais ils ne laissent pas de faire un assemblage gracieux."

Fénelon

Cette volonté baroque d'intégrer la nature païenne dans l'univers de la foi catholique, ce n'est pas seulement dans les arts qu'on la découvre: elle caractérise toute une civilisation. Pendant deux siècles, depuis la Contre-Réforme jusqu'à la Révolution, l'Europe catholique tente en vain de remédier au divorce introduit dans son sein par l'esprit de la Renaissance. Nous voyons naître alors une forme d'État baroque*: c'est la monarchie absolue e chrétienne, où le monarque exerce sa volonté de puissance en vertu des droits divins dont il se trouve investi;* – une politique baroque*: c'est, pour parler comme Bossuet, la 'Politique tirée de l'Écriture Sainte', qui prétend trouver dans la Bible la justification de l'impérialisme des rois;* un ordre religieux baroque*: c'est la Congrégation des Jésuits, véritable milice du Christ, ordre régulier dans le siècle, plus militant que contemplatif;* – une morale baroque*; celle-là même contre laquelle s'indignait si violemment Pascal, parce qu'elle autorisait d'étranges accomodements avec la conscience;* – un style de vie baroque*: celui des princes de l'Église et des grands seigneurs chrétiens que vivent dans le faste et déploient le luxe le plus ostensible pour rendre sensible, disent ils, la magnificence de Dieu sur la terre;* une littérature baroque, *dont les meilleurs modèles sont fournis par*

l'Espagne, avec Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, mais qu'illustrent aussi bien les noms de Tasse, de Shakespeare, de Milton, et même ceux de Corneille et de Bossuet... On pourrait même caractériser au XVIIe siècle un mode de se vêtir, un costume baroque*: c'est celui qui, au lieu de chercher à mettre en valeur les lignes de l'architecture humaine, les camoufle sous toutes sortes d'ornements, de fanfreluches, d'accessoires empruntés...*

Émile Simon

The baroque phenomenon in the seventeenth-century art and literature must be considered in contradistinction to the (purely) classical art which preceded it: while this follows the path of the golden mean between two extremes, in an atmosphere of calm and of an equipoise easily and inevitably reached, baroque art reveals the conflict of polarities which is so acute that the final equilibrium is achieved only by a violent effort and at the expense of our tranquillity. Even when the balance is attained, the vestiges of the struggle remain indelible in the work of art, so that asymmetry prevails. The conflicting forces may be wordliness and religion, sensuousness and a disillusioning recognition of the vanity of the world, passion and intellect, anarchy and authority, but in every case the victory of the second force is hard won. In such a tense atmosphere, the three "stylistic deseases" mentioned by Brunetière (préciosité, le boursouflé, le grotesque) – each of them a distinct trend in itself – can easily flourish.

Leo Spitzer.

"Hace cinco lustros, y aun menos, se creía: primero, que el barroquismo era un fenómeno histórico que había afectado exclusivamente a la arquitectura o, todo lo más, a alguna de las artes afines; segundo, que se trataba de un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad, de mal gusto; y tercero, que el origen del mismo se encontraba en una espécie de corrupción del estilo clásico."

Eugenio d'Ors.

"Nul n'admet plus que le Baroque soit, en art et par extension dans la littérature et dans la vie, une simple déviation du goût, phénomène pathologique n'intéressant que les historiens."

Paul Fierens

A Roma, in Santa Maria della Vittoria, esiste un'opera d'arte che è come l'epitome dello spirito religioso del Seicento. Raggiante di trionfal sorriso, l'Angelo avventa lo strale dorato contro il cuore della santa che langue abbandonatamente sul giaciglio di nubi. La suasiva violenza del gesto leggiadro e crudele del Serafino, la beata voluttà in cui tutto il corpo della santa è resoluto, dal volto ebbro di piacere paradisiaco all'estremo tallone del piede ignudo, molle e inerte come un fiore estenuato dal sole, suggeriscono una mescolanza di divino e di umano che potrebbe forse ben definirsi, con una frase shakesperiana cara allo Swinburne, spirit of sense. ***Il marmo è fatto soffice come il velo d'aerea carne che cinge la forma invisibile di Gabriele nel poema tassesco, ed eloquente come una calda musica o un "parlar dolce umano". Spiritualità del senso, come nel canto d'amore in cui la Chiesa vuole veder simboleggiato il suo connubio con Dio, nel Cantico dei Cantici, destinato a trovar proprio nel Seicento la sua più sublime parafrasi, con las coplas di San Giovanni della Croce. L'erotismo che spira dal gruppo del Bernini fa involontariamente pensare all'Amore pagano che saetta Medea nel terzo libro delle Argonautiche.***

– Mario Praz, sobre a Santa Teresa, de Bernini.

"The main ideal of criticism, as I conceive it, is to use all that there is to use."

Kenneth Burke

Tirso de Molina, mais

Tasse, de Shakespeare, de

de Bossuet... On pourrait

un mode de se vêtir, un

costume baroque: *c'est cette qui, au lieu de chercher à mettre*

en valeur les lignes de l'architecture humaine, les camoufle

d'autre

Leo Spitzer.

"The main ideal of criticism, as I conceive it, is to use all that there is to use."

Kenneth Burke

primero, que el barroquismo era un fenómeno histórico que había afectado exclusivamente a la arquitectura o, todo lo más, a alguna de las artes afines; segundo, que se trataba de un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad, de mal gusto; y tercero, que el origen del mismo se encontraba en una espécie de corrupción del estilo clásico."

Eugenio d'Ors

Aspectos da Literatura Barroca

Nos últimos vinte e cinco anos, o vocabulário crítico foi enriquecido com a introdução em literatura de um conceito novo: o de barroco. O termo, até pouco, tinha existência adstrita à história das artes plásticas e visuais, e encerrava um sentido pejorativo. Com ele, os críticos e historiadores de arte definiam uma estética de decadência, característica do período subseqüente ao Renascimento. Era, em suma, uma forma degenerada da arte renascentista, expressa pela perda do senso da clareza, da pureza e da elegância de linhas, e pelo uso de toda sorte de ornatos e retorções, com os quais se desenvolveu um estilo alambicado, impuro, obscuro.

A agitação da questão barroca remonta ao famoso historiador da cultura, Burckhardt, mas sua definitiva formulação só foi possível com os novos princípios de história da arte estabelecidos por Heinrich Wölfflin, ao qual se devem acrescentar os nomes de outros renovadores não só da história cultural, como da teoria dos estilos: Dagobert Frey, Dilthey, Worringer, Riegl, Cysarz, Croce, Dvorak, Ballet, Dehio. A complexidade do conceito foi a causa de que não se fizesse facilmente o trabalho revisionista. Envolvendo a filosofia e a história da arte, a crítica e a história da literatura, e a história da cultura, não seria de estranhar encontrasse ele grande resistência ao introduzir-se no vocabulário crítico, assim que também fosse difícil o processo de clarificação do conceito. Daí que, de 1879, quando foi por vez primeira enfocado, até 1929, data em que se considera como definitivamente incorporado ao patrimônio crítico, embora ainda haja setores não vencidos, mormente entre os franceses, um longo debate se tenha travado entre eruditos e críticos no propósito de precisar o sentido do termo, despojando-o de conotações antigas.

*

Há um "barroquismo" em nossa época, ao qual se referiu com justeza Mário Praz, e não é preciso buscar fora desse parentesco a explicação do interesse que o século XX ligou ao fenômeno e a identificação que sentiu com o período histórico do barroco.

No plano literário, tanto o retorno a Góngora em Espanha, por ocasião das comemorações centenárias de 1927, como a voga da chamada "poesia metafísica" entre os povos de língua inglesa, nos anos que sucederam à Primeira Grande Guerra, são fatos de significação idêntica, revelando um fundo comum às duas épocas, nas quais se produziu uma reação contra a moderna dissociação da sensibilidade, ou separação entre pensamento e sentimento, entre palavras e idéias, numa tentativa de reorganização da sensibilidade mediante o reacordar da teologia e da estética patrísticas, contra as "idéias claras" do Renascimento. Enquanto o século XIX se identificou com a clareza renascentista, a época em que vivemos sentiu afinidade perfeita com a era barroca, à qual chegou por via ora do Simbolismo, ora do Impressionismo, ora do Expressionismo, ora do Suprarrealismo, como salientaram Wölfflin, Viëtor e Hassold. A atmosfera barroca é de *chiaroscuro*, uma fusão peculiar de luz e sombra que se observa assim na pintura que na literatura, em Miguel Ângelo e Rembrandt, em Tasso, Cervantes, Góngora ou Shakespeare.

*

A etimologia do termo *barroco* deu lugar a muita controvérsia. Por algum tempo, acreditou-se que ele tinha origem ibérica – espanhola ou portuguesa – significando uma pérola irregular. Outros autores, com melhores razões, provaram que a palavra teve origem na escolástica medieval, sob a forma *baroco*, designando um tipo de raciocínio sem sentido e falso. Traduzia a intenção de menoscabar o aristotelismo.

*

No campo geral das artes, o processo de revisão do conceito de barroco passou por três fases, como mostra Hassold: pesquisa especializada, interpretação, e disseminação do novo conceito. A partir da investigação sobre as formas da arte barroca, e inspirados por mestres como Gurlitt e Wölfflin, uma plêiade de historiadores de arte procederam à reinterpretação do período barroco "em arte e literatura, música e pensamento, baseados em pesquisa ou especulação, e em lógica científica ou transcendente". E assim, continua Hassold, o novo conceito, variadamente definido, disseminou-se em histórias e manuais, sendo que a segunda etapa, a interpretativa, provou ser de grande importância

metodológica, devido às pesquisas que se fizeram de princípios básicos de interpretação.

Essa revalorização do barroco em arte, e conseqüentemente em literatura, deve-se sobretudo ao historiador suíço de arte Heinrich Wölfflin (1864-1945). Sua obra constitui o centro da nova orientação, tendo sido ele quem logrou formular em termos definitivos a reinterpretação do estilo barroco em arte. Sua teoria de interpretação científica da arte barroca é "a mais famosa contribuição individual ao estudo científico da arte". Nenhuma terá sido mais fecundante, e suas conseqüências não se fizeram sentir apenas em história da arte, que também em história da literatura e da cultura em geral.

Em seus trabalhos, Wölfflin procurou esclarecer os princípios em torno dos quais, de 1888 a 1941, sua teoria se construiu. Depois dele, a arte barroca ficou revalidada, não mais concebendo-se como uma forma degenerada, antes como um período peculiar da história da cultura, com valor estético e significado próprios. Na Alemanha, Gurlitt, Riegel, Dehio, na Itália, Magni e Ricci, na Inglaterra Briggs, Scott e Sitwell, na Espanha Eugenio d'Ors, na França, Jean Cassou, seguiram-lhe na esteira, e depois da Primeira Grande Guerra, o conceito de barroco não mais despertou qualquer reação na interpretação do estilo que, em arquitetura, escultura e pintura, é bem representado pela obra de Bernini, Tintoretto, El Greco, Rubens, Rembrandt... Também a música não escapou à reclassificação, e é corrente falar-se em música barroca para designar o período correspondente ao século XVII, de Monteverdi e Schutz a Bach e Händel, como evidenciaram os trabalhos de Manfred Bukofzer e Suzanne Clercx.

*

No seu esforço por criar sobre base científica os conceitos universais para definir os estilos artísticos, Wölfflin estabeleceu alguns princípios fundamentais, que definem a passagem do tipo de representação táctil para o visual, da arte renascentista para a arte barroca.

(1) O barroco representa não um declínio, mas o desenvolvimento natural do classicismo renascentista para um estilo posterior, que dominou desde então;

(2) Esse estilo, diferentemente do clássico, já não é táctil porém visual, isto é, não admite pontos de vista não-visuais, e não revela sua arte, mas a dissimula;

(3) A mudança executa-se consoante uma lei interna e os estágios de seu desenvolvimento em qualquer obra podem ser demonstrados graças a cinco categorias.

Renascimento	Barroco
1) linear – sentida pela mão	1) pictórica – seguida pela vista
2) composta em plano – de jeito a ser sentida	2) composta em profundidade – de jeito a ser seguida
3) partes coordenadas de igual valor	3) partes subordinadas a um conjunto
4) fechada, deixando fora o observador	4) aberta – colocando dentro o observador
5) clara, de modo absoluto	5) relativamente clara

*

A teoria de Wölfflin de análise formal das artes foi por ele mesmo indicada como aplicável à literatura. Já em 1888, fazia ele uma distinção fecunda e de extrema importância, contrastando o *Orlando Furioso* de Ariosto *e* a *Jerusalém Libertada* de Tasso, como as obras que exprimiam a oposição, no plano literário, entre o Renascimento e o Barroco. "No Tasso, ele observa uma elevação, uma ênfase, uma luta por concepções grandiosas, ausentes em Ariosto (...) As imagens são mais unificadas, mais sublimes; há menos imaginação visual (*Ausschauung*), porém mais ânimo (*Stimmung*) (Wellek).

Sua observação só teve eco mais tarde, e de 1914 em diante começou a surgir aqui e ali o termo "barroco" para definir obras literárias do século XVII, e a lentidão é estranhável porquanto, como diz Wellek, antes mesmo de 1914, a arte barroca já era discutida sob essa designação e como fenômeno paralelo.

Especialmente na Alemanha, onde o suíço Wölfflin exercia o magistério (Munique), o termo teria grande fortuna, de lá se irradiando para os outros centros de erudição. A teoria atraiu sobretudo um grupo de eruditos e críticos, já então preocupados com direções novas para a história da literatura, que a libertassem do positivismo e determinismo sócio-histórico do século XIX. Foram por isso imediatamente seduzidos pela ênfase que Wölfflin dava à caracterização da forma e aos critérios de diferenciação dos estilos, assim publicado (1915) o livro básico do mestre. Dessarte, é numerosa, como mostra Wellek, a lista dos eruditos e críticos de língua alemã que, mormente depois de 1921-1922, usaram correntemente o termo assim na interpretação da literatura barroca alemã, como na de outros países do Ocidente: Karl Borinski, Fritz Strich, Oscar Walzel, Max Wolff, Josef Nadler, Rudolf von Delius, Joseph Gregor, Arthur Hubscher, Herbert Cyzarz, Spengler, Theophil Spoerri, Wilhelm Michels, Helmut Hatzfeld, Ludwig Pfandl, Karl Vossler, Leo Spitzer, Paul Meissner, Erich Auerbach, Gustav Schnürer...

Originadores e instigadores do movimento, como acentua Wellek, de quem são esses informes, foram assim os alemães, embora antes deles um crítico dinamarquês, Valdemar Vedel, houvesse dado a lume um estudo de análise comparada do estilo barroco. Mas não se fez esperar a repercussão em outros países, triunfando a introdução do termo na Dinamarca, na Holanda, na Itália. Aqui a evolução é marcada por nomes ilustres, um Lionelo Venturi (1922), um Mário Praz (1924), um Benedetto Croce (1925), e, embora o termo encontre um adversário tradicional, "secentismo", já agora está vitorioso. Haja vista o que ocorreu com Croce, que, a princípio relutante, tendo mesmo recusado sua aceitação, ainda preso ao sentido negativo e pejorativo do barroco, em 1929 se dava por vencido, usando-o como etiqueta para toda a Itália seiscentista.

Os críticos e historiadores franceses é que singularmente parecem os últimos recalcitrantes. Dominados pelos tradicionais conceitos de classicismo e preciosismo, são incapazes de encarar o século XVII segundo outras perspectivas, mormente de aplicar o termo barroco à literatura francesa.

Na Inglaterra e na América a palavra entrou na literatura depois do renascimento de interesse por Donne e a "poesia

metafísica". Embora nos dois maiores responsáveis por esse movimento, H. Grierson e T. S. Eliot, não se encontre o termo, por volta de 1930 foi-se generalizando seu uso em inglês, e, tanto num como noutro país, têm sido publicados excelentes trabalhos de interpretação da literatura do século XVII, em que o barroco é o conceito central. É nas revistas americanas que têm lugar atualmente os melhores debates sobre o problema.

Na Espanha, e países de língua espanhola, a palavra está inteiramente incorporada ao vocabulário da crítica e da erudição, e mesmo ao uso dos manuais de história da literatura e da cultura.

*

De modo geral, o termo é hoje empregado para designar o período literário subseqüente ao Renascimento, equivalente ao século XVII, embora não rigidamente, podendo-se adotar as datas limites de 1580 e 1680, com variações de acordo com os países.

Não resta dúvida que o período oferece grande unidade, expressa no paralelismo existente entre as várias artes e a literatura. Essa unidade foi que levou os historiadores da cultura a procurar a síntese, generalizando-se o termo "barroco" para designar "as manifestações mais variadas da civilização no século XVII" (Wellek).

O estudo do barroco não pode ser encarado sem se atender a uma noção antiga, a da inter-relação das artes e da literatura, noção que Horácio fixou numa fórmula famosa "ut pictura poesis" –, que Lessing discutiu em seu *Laocoon*, e que hodiernamente voltou à baila com os trabalhos de Wölfflin e outros; assim, está amplamente tratada em livros e ensaios recentes de René Wellek, Curt Sachs, Thomas Munro, Louis Hourticq, Étienne Souriau, Paul Maury, Calvin Brown, Maurice Chernowitz, Werner Weisbach, cujo livro acerca do barroco se desenvolve por inteiro sobre esse princípio do paralelismo entre as artes e a literatura.

Sem considerar de todo resolvido o problema doutrinário implícito na noção, em cuja explicação divergem os formalistas e os expressionistas, os defensores do "espírito do tempo" e os estilistas, todavia, é fato inegável que em nenhuma outra época o paralelismo das artes é tão acentuado e tão facilmente apreendido

como no período barroco. Hatzfeld afirma que o mais certo caminho para atingirmos a teorias seguras sobre a origem do barroco literário é manter a arte e a literatura relacionadas como formas do mesmo espírito. E Lafuente Ferrari: "Pois há poucos fatos que levem a indagar a afinidade de inspiração entre literatura e artes plásticas como o paralelismo entre a expressão verbal dos escritores do barroco e a linguagem gráfica de seus artistas. (...) Nunca se pode falar melhor de uma vontade de expressão, nascida de necessidades espirituais, e que se manifesta com o mesmo acento na literatura, na devoção e na arte. E isso nos leva no barroco à fonte comum de toda essa direção espiritual."?Em vários lugares, René Wellek debate a questão, combatendo a idéia, de origem alemã, do "espírito do tempo", que determinaria o caráter de todas as manifestações culturais. Reconhecendo embora o paralelismo entre as artes, suas inter-relações, julga que essas inter-relações não devem ser entendidas como influências determinantes de uma sobre a evolução e tipologia das demais; acredita que as artes têm cada uma sua evolução individual, com seu ritmo e seus elementos estruturais internos diferentes e que suas relações hão de ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas, em todas as direções, e modificando-se de acordo com as normas de cada arte. A soma total de atividades culturais do homem seria um sistema de séries com evolução própria, com suas normas próprias, e o papel do crítico e historiador consistiria em desenvolver um grupo de termos descritivos em cada arte, baseados em suas características específicas. Assim, o estudo do fundo social ou cultural comum nada explicaria, mas somente a análise das diferentes obras de arte, em sua textura interna e suas relações estruturais.

Daí a tentativa de estender à literatura o conceito dos estilos, por Wölfflin aplicado às artes, particularmente ao estudo das artes renascentista e barroca.

*

Por outro lado, o fenômeno é geral, estendendo-se a todas as literaturas, e compreende as formas tradicionalmente conhecidas como *conceptismo* e *culteranismo* (Espanha e Portugal), *marinismo* ou *secentismo* (Itália), *eufuísmo* (Inglaterra), *preciosismo* (França), *silesianismo* (Alemanha), que são, aliás, formas

degeneradas ou imperfeitas do barroco. Mas o conceito de barroco tem um âmbito mais lato, abarcando as manifestações literárias e artísticas, variadas e diferentes conforme o país, de todo o período compreendido entre o fim do século XVI e o século XVII. Não foi, pois, um fato isolado, mas um estilo artístico e literário, mais que isso, um estilo de vida, de que participaram todos os povos do Ocidente. Há uma atmosfera cultural comum nessa época, e se nuns lugares se faz sentir menos intensamente que noutros, como é o caso da França, é devido a circunstâncias de temperamento nacional ou a preconceitos críticos, que resistiam a reconhecer aquilo que hoje vemos com nitidez.

*

Que é afinal o barroco? Em que consiste e quais as características do fenômeno, tal como se apresenta sob a roupagem literária?

Ainda não está de todo resolvida a conceituação do barroco, a julgar pelo que há de mais recente e melhor entre os críticos e historiadores do movimento. O fenômeno é por demais sutil e flutuantes as suas manifestações para não opor dificuldades quase insolúveis à definição. Daí persistirem dúvidas e discordâncias no que concerne à clarificação conceitual e à adoção do termo de maneira generalizada. Mas os trabalhos de alguns *scholars* de origem ou formação alemã, ou influenciados pelas teorias de fundo germânico, sobretudo a de Wölfflin, estão levando de vencida as dificuldades, como se pode depreender do que tem sido publicado ultimamente.

Concluindo um estudo sobre o barroco em literatura, René Wellek não titubeia em fazer pender para ele o fiel da balança: "A despeito de muitas ambigüidades e incertezas quanto à extensão, avaliação e conteúdo preciso do termo *barroco*, ele tem desempenhado e continuará a desempenhar importante função. Situou de maneira bem clara o problema da periodização e de um estilo irradiante, realçou as analogias entre as literaturas de diferentes países e entre as várias artes. Continua, pois, como o termo adequado para designar o estilo que surgiu depois do renascentista e precedeu o neoclássico. (...) O barroco é um termo de sentido estético que auxilia a compreensão da literatura do tempo

e que concorrerá para romper a dependência da história literária para com periodizações derivadas da história política e social. Quaisquer que sejam os defeitos do termo (...), ele abre o caminho para a síntese, afasta nosso espírito da mera acumulação de observações e fatos, e prepara o terreno para a futura história da literatura concebida como uma arte."

Assim, definitivamente superado o sentido pejorativo, não só aplicado às artes mas também à literatura, o barroco pode ser definido, segundo Hassold e Croce:

I - Como um conceito histórico, designando um período ou estágio da cultura ocidental, equivalente *grosso modo* ao século XVII;

II - Como um estilo, de características bem definidas nas artes visuais e plásticas e na literatura, correspondente ao período acima indicado;

III - Como um conceito psicológico abstrato, para designar um tipo de expressão que pode ocorrer em qualquer cultura histórica e reaparecer em vários estágios do desenvolvimento.

*

> And it is partly at least for this reason that the period (1575-1675) between the Renaissance, properly so called, and the neo-classical age has never been clearly differentiated in literary history, although in the other arts, in sculpture, painting, and architecture, its character has been recognised and described.
>
> *Morris W. Croll*

Em história geral, não há, como acentuam Henri Berr e Lucien Febvre, problema de maior importância metodológica do que o da periodização. Importante e difícil, acrescente-se, e é o próprio Henri Berr quem o confirma em outro estudo, fato que é aliás de comezinha observação no estudo da história. Artificiais muita vez, arbitrárias na memória dos casos, as divisões periódicas da evolução humana nunca satisfazem, conforme a opinião de alguns, às exigências de uma rigorosa objetividade e de um critério científico. Resultam, segundo outros, o mais dos casos, de conven-

ções ou circunstâncias fortuitas, jamais correspondendo a um caráter interno ou obedecendo a forças imanentes.

De qualquer modo, mesmo aceitando as divisões tradicionalmente estabelecidas pelo uso, como meios auxiliares de compreensão do passado, uma noção há que ficar patente: não existem limites precisos e absolutos entre os períodos, como entre as civilizações e culturas aproximadas. Uma nova época é marcada por uma concepção nova do homem, a qual, se se apreende com mais nitidez em seus contornos, quando o historiador foca sua aparelhagem sobre o centro da época, no entanto vem de longe, formando-se aos poucos, e desaparece muito depois que suas instituições representativas. A idéia do homem é o centro das épocas históricas e tal idéia, essa é outra questão, é o conjunto de interpretações que o homem faz do seu destino e da vida futura, de si mesmo e de Deus.

Difícil como é a caracterização dos períodos históricos, não seria, contudo, de todo justo negar-lhes certa realidade e deixar de reconhecer que correspondem a uma unidade vital. A imprecisão das margens e limites é antes argumento em favor de uma atitude flexível no estabelecimento dos marcos iniciais e terminais, adotando-se um critério de "zonas fronteiriças" (Fidelino de Figueiredo), em que os acontecimentos individuados, correspondentes a datas, não passariam de sinais ou termos de referência, indicadores da passagem de uma para outra visão do homem e do mundo.

Transferido para o plano da história das literaturas, o critério da divisão periódica ainda é acrescido de outras dificuldades. Qualquer dos dois métodos de divisão que têm sido usados em história geral – o cronológico, divisões e subdivisões, a que corresponde a "quimera das datas e limites", (Berr e Febvre) – e o das gerações – aplicaram-se também à história das literaturas, de maneira global, ou, parcialmente, às literaturas nacionais. Os inconvenientes são os mesmos. Idênticas as vantagens e desvantagens (Wellek).

Em que pese, porém, às dificuldades, e quaisquer que sejam as reservas ou restrições que se lhe oponham, a noção de período não pode ser abandonada ao ceticismo ou ao nominalismo, no pressuposto de que não passariam os períodos "de arbitrárias superposições em um material que na realidade segue um

fluxo contínuo, sem direção", atitude essa que redundaria em ver na história um acervo de eventos caóticos e nas divisões periódicas meras etiquetas sem expressão, como lembra Wellek, que discutiu amplamente o assunto, segundo ponto de vista moderno, e a quem devemos as presentes considerações.

É que não se separa a concepção de período de toda a concepção do processo da literatura (Wellek). E ela implica a solução de uma série de outras noções basilares em crítica e historiografia literárias.

Ainda não chegamos ao estágio ideal em que a história literária seria uma disciplina intelectual autônoma, com métodos próprios e com o objetivo definido de historiar a literatura como uma arte, em seus gêneros e tipos, e dentro do processo de desenvolvimento que lhe é próprio. Até aqui, ela tem sido uma simples dependência da história, concebida a literatura como completamente determinada por acontecimentos políticos ou sociais. De jeito que as divisões vigentes da história literária ocidental não são outras que as divisões da história política, social ou econômica. Ou simples divisões cronológicas, dentro de datas mais ou menos arbitrariamente escolhidas no calendário, que muitas vezes nada mais significam do que o desejo de o historiador estabelecer uma divisão esquemática para sua obra, sem que nenhum princípio norteie sua escolha. Séculos, decênios, datas isoladas, quaisquer dessas designações não oferecem o menor sentido, e podem ser elas como outras.

Portanto, em primeiro plano, o conceito de período exige a consideração da noção de autonomia da literatura em face a todas as outras atividades culturais, e a tendência mais forte em teoria literária é para considerar a literatura "não simplesmente como o reflexo passivo ou a cópia do desenvolvimento político-social, ou mesmo intelectual da humanidade", embora sem esquecer as inter-relações que existem entre eles, e as influências recíprocas. "A literatura tem seu desenvolvimento próprio e autônomo, que não pode ser reduzido ao de outras atividades ou mesmo ao da soma de todas essas atividades."

Estabelecida a premissa, concluiremos que a periodização ideal em história literária terá que obedecer a critério puramente, ou tanto quanto possível, literário.

René Wellek assim sumaria seus pontos de vista:

> Um período só é compreensível como uma seção dentro do processo de desenvolvimento da literatura, e este processo tem que ser concebido como autônomo; por outro lado, não o podemos conceber como um progredir uniforme para um modelo ideal, mas é o processo de evolução contínua na direção de diferentes e diversos objetivos específicos, os quais implicariam muitos sistemas de normas ou valores. Isso deve ser descoberto no próprio processo literário.
>
> Um período será, pois, uma seção de tempo, na qual é dominante tal sistema de normas. Cada obra de arte individual pode ser compreendida como uma aproximação a um desses sistemas. Assim, "período" é um conceito dinâmico, "regulador", e não é nem uma entidade metafísica nem uma simples etiqueta verbal.
>
> Devemos derivar nossos sistemas de normas, nossas "idéias reguladoras" da arte literária, e não das normas de qualquer atividade correlata. Só então teremos uma série de períodos que dividiriam o curso do desenvolvimento literário em categorias literárias. E assim, uma série de períodos literários comporiam, como partes de um todo, o contínuo desenvolvimento do processo da literatura, o qual é, afinal, o objetivo central do estudo da história literária.

*

Estas reflexões visam ressaltar a necessidade de revisão das tradicionais demarcações das literaturas ocidentais. Os manuais e tratados conhecidos não refogem em regra às divisões de critério político ou simplesmente numérico, acordes com as separações políticas ou indicadas pelos grandes eventos históricos e literários.

Haja vista o que ocorre com as literaturas de língua portuguesa. Qualquer das divisões propostas para a história da literatura portuguesa não difere quanto ao critério: misturam denominações originárias da história geral (Idade Média, Tempos Modernos), com outras provindas da história da arte (Renascimento), com simples termos numéricos (séculos XVII, XIX, quinhentismo, etc.), com termos de conteúdo literário (Romantismo,

Classicismo), adotando como marcos ora o limite dos séculos, ora a morte de grandes figuras ou a publicação de obras célebres e influentes (morte de Camões, publicação do Camões, de Garrett). Vejam-se as divisões de Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo, Mendes dos Remédios, Agostinho Fortes.

O mesmo se dá com a literatura brasileira, cujas divisões tradicionais se referem com diferenças ligeiras, a critérios políticos e históricos: era colonial, era nacional, e dentro dela subdivisões por séculos ou decênios e por escolas literárias.

Em ambos os casos, é mais do que patente a impropriedade de certas denominações. A expressão *classicismo*, de tão difícil conceituação, chega a ser absurda quando aplicada, como é corrente nas divisões da literatura portuguesa, para englobar e definir manifestações literárias tão díspares como as do Renascimento, do seiscentismo e do setecentismo, e para designar em bloco figuras como Vieira e Camões; só por uma absoluta falta de meditação sobre o problema da periodização, e só com a ausência de princípios doutrinários informadores da divisão histórica, é que vamos consentindo em que o uso e a inércia a consagrem.

*

Precisamente a aplicação do conceito de barroco é que vem esclarecer e revolucionar esse problema no que concerne à periodização literária da época moderna, isto é, do espaço de tempo entre o final da Idade Média e a Revolução Francesa.

Os trabalhos de Wölfflin mostraram, e os estudos posteriores, aplicando sua doutrina à literatura e ampliando-a à interpretação de toda a história cultural da época, confirmaram-no, que havia um plano não identificado entre o período cultural correspondente ao Renascimento (até 1580 mais ou menos) e a fase neoclássica que entrou pelo século XVIII. Não se podia confundir o estilo de vida renascentista com o do século XVII, o quinhentista e o seiscentista, e não era justo qualificar de clássico aquele estilo literário e artístico que impregna toda a época seiscentista. Introduzindo suas categorias críticas, Wölfflin delimitou nitidamente as formas de vida quinhentistas e seiscentistas, a linear e a pictórica, a fechada e a aberta, a múltipla e a unitária, a plana e a profunda, a clara e a obscura. Seu formalismo foi o critério novo que

conseguiu distinguir os dois sistemas de normas que regularam as várias maneiras de ser e agir dos homens naquelas seções de tempo.

Graças à teoria de Wölfflin sabemos hoje que ao período renascentista, expresso em formas gerais de vida e manifestações artísticas, se seguiu o período barroco, também caracterizado por formas peculiares e inconfundíveis de existência e cultura, por um estilo de vida e de arte, de pensamento, de ação, de divertimento, de governo, de prosa e verso, até de atividade religiosa. Harvey, descobrindo a revolução sangüínea, introduziu um conceito dinâmico em substituição ao estático até então vigente. Santo Inácio de Loiola, o santo típico da época, colocou a religião a serviço da ação, com a sua milícia de combate instruída pelos "exercícios" espirituais. Santa Maria Madalena, a pecadora arrependida, é a predileta dessa época dilacerada entre dois pólos, o céu e o mundo, a carne e o espírito. A poesia é, a um tempo, sagrada e obscena, unindo o sensualismo à religiosidade. Por toda parte, encontramos o caráter dilemático da época, na arte, na filosofia, na religião, na poesia, e é bem típica a estátua de Santa Teresa, de Bernini, que não esconde a exaltação ao mesmo tempo mística e sensual, em sua interpretação da "transverberação" da santa. E tudo isso é o que há de mais contrário à clareza, ao tipo linear, à pureza de linhas, à nitidez de contornos, da civilização no tempo do renascimento. Sem que signifique uma repulsa daqueles ideais, mas uma tentativa de conciliação, de incorporação, de fusão (o fusionismo é o traço predominante do barroco), do ideal medieval, espiritual, supraterreno, com os novos valores que o Renascimento pôs em relevo: o humanismo, o gosto da arte, as satisfações mundanas e carnais. A tática decorreu da Contra-Reforma, no intuito, consciente ou inconsciente, de combater o moderno espírito, absorvendo-o no que tinha de mais aceitável. Dessa tática nasceu o barroco, novo estilo de vida.

Assim compreendida, a era barroca forma um estágio nítido entre o Renascimento, do seio do qual e em reação ao qual nasceu, e o neoclassicismo, pelo qual se prolonga e no qual se dissolve. Posto que se possa delimitar em grosso o período, devemos insistir em que as épocas históricas não se separam uma das outras segundo contornos nítidos, mas interpenetram-se, imbricam-se, pois os sistemas de normas que regulam sua vida não

começam e acabam de maneira abrupta, mas à guisa das manchas de óleo. No caso do barroco, há uma grande mancha, cujo núcleo está no século XVII, mas cujos contornos são formados de saliências e reentrâncias, e cujo próprio interior é pontilhado de vácuos ou falhas, como também dos períodos vizinhos não são ausentes pequenas metástases de barroquismo. Demais disso, considerem-se as variantes nacionais, como salienta Friederich, não havendo uma superposição cronológica das diversas manchas locais; ao invés, num país as formas barrocas realizam-se mais precocemente, enquanto noutros só mui tarde adquirem fisionomia característica.

Por falar de feição mais concreta, o barroquismo não desapareceu para ceder o passo ao neoclassicismo. Os dois estados de espírito, expressos em dois estilos distintos, coexistem muita vez, misturam-se, e, se se podem rastrear suas formas e sombras aqui e ali, não é raro que se confundam e apareçam até numa mesma obra e num esmo autor, e se encontrem figuras barrocas e clássicas ao mesmo tempo. Como veremos no caso do barroco francês, o classicismo só se tornou possível mercê da luta contra o barroquismo, como ocorre com Racine. Juízo, aliás, que pode ser estendido a todo o barroco, consoante o que ensinam os trabalhos magistrais de Leo Spitzer.

O conceito de barroco oferece, pois, uma perspectiva nova, segundo a qual é possível a compreensão da literatura do século XVII, para cuja interpretação eram insuficientes e falseantes os conceitos de Renascimento e Classicismo. Muitas manifestações daquela literatura ficavam fora de classificação e compreensão, mormente certas formas consideradas secundárias ou menores, cuja importância Daniel Mornet salientou no estudo das épocas literárias. E quem quer que acompanhasse o desenvolvimento da literatura do século XVI para o XVII notaria o vácuo existente entre o Renascimento e o Classicismo, justamente aquele que o barroco vem preencher. É, assim, excelente auxiliar na compreensão da literatura do tempo, particularmente daquela de língua lusa.

Renunciando-se, portanto, à idéia de uma unidade absoluta de período, de perfeita nitidez de contornos, e de delimitação inicial e final abrupta, a introdução do conceito de barroco em história literária propicia nova perspectiva de compreensão e de

classificação da literatura de seiscentos. Constitui o barroco um período cujas barreiras cronológicas podem ser fixadas nas duas últimas décadas do século XVI e no final do século XVII. Não quer isso dizer que o período seja um bloco compacto, mas que as manifestações barrocas se podem encontrar, por todo esse tempo, em obras variadas que refletem dessarte um estado de espírito comum, em cada literatura nacional e por toda a extensão da Europa.

*

É bem de ver-se que, proveniente da história das artes, o termo *barroco* supre a crítica e a historiografia literárias com mais um conceito de conteúdo estético. Com auxiliar definitivamente a classificação e valorização da literatura seiscentistas, que refoge à conceituação renascentista e neoclássica, o barroco oferece a vantagem de ser um termo de sentido estético, assim concorrendo para o esforço de dar autonomia à história literária em relação à história política ou social. Já vimos que essa é precisamente a tendência da teoria literária: caminhar para uma historiografia realmente literária, isto é, que estude o desenvolvimento da literatura como literatura, não como simples reflexo da vida social e política. Nesse sentido, trava-se no momento aguda polêmica entre os defensores da posição estritamente estético-literária e os que ainda advogam a subordinação da historiografia literária às normas das ciências sociais, segundo ensinou o século XIX pela boca de Taine, Brandes, e os "positivistas" alemães. Por causa dos princípios por eles estabelecidos, criou-se um divórcio entre a crítica e a erudição literárias, divórcio em detrimento da primeira que passou a plano secundário na interpretação do fenômeno literário, reduzido à categoria pura de fato histórico. Daí que, no estudo de uma produção, interessavam mais as condições e sinais exteriores dessa produção, do que suas qualidades intrínsecas, isto é, daí que predominasse a perspectiva histórica sobre a estética na análise das obras literárias, e que, em vez do estudo e interpretação da obra, se tornasse mais importante a procura das minúcias em torno da vida do autor, das circunstâncias históricas e ambientais em que se desenrolou a criação literária. Como se a tudo isso não sobrelevasse

o fato primacial da própria obra, única a merecer a atenção da crítica, uma crítica "poética" – no sentido aristotélico.

É essa revolução metodológica em crítica literária que o conceito de barroco vem favorecer, ou é paralelamente a ela, ou do seu seio que toma corpo. É o que compreende quem observa as novas tendências dos estudos estilísticos, como uma das mais importantes facetas daquela revolução, e as novas orientações da crítica literária, segundo os métodos de análise textual ou estrutural, sobretudo das escolas eslava e anglo-saxã, italiana e espanhola, todas essas e outras correntes da nova crítica tendo em comum esse interesse acima de tudo pelo valor literário em si mesmo, e como um fim, não como veículo de outros valores, religiosos, éticos, políticos, filosóficos. O conceito de barroco, em mãos de críticos armados dos métodos da moderna estilologia, revela-se extremamente profícuo na análise de fenômenos de estilo até agora obscuros e resistentes à interpretação. Citem-se a propósito os estudos de Leo Spitzer, Karl Vossler, Dámaso Alonso, Morris Croll e outros que lançaram excelente luz sobre os intricados meandros do estilo seiscentista.

No conceito de barroco, unindo-se, pois, um sentido referente à periodização e um ponto de vista estilístico, o que domina é o critério estético, na análise e compreensão das obras seiscentistas. Ao designá-las como obras barrocas, adquirimos de imediato uma perspectiva de compreensão e julgamento inteiramente nova, completa e justa do fenômeno lítero-artístico da época. Saberemos o que o caracteriza esteticamente, quais as constantes literárias do período, quais os componentes do seu estilo. Ninguém terá motivos de confusão e engano sobre as obras barrocas, em relação às clássicas e às renascentistas, porquanto falar em barroco e barroquismo literário é sugerir um complexo de valores estético-literários inconfundíveis, no que tange à caracterização da obra literária, nas suas qualidades intrínsecas, no seu estilo, nas suas motivações, como também no seu conteúdo ideológico.

*

Vejamos, agora, a questão do estilo barroco. Evidentemente, no intuito de caracterizar o barroco como um estilo, não será levado em conta o que ocorre com as artes senão no que for essencial à compreensão do fenômeno em literatura.

O estudo do barroco em seu aspecto formal derivou da aplicação à literatura das categorias de Wölfflin: formas fechadas e abertas, claras e obscuras, planas e profundas, etc. A literatura barroca seria caracterizada por uma ou várias das categorias – aberta, pictórica, claro-escura, assimétrica – em oposição à claridade, harmonia, proporcionalidade da literatura de inspiração do Renascimento ou do neoclassicismo.

Muitas tentativas de definição da forma barroca concernem aos artifícios estilísticos mais encontradiços nos escritores barrocos. A literatura barroca distinguir-se-ia, segundo Wellek, quanto ao estilo, pela abundância de ornatos, pela elaboração formal, pelo abuso de "concetti"; seria identificada pelo estilo trabalhado, ornado, ricamente entretecido de figuras, das quais as preferidas seriam: a antítese, o assíndeto, a antimetábole, o oximoro, o paradoxo e a hipérbole. Em suma, seria uma literatura dominada pelo senso do decorativo, e resultaria de um deliberado emprego da técnica para a obtenção de efeitos específicos.

O mais dos estudos estilológicos referentes ao barroco focalizou sobretudo os chamados "poetas metafísicos" ingleses, centralizados pela figura de John Donne, e, na Espanha, Góngora.

Foi precisamente o estudo da "poesia metafísica" que deu lugar, na Inglaterra e nos Estados Unidos, à esplêndida florescência da chamada "nova crítica", especializada na análise exata ("close reading") ou estrutural dos textos poéticos, e nessa direção surgiram algumas das obras-primas da crítica contemporânea.

Por seu turno, Góngora, depois que as comemorações centenárias de 1927 elucidaram o valor positivo de sua obra, mormente pelos trabalhos de Dámaso Alonso, uma série de estudos procurou destrinçar sua tipologia estilística. Em várias oportunidades, aquele mestre da Universidade de Madri esmiuçou as qualidades da "lengua poética de Góngora", focalizando seu barroquismo, como fenômeno lingüístico e poético, por ele definido na fórmula "intensificação no pormenor e densificação

no conjunto", relacionada com o dualismo fundamental de Góngora.

O que ressalta desses estudos paralelos é a unidade estilística existente nos escritores da era barroca. Seja em Donne e seus companheiros (Crashaw, Vaughan, Herbert, Marvell, Cowley), seja em Góngora e os que se deixaram marcar por sua influência em Espanha e Portugal, existe a mesma preferência pelo *wit*, "agudeza", "concetti", pela obscuridade "metafísica", pela "*discordia concors*, combinação de imagens dissimilares, ou descoberta de semelhanças ocultas em coisas aparentemente díspares", como disse o Dr. Johnson.

Sintetizando as qualidades da poesia metafísica do século XVII, W. E. Houghton aponta a forma dual da mesma: "De um lado, o instrumento dramático no qual a dicção, o conjunto de imagens e o ritmo são baseados de perto na linguagem coloquial, viva, e, do outro, a retórica da agudeza, assim dialética como conceitual; a primeira é o espírito do argumento, freqüentemente intricado e paradoxal, que sublinha a estrutura dos poemas metafísicos; a segunda consiste no uso destacado de uma figura na qual os termos maior e menor estão suficientemente afastados para determinar uma interrupção na percepção intuitiva normal e, destarte, a suspensão, momentânea, da análise lógica".

O mesmo crítico é explícito no considerar o "conceito" metafísico de natureza diversa do conceito petrarquista. Embora este último, como prova Kathleen Lea em seu estudo sobre os "conceits", fosse de grande voga entre os poetas da era elisabetana, que os foram buscar aos "concetti" italianos, os conceitos seiscentistas diferiam dos quinhentistas e petrarquistas nisso que estes consistiam "numa hipérbole que teria explodido de uma figura normal", ao passo que o conceito metafísico "não surge de uma semelhança comum, porém de uma analogia insuspeitada entre a ação física e a psicológica", de modo que, "não havendo associações anteriores entre os termos maior e menor que são antes novas conexões observadas entre mundos disparatados, o conceito metafísico tem uma aparência de artificial e afetado".

German Bleiberg cita a definição de Menéndez Pidal, para quem o conceito é a "comparação primorosa de duas idéias

que mutuamente se esclarecem, e, em geral, todo pensamento agudo enunciado de maneira rápida e picante", e chama a atenção para o uso da zeugma, como um dos artifícios mais interessantes do estilo barroco.

As análises estilísticas, segundo a orientação recente dada a tais estudos pelos alemães e suíços, secundados pela escola espanhola, criaram uma nova perspectiva, uma nova direção ou dependência,, para a crítica literária, em conformidade com a doutrina que manda procurar o caráter estético intrínseco da obra de arte. A estilologia é um dos meios de penetração da obra, encarada primordialmente como um sistema de sinais e sons, e teria como objeto investigar os efeitos estéticos da linguagem.

Essas técnicas de análise estilística encontraram em Leo Spitzer um mestre consumado, sobretudo ao extrair do estudo de um estilo interpretações dos traços psicológicos do autor, e são famosos seus estudos de Proust, Racine, Rabelais, Cervantes, muitos dos quais têm contribuído para esclarecer a questão do estilo barroco, mormente alargando o período pela descoberta de elementos barrocos no estilo de Racine, Cervantes e outros escritores.

À luz desse método e dos ensinamentos de críticos como Spitzer, Alonso, Croll e outros, foi-se estendendo a pesquisa a escritores até pouco não suspeitados de contaminação barroca. E o mapa do barroquismo foi ganhando em extensão, assim como a compreensão do fenômeno se tornou mais clara e despojada dos preconceitos pejorativos. Sobretudo destacou-se a complexidade do fenômeno, que não ficaria confinado a um número restrito de artifícios estilísticos. Perdeu com isso a razão a crítica tradicional que via no barroco apenas a ampulosidade gongórica, o fausto ornamental, limitando-o ao chamado "gongorismo", ao "eufuísmo" e ao "marinismo". Sabemos hoje também que há uma gradação do barroco, um mau e um bom barroco. E graças aos trabalhos de Spitzer, Croll e outros, identificamos como barrocos escritores como Racine, Pascal, Montaigne, Bacon, St. Evremond, muitos dos quais, máxime aos críticos franceses, repugna ser assim considerados, devido aos hábitos e preconceitos clássicos e à incompreensão do que é o barroco, como estilo e como ideologia.

De feito, a quem encare o barroco segundo a perspectiva antiga, que o fazia um fenômeno de decadência e o definia pelo exagero retórico (gongorismo), será difícil aceitar a inclusão de Rabelais entre os barroquistas, ele que sempre foi o modelo dos autores clássicos. Deve-se, no entanto, insistir na noção previamente estabelecida de que não há movimentos literários puros e de que não se encontram limites estanques. Ao contrário, a interpenetração é que é a regra, e no caso do barroco e do classicismo, a verdade é que os dois espíritos e os dois estilos se interpenetraram e se misturaram, encontrando-se no mesmo escritor os elementos característicos de ambos. Particularmente instrutivo, no caso, é o que ocorre com a literatura francesa, na qual as formas barrocas do século XVII penetraram e se difundiram por entre os elementos clássicos, fazendo dela um misto, em vez de, como acontece com a espanhola, predominar o feitio barroco. Valdemar Vedel, crítico dinamarquês dentre os primeiros a usar o termo barroco na crítica literária, num livro sobre clássicos franceses, é extremamente esclarecedor desse fato que tem passado despercebido aos próprios críticos franceses, demasiado cartesianos para apreender sem relutância as categorias barrocas.

Retornando, porém, a Spitzer, em livro recente toma de novo o tema de Racine, já por ele anteriormente tratado, e produz uma obra-prima de análise estilística sobre o *Récit de Théramène*, da tragédia *Phèdre*, a qual o conduz à conclusão de que "*Phèdre* é uma tragédia barroca de desengano". O *Récit de Théramène* (...) tem por função forçar a compreensão da verdade da deslealdade divina e da desproteção humana". Aponta ele, como característica geral do estilo raciniano, três traços: "a freqüência do verbo sensorial *ver*, com sua conotação intelectual (*ver*, *testemunhar*, *compreender*); o "Klassische Dampfung", pelo qual o curso emocional da narrativa é interrompido por avaliações intelectuais; e o modo paradoxal de expressão pelo qual Racine quer formular o não-natural na natureza." "Esses três traços (continua ele) pertencem ao fundo barroco de Racine, em cuja imaginação lutam forças antagônicas polares: sentidos e inteligência, emoção e inteligência, anarquia e ordem. Por outras palavras: a visão raciniana do mundo, no qual os deuses combatem suas próprias ações, repudiam sua própria criação, faz-se sentir numa forma lingüística que, embora sus-

pendendo-se precariamente no fio da anarquia, consegue sempre manter o equilíbrio." A "préciosité", que é "uma das formas do barroco na literatura francesa", encontra-se em Racine, Corneille, Molière, Pascal, Bossuet, e Spitzer a aponta em *Phèdre* como em nenhuma outra peça; mas, além dela, outras peculiaridades não só estilísticas (do tipo do oximoro: "a paixão é uma chama negra", frase que apresenta o impossível como possível), como ideológicas, todas envolvendo a concepção típica do barroco, o modelo básico de polaridades em conflito (Spitzer). Em conclusão, mostra Spitzer que os artifícios estilístico de Racine têm por efeito final mostrar que as forças vitais caóticas, e a pique de explodir, são contidas, subordinadas a regra e forma, ao "klassische Dampfung", pois Racine, como poeta barroco, é também um poeta francês, por isso não tentado como Quevedo poderia sê-lo, a subverter todas as barreiras de forma; ao contrário, sabe como submeter o fluxo de forças vitais à medida clássica: o monstro é dominado pelo estilo, apesar da proximidade da anarquia e do caos. Ainda aqui o espírito barroco se confunde com o da Contra-Reforma, pois é dela que parte a palavra de ordem no sentido de procurar conter as emoções.

Ainda aplicando seu princípio do "círculo filológico" a outros autores, no intuito de estabelecer uma ponte entre a lingüística e a história literária, e na ânsia de encontrar o núcleo, o elemento intrínseco que explica a obra de arte, Spitzer analisa o *D. Quixote*.

O processo aqui consiste em partir, como diz o autor, de um traço particular de Cervantes, a instabilidade e variedade de nomes dados a certas personagens (e a variação de explicações etimológicas oferecidas para esses nomes); Spitzer explica a raiz psicológica dessa tendência à polionomasia e (polietimologia) como "uma recusa deliberada por parte do autor de fazer uma escolha final de um nome (e de uma etimologia), por outras palavras, como um desejo de mostrar os diferentes aspectos sob os quais a personagem em apreço pode aparecer aos outros." Mostra ainda como essa atitude relativista dá o colorido a outros pormenores lingüísticos da obra, tais como as discussões freqüentes entre os dois personagens principais quanto à superioridade dessa ou daquela palavra ou expressão. Conclui então o crítico, explicando que

isso resulta de que Cervantes encara a linguagem do ângulo do perspectivismo, e mais, que o perspectivismo informa a estrutura do romance como um todo, no tratamento do enredo, nos temas ideológicos, na atitude de distância em relação ao leitor.

Nesse perspectivismo é que consiste o barroquismo do *Quixote*, através do qual se descobre o princípio imutável do divino, refletido no artista. Para Spitzer, o romance é a suprema exaltação do espírito independente do homem, e de um tipo de homem particularmente poderoso, o artista. É ele, o artista, o narrador que assume um papel quase divino em seu domínio do material, dos fenômenos deste mundo, dirigindo-o e dirigindo-nos a seu talante. E em face a um mundo que entrava em desintegração, um mundo incapaz de "sentir a unidade através do perspectivismo", Cervantes, no pólo oposto daquela dissolução da personalidade do autor que se encontra em Gide, Proust, Joyce, Pirandello, tenta restaurar a visão cristã do mundo no plano artístico, procura prender diante de nossos olhos aquele cosmo dividido em duas metades: desengano e ilusão. Eis aí em que consiste a atitude barroca em Cervantes: a anarquia moderna contraposta pela clássica vontade de reequilibrar.

*

A compreensão da prosa barroca foi extraordinariamente levada avante pelos trabalhos do professor da Universidade de Princeton, Morris W. Croll. Em cinco magistrais estudos, Morris Croll evidenciou o processo de desenvolvimento do estilo, agora conhecido como barroco, em prosa, o qual se formou à custa da passagem do estilo ciceroniano, "grande estilo", "genus nobile", redondo, periódico, oratório, peculiar ao Renascimento, quando dominou a influência de Cícero, para a forma epigramática, sentenciosa, "minor style", tersa, assimétrica, hesitante, "genus humile", resultante da influência dos escritores latinos da Idade de Prata, Tácito, e sobretudo Sêneca. Croll traça a história do chamado movimento anticiceroniano ou anticiceronianismo, que se desenvolve em prosa a partir do meado do século XVI, e cujas características dominam o século XVII em toda a literatura do Ocidente, tendo como figuras máximas Montaigne, Muret, Lípsio, Bacon, Pascal, St. Evremond, Thomas Browne

É interessante acompanhar os passos de Morris Croll nesse assunto tão pouco estudado e conhecido, pois suas conclusões são de funda repercussão. Com a publicação do primeiro trabalho em 1914, Morris Croll iniciaria uma série dos mais frutuosos estudos, culminados em 1929.

*

They tell me my Latin is turn'd Silver, and become current.

Bacon, 1610

Entre os escritores do século XVI, o declinar do século foi acompanhado por um movimento novo, relativamente à arte da prosa, no sentido de abandonar os cânones ciceronianos, vigentes durante o Renascimento, em troca de moldes provenientes da era de prata da literatura romana, isto é, da era imperial. As doutrinas básicas vinham de Aristóteles, que na *Retórica* deixara as normas correspondentes aos desejos daquela época, e os modelos foram Lucano, Juvenal, Pérsio, Tácito e Sêneca, especialmente os dois últimos, e, mais que todos, Sêneca. A preferência por Sêneca correu de par com a voga do estoicismo em toda a Europa.

Já Montaigne, nos *Ensaios*, cujos dois primeiros livros, escritos entre 1571 e 1580, vieram a lume nesta última data, confessava seu insopitável desgosto pelo ciceronianismo estilístico, não escondendo, no Cap. X, do Livro II, sua preferência por Plutarco e Sêneca. Na história da controvérsia em torno da imitação de Cícero, como modelo de estilo, a objurgatória de Montaigne é das mais fortes, a ser citada sempre. Outros, porém, conquanto combatendo o vício da imitação mecânica de Cícero, habitual na época, continuaram todavia seus admiradores, como é o caso de Erasmo.

Montaigne, todavia, não foi o iniciador do movimento anticiceroniano. Morris Croll, em seu estudo sobre Muret, liga a este a origem do gosto senecano em prosa, reservando a Montaigne, Bacon e Lípsio, a responsabilidade pela sua disseminação por toda a Europa, assim entre os escritores de língua latina, como no seio dos que adotaram idiomas vernáculos. A essa prosa, mais do tipo do ensaio que da oratória, Croll chamou, nos primeiros estudos, "ática", designação imprópria e imprecisa, a qual mais

tarde substituía por "estilo barroco", denominação ampla e condizente com as tendências da crítica atual na definição da literatura da época.

Em ensaios de não menor penetração, o professor George Williamson, da Universidade de Oregon, mostrou como se associaram nos escritores da época as tendências para o "espírito" antitético, ligado ao estilo terso de Sêneca, e o desenvolvimento de um culto da obscuridade, que produziu aquilo que foi conhecido na Inglaterra da época como *strong lines*, segundo o exemplo de Pérsio e Tácito. "Quando a brevidade era alma do "wit", as agudezas muitas vezes se tornavam tão férteis que resultavam em 'significativa obscuridade' ou em *strong lines*. Em suma, ( ) o culto da brevidade, segundo Sêneca, não era sem naturalidade que era associado com o culto da obscuridade, conforme Tácito. A expressão enigmática ou críptica, em Bacon e Chapman, alcançou seu extremo desenvolvimento na poesia da época sob a forma conhecida como *strong lines*."

No estilo anticiceroniano, Morris Croll distinguiu três variedades, ligadas ao exemplo de três grandes nomes: o breve ou conciso, com Lípsio, o negligente ou solto, com Montaigne, e o obscuro, com Bacon. De Sêneca derivaram as duas primeiras tendências, enquanto Tácito seria o modelo da brevidade aliada à obscuridade. De modo geral, consoante os estudos de Croll, Williamson e Merchant, as características do estilo de Sêneca – estilo antitético, metafórico, picante, desconexo, agudo –, bem diversas das qualidades ciceronianas de fluência, polimento, amplitude, simetria, teriam redundado nas qualidades mais óbvias do estilo seiscentista: o cultivo da brevidade sentenciosa e das características retóricas da *sententiae*, em suma, o cultivo da brevidade, da gravidade e da agudeza, segundo a maneira típica do ensaio, e com um ritmo sacudido, espasmódico, abrupto. Essa é a variedade predominante, a que reflete a influência senecana, sendo que a variedade taciteana consiste num exagero dessa tendência. Em verdade, sem embargo do esforço por diferençar a tendência mais senecana para a brevidade sugestiva, da outra, mais taciteana, para a brevidade obscura, associando-se gravidade e obscuridade com Tácito e agudeza e chiste com Sêneca, é justo acentuar, como o fazem aqueles críticos, a identidade geral dos dois estilos como típicos do anticiceronianismo, essencialmente senecano em sua índole. Croll chega mesmo a declarar que, em

nenhum escritor do período, as duas variedades aparecem separadas; ao contrário, misturam-se sempre. Esses dois tipos – "o conciso, apertado, abrupto, *style coupé*, e o negligente, meditativo, natural" –, representam "os dois aspectos do espírito do século XVII: seu sentenciosismo, seu "espírito" penetrante, sua intensidade estóica, e, do outro lado, seu desgosto do formalismo, sua curiosidade vagabunda e auto-exploradora, sua tendência cética".

Dessarte, a história das idéias literárias, durante a segunda metade do século XVI, é sacudida por um movimento da maior importância – possivelmente o mais importante – a revolta contra os princípios ciceronianos em prosa, a qual resultou no estabelecimento dos cânones estilísticos que prevaleceram durante o século XVII em latim e nas línguas vernáculas. É indispensável a compreensão desse movimento para o estudo do estilo neoclássico do fim do século XVII e século XVIII, pois o anticiceronianismo situa-se entre o estilo renascentista, de cunho ciceroniano, e o neoclássico, mas não se reduz, por sua natureza, a um movimento de transição, negativo; "é, de fato, um movimento de progresso e descoberta, que levou a prosa a uma conexão viva com o movimento intelectual do período de 1570 a 1660 e com as tendências paralelas do mesmo período nas outras artes, a escultura e arquitetura de Bernini, a pintura de Tintoretto e El Greco, a poesia de Donne e Marino, de Ben Johnson e Corneille". O professor Croll estuda esse movimento de 1575 a 1600 em seus vários aspectos: a teoria do movimento, especialmente em suas relações com as autoridades e modelos clássicos; suas relações com o movimento de idéias da época; o fundador do movimento, Muret, e a geração seguinte, dos Montaigne, Lípsio e Bacon; as características do estilo barroco resultante do movimento anticiceroniano.

*

Para a Idade Média, foi Virgílio, dentre os antigos, o modelo por excelência. Sem embargo de Virgílio e Horácio terem gozado de grande voga durante o Renascimento, foi porém Cícero o máximo oráculo, desde que, em 1422, se desenterraram do olvido suas principais obras retóricas. De então, o culto humanista do latim augusto teve expressão na imitação quase exclusiva e religiosa da prosa ciceroniana. Cícero passou a ser o ideal da prosa

latina, o modelo perfeito, e o classicismo renascentista confundiu-se com o ciceronianismo, mercê de uma atitude que ignorava o desenvolvimento histórico das línguas, ao contrário da Idade Média que usou um latim transformado, distante do clássico, porque então a língua era um instrumento vivo, útil para a comunicação coloquial. A doutrina renascentista, no dizer de Baldwin, implica várias pressuposições interessantes: "1 – que o latim, ou qualquer outra língua, atinge, em certo período, seu desenvolvimento e capacidade ideais; 2 – que, dentro desse período áureo, o estilo é constante; 3 – que a língua pode ser restaurada, de seu uso antigo para um novo, nos exercícios escolares; 4 – que tais exercícios podem bastar para a expressão pessoal; 5 – que um só autor pode bastar como modelo, mesmo para exercícios."

Tal foi o conceito estático, mecânico, da imitação, vigente no Renascimento, conceito reacionário, em conformidade com a idéia de "épocas de ouro" a ser imitadas acima de tudo, inclusive nas suas formas de arte, e seu estilo. Por isso a imitação de Cícero constituiu a norma por excelência de uma tendência cultural que visava "sumariar e sintetizar o conhecimento adquirido pelo homem, e expressá-lo por meio de métodos formalísticos e abstratos, que serviriam os objetivos práticos da educação geral; em uma palavra, a tendência conduzia a estudar as *formas* do conhecimento antes que os fatos da natureza e da história", como acentuou Croll, cuja história do movimento é aqui condensada de seu estudo sobre Muret.

O ciceronianismo foi, pois, a corrente renascentista que se reuniu ao platonismo para compor o humanismo ortodoxo. Mas, ao lado dela, outra se desenvolvia paralelamente: o racionalismo positivo e científico, que instalava como método de conhecimento o espírito de livre indagação e de dúvida, o qual, de partida, condenava qualquer subordinação à autoridade, posto que tivesse por si o sinete da Antigüidade.

Em todos os campos do conhecimento, progrediu essa tendência racionalista e "libertina", mas foi sobretudo no da filosofia moral, o interesse dominante no século XVI, e, em grande parte, também no século XVII, que ela se mostrou mais efetiva, o que explica a influência de Erasmo sobre Montaigne e Lípsio, e outros da geração seguinte. "Sua vasta coleção de adágios e

apotegmas dos antigos foi-lhe extremamente útil na descoberta de um método realista para o estudo da natureza humana; seu empenho no estudo de Sêneca e Plutarco (*Moralia*) teve efeito seguro na formação do gosto mais característico de Montaigne, Lípsio e muitos contemporâneos seus; seu desgosto da oratória, sua preferência por modos mais íntimos de elocução, significou para eles, acima de tudo, um novo interesse pela vida íntima e individual do homem, em contraste com as formas plausíveis e públicas de sua existência social; e, finalmente, seu discurso sobre o método de redigir cartas íntimas ajudou-os a encontrar o instrumento principal da instrução moral e da disciplina casuística, através do qual o século XVII praticaria "virtude heróica" da independência e auto-suficiência."

Quanto ao ciceronianismo, é a expressão retórica de toda uma mentalidade conservadora no âmago do Renascimento, e que pretendia, mercê de um programa educacional, criar hábitos mentais na classe dominante pelo contato com as formas literárias da arte antiga. É o aspecto literário do renascimento, encabeçado por homens práticos, tanto protestantes como católicos, interessados mais no treino de discípulos que ficariam aptos a esposar as causas políticas e religiosas a que eles também eram devotados, do que a estimular o desenvolvimento da razão pura e do conhecimento desinteressado. Para eles, a literatura era o instrumento ideal, assim instituída no único assunto da educação, mormente sob a fácil forma da oratória.

A tendência retórica de todo o saber da época, nisso que se encaminhava para o estudo das formas das várias ciências, em vez de para a direta observação dos fatos, e que visava às *palavras* e *não às coisas*, como era a acusação geral que se lhe fazia, fez que o ciceronianismo, doutrina retórica, se tornasse o denominador comum, o traço de união que coligava, consciente ou inconscientemente, o partido conservador. O ciceronianismo, "a arte da expressão através de uma forma convencional", foi que realizou a doutrina com toda a perfeição e coerência, oferecendo um modelo que era reconhecidamente o mais perfeito instrumento de educação ainda aparecido. Por isso, a retórica ciceroniana estabeleceu-se como o cânone do conservadorismo educacional. Ademais, o ciceronianismo tirou partido extremo do culto da autoridade e de

um só padrão de referência, hábito mental que o século XVI herdou da Idade Média.

Dessarte, "uma doutrina retórica fez causa comum com as ortodoxias filosófica e religiosa, dividindo com elas os benefícios de suas sanções e emprestando-lhes o apoio de seu prestígio literário". Compreendemos, portanto, nitidamente, a associação entre os vários ramos do saber no século XVI, ficando em posição de poder estimar a atitude do século XVII que, tanto no que concerne à doutrina retórica, quanto relativamente à teoria científica, rumou em direção oposta, reagindo contra a anterior, que ele via identificado no ciceronianismo e no conservadorismo filosófico e religioso, isto é,, "as autoridades de Cícero em retórica, de Aristóteles em ciência, e de Roma em Religião".

Unidos os epígonos da posição conservadora, não ocorria o mesmo com os representantes da tendência radical e progressista, ou racionalista, em que pese ao interesse comum que a identificou com o anticiceronianismo. Sem embargo, os últimos não deixaram de exercer influência decisiva no sentido de combater o dogma ciceroniano. Descontado Erasmo, cujo diálogo *Ciceronianus* "foi quase a Bíblia do movimento", pois nele está o método seguido por todos os adversários da ortodoxia, papel idêntico foi exercido por outros intelectuais, que não somente homens de letras. Vives, Ramus, Cujas, Budé, bem como a escola francesa de estudos jurídicos, todos esses intelectuais, moralistas, filósofos sociais, juristas, lógicos, tendo como denominador comum a preocupação com a retórica dominante no século XVI, levantaram-se hostis contra o formalismo da escola ciceroniana, que monopolizava as teorias educacionais, como autêntica ortodoxia.

O choque das duas tendências, no qual consiste a controvérsia retórica da época, encontrou expressão bem nítida na carreira de Marco Antônio Muret (1526-1585), que, tendo começado como ciceroniano, herdeiro intelectual de Scaliger, o adversário de Erasmo, por uma progressão facilmente delineável em sua biografia, chegou ao mais aberto anticiceronianismo, passando à história como o pioneiro do "programa intelectual e retórico" que dominou no século XVII.

Muret – é ainda Croll que seguimos – aos 25 anos de idade já pode ser localizado em França como um mestre humanista, dedicado ao programa de educação retórica do Renascimento, e encarado como o ciceroniano do futuro. Aos 28, porém, suspeito de heresia e maus costumes, teve que fugir para a Itália, a Itália da Contra-Reforma, onde encontrou asilo complacente e onde "seguindo uma só linha de coerência que o conduz através de uma mudança progressiva", a pouco e pouco abandona o credo ciceroniano, dando remate à lenta evolução que se vinha processando em seu espírito, e decepcionando os que fizeram dele o sucessor de Bembo nos fastos venezianos. Em Veneza, Pádua, Ferrara, finalmente em Roma, Muret não cessou de exercer o magistério universitário até aposentar-se em 1583. Roma era, então, a capital da Europa cultural católica, durante a Contra-Reforma, após recolher a herança intelectual e artística do Renascimento. Mas o redespertar da cultura católica exigia o recuo do espírito paganizante do Renascimento, de modo que as artes não teriam guarida no oficialato religioso se não as inspirasse o espírito do renascimento católico. Uma base de acordo entre os líderes católicos, porém, reconhecia que a cultura da Contra-Reforma teria de ser ao mesmo tempo romana e cristã.

Dois resultados assinalam a atuação de Muret nos seus vinte anos de Roma, os quais o situam como o pioneiro e o fundador do movimento intelectual do século XVII: cria-se um estilo novo e instituem-se novos modelos antigos.

Em seus cursos públicos em Roma, cujos assuntos variaram da filosofia moral para a jurisprudência e para a retórica, Muret mostrou, pela teoria e pela prática, o que deveria constituir o programa educacional do século XVII e o estilo novo que o veicularia. Por volta de 1565, já ele renunciara claramente ao emprego do tipo de estilo designado na retórica antiga como *genus sublime*, inclinando-se para o *genus humile* que seria o ideal do século XVII. As características deste estilo ele as encontrou definidas na *Retórica* de Aristóteles, Livros I e II, que seriam o guia da teoria e da prática anticiceroniana do século XVII. Para satisfazer a necessidade de uma autoridade da estatura de Cícero que se lhe pudesse opor, pois estava de pé o culto renascentista da autoridade, Muret não poderia encontrar outra mais conveniente aos objetivos em mira, isto é, o afastamento da prosa dos costumes da

oratória epidítica, subordinando-a antes aos ditames da filosofia e da ciência, pois a retórica é "algo que surde da mistura da dialética e da política" (Aristóteles), na exposição do que seu pensamento coincide com o de Bacon. Ao analisar aqueles dois livros da *Retórica* e mais o capítulo 17 do Livro III, Muret estabeleceu a norma para o estilo "ático", anticiceroniano (ou "barroco"), do século XVII. São suas estas palavras, conforme a citação de Croll: "Assim como o dialeta usa dois instrumentos de prova, o silogismo e a indução, assim o orador, o gêmeo e verdadeiro correspondente do dialeta, – seu exato símile num gênero dissemelhante – dispõe também de dois, cada um dos quais corresponde a um daqueles: o entimema correspondente ao silogismo, e o *exemplum*, que corresponde à indução Sem uma copiosa messe de entimemas e *exempla* adaptados a todo assunto, ninguém poderá ser chamado um escritor eloqüente." Nessa passagem, comenta Croll, está indicado o novo método estilístico, praticado por inúmeros prosadores do século XVII, e caracterizado pelos aforismos, "pensamentos", lugares comuns, o qual aprenderam de Aristóteles e imitaram dos escritores da Idade de Prata romana.

Deve assinalar-se de passo outro fato que coincidiu com essas tendências e a reforçaram: o renascimento do estoicismo, que, ao lado da corrente "libertina" ou cética, constitui a tendência filosófica da época, a influência que predominará em todo o século XVII. É a retórica estóica a origem remota dessas qualidades de pureza do idioma, de concisão e expressividade que o anticiceronianismo exigia para o bom estilo. Uma consideração, todavia, impõe-se aqui: é que os anticiceronianos do século XVII não renunciaram de todo à oratória, de jeito que, ao preferir o estilo de forma íntima e filosófica, condensado e cheio de aforismos e agudezas, segundo o *genus humile* dos estóicos e prosadores romanos do século I da era cristã, eles nem sempre evitaram uma associação espúria e irregular, o "tumor" que o próprio Cícero incriminava como "asiático", e que resultava da inadequabilidade de se usar um estilo que expressasse agudeza e sutileza de pensamento com os propósitos da oratória.

Mas o movimento anticiceroniano somente se tornou uma força viva e positiva depois de 1575, quando pôde oferecer um programa claro de imitação de modelos em substituição a Cícero e Isócrates, e segundo métodos educacionais definidos.

Que sucedâneos poderiam eleger em troca dos modelos da era clássica, hoje podemos facilmente julgar, pois não tinham eles muito que escolher. Não seriam os gregos, ainda acessíveis apenas a pequeno número de intelectuais. Em latim, não atrairiam os anos pré-clássicos, nem tampouco a fase posterior a 200 D. C., marcada já de um início de decadência. Restava apenas a literatura da Idade de Prata, isto é, o século I do Império, a poesia de Lucano, Juvenal, Pérsio, e sobretudo a prosa magnífica de Sêneca, Tácito e Plínio, o jovem, ou a prosa grega do mesmo período, de Plutarco e Epicteto.

Nenhuma época se adaptaria melhor às necessidades do século XVII, assim no ponto de vista filosófico, como no retórico, mas isso não compreendiam os renascentistas, que consideravam a literatura imperial perigosa para a boa linguagem, para a boa moral e a boa filosofia. De modo que a sua reabilitação requeria coragem e espírito profético. E essa honra coube a Muret e Montaigne, que chegaram ao mesmo resultado, por vias diversas e quase ao mesmo tempo.

Estendendo a escritores situados fora da era clássica a dignidade de modelo, Muret estabeleceu o método típico do anticiceronianismo, no que tange ao estudo do estilo. E de todos os escritores imperiais, os que mais eminência tiveram como modelos do anticiceronianismo foram Sêneca e Tácito.

Sobre esclarecer, portanto, as particularidades do estilo anticiceroniano, o estabelecimento dessas influências traz luz sobre um aspecto do gosto estilístico do século XVII. É a questão da obscuridade, sem cuja compreensão não será bem avaliada uma das principais qualidades do estilo das maiores figuras literárias da época, Donne, Bacon, Browne, Quevedo, Gracián, Góngora, La Bruyère, Pascal Na voga de que gozou Tácito, o *prince des ténèbres*, está possivelmente explicado o gosto da obscuridade de expressão, cujo elogio fez Muret.

Outro aspecto da literatura do século XVII, que é devido à influência do movimento de reação contra a retórica do Renascimento, é a moda do gênero epistolar, à qual Muret também concedeu o apoio de sua fogosa personalidade. A carta, como um gênero íntimo e moral, parente do ensaio, seria uma forma associada com a tendência "ática" ou barroca do século XVII, sem dúvida de acordo com a preferência geral por uma literatura mais

para leitores do que para ouvintes, a que deve corresponder também um estilo especial.

Assim, como conclui Croll, Muret terminara sua carreira, vindo do ciceronianismo para o anticiceronianismo, da cultura retórica do século XVI para o naturalismo positivo de Montaigne, Bacon, Lípsio, e legara, na teoria e na prática, uma forma nova de prosa, sombria, elevada, aguda, como a nova arquitetura, pintura, escultura e poesia, que expressariam o espírito da Contra-Reforma pelas figuras de Donne, Góngora, Quevedo, Gracián, Pascal, El Greco, Bernini, Rembrandt

*

"Jamais compreenderemos o século XVII, falharemos sempre em conhecer o significado exato do século XVIII, enquanto não formarmos uma idéia clara de que um século mediou entre o de quinhentos e o de seiscentos. E que, durante ele, Lucano exercia influência mais efetiva nas idéias e no estilo da poesia do que Virgílio; que Sêneca era mais apreciado e mais eficazmente imitado em prosa do que Cícero o foi pelas gerações anteriores; que Tácito afastou quase completamente Lívio como modelo de prosa histórica e política; que Marcial era preferido a Catulo, e Juvenal e Pérsio eram mais úteis aos cultores da sátira do que Horácio; e que Tertuliano, o representante cristão do estilo estóico do Império – *nôtre Sénèque*, como lhe chamavam – exercia maior atração sobre os melhores espíritos do que Santo Agostinho, que é o Cícero e o Ciceroniano do latim patrístico."

Morris Croll

Exposta dessarte a história do movimento anticiceroniano em estilística, raiz da forma barroca, através da carreira do pioneiro e fundador, Marco Antônio Muret, cuja tarefa foi preparada por Erasmo, Budé, Pico, e confirmada por Mon-

taigne, Bacon, Lípsio, estamos aptos a reconhecer que, no último quartel do século XVI, isto é, de 1575 a 1600, nova direção assumiu o estilo literário, que aparece bem diverso, em suas características, do estilo renascentista, e constituirá o feitio especial de escrever do século XVII. Esse estilo novo não é, aliás, senão uma forma do "estilo moderno", conhecido desde os antigos, e cuja descrição e análise remonta, como já ficou dito, à *Retórica* de Aristóteles. Para melhor compreensão do assunto, devemos agora sumariar os atributos do "estilo moderno", em relação com os tipos de estilo que os antigos conheceram, estudaram e classificaram, e o faremos ainda seguindo os excelentes trabalhos de Croll e mais os de G. L. Hendrickson.

A história do estilo na antigüidade resume-se no relato das relações entre dois tipos de estilo – *genus grande* e *genus humile* –, distintos pelo tipo de ornamento predominantemente usado. Embora teoricamente não fossem hostis, sempre existiram como rivais, um excluindo o outro da preferência de escritores, escolas e períodos literários, que se distinguiram muitas vezes por essa predileção.

O primeiro conhecido foi o *genus grande* ou *nobile* caracterizado pelo emprego de *schemata verborum* ou "esquemas", similaridades ou repetições de som, usados como artifícios sensitivos para dar prazer ou prender a atenção: *isócolo* (aproximada igualdade de comprimento entre os membros de um período), *paríssono* (similaridade de forma entre membros iguais, tal como a posição de nomes, verbos, adjetivos, etc.), *paromo* (semelhança de som entre palavras semelhantemente situadas. Eis aí os principais "esquemas", conhecidos como gorgiânicos, do nome do famoso sofista grego, Górgias, que se considera, senão o seu inventor, ao menos o seu sistematizador para fins didáticos. Por meio deles, a oratória alcançava perfeita harmonia e elegância, e não é sem razão que o tipo de estilo em apreço, também chamado "estilo oratório", foi o primeiro, como afirma Croll, – que deu à prosa a máxima perfeição artística, tendo ficado como a contribuição grega de maior relevo à prosa européia e como a forma normal e modelar da prosa helênica, da qual todas as outras não passaram de variantes.

Se Górgias foi seu inventor, Isócrates é o mestre codificador e teórico do estilo oratório. Foi a retórica isocratiana que elaborou a forma do chamado "período" rítmico, subordinando-lhe os "esquemas" gorgiânicos, guardadas as devidas relações artísticas. Com esses dois mestres sofistas, a retórica foi posta a serviço da oratória, política ou forense, segundo todo um sistema de educação que se espalhou pelo mundo helênico, sobretudo nas colônias, e, durante o período helenístico, por todo o Mediterrâneo, revivendo em Roma, onde culminou com a oratória de Cícero, e entrando afinal na Idade Média, quando gozou de favor especial nas escolas cristãs. É o que nos mostram Platão e modernamente Werner Jaeger. "Assim, disseminou-se a retórica sofista por toda parte, aqui desfolhando-se em *cultus* e extravagância sob a influência do gosto provinciano, ali degenerando num emprego meramente pueril e acadêmico dos esquemas, acolá atribuindo-se a grandeza normal de suas proporções e a pureza de seus propósitos, mas, através de todas essas variações, preservando o feitio essencial de sua forma, tal como foi afeiçoado por Isócrates." (Croll)

O traço essencial da retórica isocratiana é sua índole sensitiva, pois, com sua "composição redonda" e "a cadência uniforme de suas cláusulas", ela se endereça ao ouvido "físico" do auditório, e não ao ouvido "interno", do leitor solitário, ou espírito reflexivo, que a acha fria, vazia, artificial. Ela tem seu lugar, como realçou o próprio Cícero, toda vez que se faz necessária a eloqüência popular, isto é, diante dos vastos auditórios suscetíveis às qualidades musicais da linguagem.

Sente-se de imediato sua inadequabilidade quando quer que o objeto da educação deixe de ser a arte de persuadir para ser a pesquisa da realidade, exterior ou interior, e a compreensão da verdade. Os próprios gregos também o sentiram muito cedo, nem seria de esperar outra coisa de povo especialmente inclinado à especulação. Nos diálogos *Górgias* e *Fedro*, Platão mostra Sócrates reagindo contra a retórica de tipo gorgiano, e ridicularizando-a, e neles está lançada a base de uma nova concepção das funções da retórica, inteiramente diferentes das da oratória, com um estilo apropriado a tais funções. Opondo-se a filosofia à oratória, a pesquisa da verdade à arte de

persuadir, é toda uma nova teoria da educação que surge, com um estilocorrespondente.

Mas foi somente Aristóteles quem, desenvolvendo as idéias de Sócrates e Platão, lhes deu sistematização adequada a uma nova teoria retórica. Nos livros indicados da *Retórica* está o código das formas "modernas" do estilo. Não são mais as qualidades sensoriais da linguagem, nem as convenções sociais dos auditórios ou suas suscetibilidades e preferências auditivas, que formarão os padrões da arte da composição, mas o próprio processo do raciocínio. A retórica foi posta em relação direta com a lógica (dialética, filosofia) e, pela primeira vez, foi tratada como arte de escrever, em oposição à arte de falar, na expressão de Croll, o qual acentua que, dessarte, uma nova forma de arte da prosa passou a ser reconhecida – o uso do estilo para os propósitos da filosofia e em estrita relação com a dialética, e sobre essa nova concepção, Aristóteles levantou sua teoria da arte da retórica.

Ficou de então em diante consagrada a divisão do estilo prosaico em dois distintos caracteres ou *genera*: o *genus grande* e o *genus humile*. Do primeiro, já vimos os traços distintivos. Do *genus humile*, *submissum*, *demissum*, estilo filosófico, estilo de ensaio, ou remisso, ao contrário da natureza ornamental, elaborada, figurativa do *genus grande*, não apresenta as figuras de palavra e sim as de pensamento ou "espírito", metáfora, aforismo, antítese, paradoxo, entre outras, conhecidas como *figurae sententiae*, meios de persuasão que visam à mente.

Naturalmente, a separação é para ser apreciada como genérica, pois nem sempre as duas formas estilísticas, na prática, se tornam nitidamente separáveis, e houve até quem propugnasse, como Cícero, uma razoável mistura de ornatos de acordo com as exigências do gênero e das circunstâncias. Portanto, não se deve tomar a distinção ao pé da letra, mas procurar os traços distintivos como predominantes, pois assim é que eles se fazem distintivos. Sem embargo, por mais diversos que sejam os dois tipos de estilo, o *genus humile* é uma diferenciação do outro, graças a modificações ou adaptações de suas formas retóricas, e ambas as variedades se desenvolveram do princípio universal de que "a retórica é a arte da beleza dos sons falados", o que põe a

arte da composição sob o controle absoluto do ouvido: num caso, de maneira óbvia, exterior, no outro, implicitamente, de jeito mais delicado e encoberto.

O *genus humile*, nova orientação da prosa, surgida da oposição filosófica ao estilo oratório e para servir os objetivos da filosofia e da dialética, é melhor descrito pelas diferentes designações e variedades que tem tido: *lene*, *subtile*, insinuante, flexível, fino. Como esclarece Croll, "um estilo de caráter geral como esse não poderia deixar de ter muitas formas particulares. Por exemplo, pode tornar-se deliberadamente rude, informe, negligente – *décousu*, como Montaigne define o próprio – na intenção de mostrar desprezo pelo *cultus*, ou mesmo pela própria retórica, e um amor da honesta simplicidade; por outro lado, pode imitar a facilidade coloquial e a *mundanidade* da boa conversação, em contraste intencional com a pompa vulgar da oratória pública, e se distinguir como elegante, gracioso, *nitidus*; pode ainda manifestar sua superioridade sobre o gosto popular, como ocorre nas mãos dos estóicos, com afetar uma desdenhosa e significativa brevidade de elocução ( ). Mas o *genus* como um todo é propriamente caracterizado por sua origem na filosofia. Sua função é exprimir variações individuais de experiência em contraste com as idéias gerais e comunais, para conter as quais a moldura aberta do estilo oratório é tão bem apropriada. Sua linguagem é a de conversação ou é dela adaptada, de feição que pode desaguar, enchendo-os, em todos os escaninhos e gretas da realidade, e reproduzir sua exata imagem à observação atenta".

*

No século XVII renasceu a antiga rivalidade entre os dois gêneros estilísticos, os quais foram vistos, mais do que nunca talvez, como dois estilos opostos. E o movimento anticiceroniano do último quartel do século XVI foi uma vitoriosa tentativa para elevar o filosófico *genus humile*, em lugar do oratório *genus grande*, no favor de escritores e leitores.

A forma oratória era a expressão ideal para o estilo de vida e os costumes do século XVI. Época de unidade social e política, comunitária, favorecia manifestações de literatura falada, que encontrava ambiente sintônico nas constantes reuniões públicas e

privadas, cerimônias e festas da corte. Os homens do Renascimento, apaixonados da ação, tinham a índole decorativa, exterior, brilhante e oratória, e isso vemos nos grandes livros da época, habitualmente lidos em assembléias e compostos com tal objetivo em mira. Compreende-se por que a prática da oratória fosse a base da educação literária do Renascimento.

É assim que, por canais variados, – formas medievais, folclóricas, clássicas, – ao século XVI veio a ter a tradição gorgiânica ou isocratiana, de prosa oratória, que se manifestou também de maneira diversa: fosse no estilo "ciceroniano" dos humanistas ortodoxos, fosse em formas de herança medieval, tais como o estilo sacro, o estilo epistolar, o estilo áureo dos torneios cavalheirescos e dos discursos e oferendas a soberanos, e o estilo do *cultismo* literário, dos tratados morais e romances de Guevara, Sidney e Lyly, que exaltava a retórica por si mesma, pelo seu próprio encanto, favorecendo assim a ornamentação vazia. Embora nem todas essas manifestações fossem clássicas, uma nota era-lhes comum: resultaram da elaboração dos "esquemas", ou figuras de som, da retórica de Isócrates.

Ao contrário, o século de seiscentos preferiria o recolhimento, seria uma época interiorizada, de meditação íntima, de reflexão moral e exaltaria a vida privada, individualíssima. A instável unidade do Renascimento rompeu-se, a despeito do esforço reunificante da Igreja. As atividades externas do Renascimento perderam o poder de atração sobre os espíritos, que tiveram a atenção chamada para uma curiosidade nova, a do mundo íntimo. "Um dos sinais mais chocantes da transformação espiritual por que passou a Europa, no período de 1575 a 1650, foi a retirada voluntária que levou muitos de seus homens representativos a se afastarem dos negócios do mundo, buscando unidade de espírito e auto-suficiência moral num retiro contemplativo, filosófico ou religioso". Caminhando para ele, ou já em pleno absolutismo, a vida política deveria agora pautar-se pelo espírito do maquiavelismo, dispensando os príncipes qualquer auxílio. Com a voga de Tácito, conheceu-se o quadro que ele pintou da decadência da oratória romana, acompanhando o declínio da vida republicana. Muret, numa de suas corajosas e claras análises, mostrou como as razões que

militaram em favor do cultivo da arte retórica no apogeu renascentista deixaram de existir, porquanto as questões políticas e mesmo as legais não mais se decidiam nas assembléias e cortes, porém nos gabinetes privados dos ministros de estado e na intimidade das conversações. Na literatura da época há testemunhos dessa marcha paralela dos dois fenômenos, o crescimento do absolutismo e o declínio da oratória: é de Montaigne o famoso trecho sobre a "vaidade das palavras". Portanto, é um só o espírito da época de Bacon, Montaigne, Lípsio, La Motte le Vayer, La Bruyère, Arnauld, Fénelon, Malebranche, no que tange a esse menoscabo da retórica formal e da oratória, e em que pese ao trabalho de Bossuet para fazer reviver o modelo isocratiano de oratória. Era o *genus humile*, filosófico, ensaístico, *subtile*, familiar, chamado na época "ático", em oposição ao "asiático" da oratória convencional, florida e copiosa, que predominava e reunia as preferências, graças ao esforço dos anticiceronianos. Todavia, deve-se ressalvar que o objeto das críticas anticiceronianas era uma forma degenerada do *genus grande*, que já no século XVI se mostrava na ênfase e na ampulosidade, ou "tumor", no abuso das figuras de som, no culto excessivo da forma.

De qualquer modo, o lema comum no estilo preferido era a recusa da copiosidade ciceroniana e a procura de uma brevidade filosófica, marcada ainda pelo gosto da agudeza e do engenho.

*

Um ponto de máxima importância resta ainda a considerar: a influência do estoicismo. Sabemos que a escola estóica de retórica triunfou sobre a escola ciceroniana no século I da Roma imperial. Também não ignoramos que os anticiceronianos dos séculos XVI e XVII eram estóicos em moral e em retórica, mesmo no tempo em que o estoicismo não era bem visto pela Igreja, a cujos ditames aliás muitos líderes intelectuais da época se submetiam apenas aparentemente, num conformismo exterior.

Essa afinidade entre o estoicismo e o *genus humile* é, como evidencia ainda Croll, facilmente compreensível se atentarmos a que, nos séculos III e II a. C., coincidiu um aumento de interesse pelos estudos filosóficos com a voga daquele tipo estilístico, fato devido a ser a escola estóica a mais bem organizada no

tempo, com teorias mais sistematizadas, sobretudo em relação às doutrinas retóricas e às funções do estilo como veículo do pensamento e como expressão dos processos mentais, no que seguiam as lições peripatéticas.

Foi, aliás, a doutrina de Aristóteles que os estóicos adotaram, com ligeiras modificações, com sua teoria retórica. Consoante o que ficou estatuído na *Retórica*, duas virtudes Aristóteles considerou essenciais ao estilo: clareza e propriedade, estando implícita na sua teoria uma terceira – a brevidade – justamente a que teria lugar de relevo, como coordenadora das outras, no *genus humile*, segundo os desenvolvimentos que lhe deu a escola peripatética, na doutrina e na prática. Mas, no sistema estóico, elas aparecem freqüentemente interpretadas de modo diverso.

De referência, por exemplo, à clareza, havia na doutrina estóica certas tendências que contrabalançavam o papel da clareza, até dando relevo à virtude oposta, a obscuridade. A realidade a que os estóicos miravam era interior e moral, justamente aquela que o conhecimento tem menos possibilidade de penetrar e retratar; mas o esforço do espírito em seu progresso para aquela verdade inatingível pode ser relatado, e nesse esforço consistia o tema central da meditação estóica e a ela estava condicionada a sua arte retórica. Daí a tentação de explanar o ardor de sua alma nas suas relações com a verdade sob forma de breves sentenças, alusões, contorções de estilo. Além disso, o estóico considerava-se no mundo como um estranho, de modo que sua independência interior e seu isolamento tinham que ser conciliados com a necessária conformidade exterior com o mundo. É comum entre eles esse conformismo ou aceitação de aparência, e a obscuridade tornava-se dessarte excelente cobertura para as idéias perigosas ou inortodoxas que alimentavam no secreto do espírito, idéias muitas vezes de franca rebeldia ou sarcasmo. De sorte que, em relação à clareza, duas ordens de escritores se distinguiram entre os estóicos: os que cultivavam antes a obscuridade, pelas razões expostas, como Tácito – *le prince des ténèbres*, – Pérsio, Tertuliano, e seus imitadores do século XVII, Donne, Gracián, Bacon, Malvezzi; e os que amavam a clareza em si mesma e como corretivo da brevidade e da propriedade: Sêneca, e seus seguidores modernos, Lípsio, Montaigne, Browne, Hall.

tempo, com teorias mais sistematizadas, sobretudo em relação às doutrinas retóricas e às funções do estilo como veículo do pensamento e como expressão dos processos mentais, no que seguiam as lições peripatéticas.

Foi, aliás, a doutrina de Aristóteles que os estóicos adotaram, com ligeiras modificações, com sua teoria retórica. Consoante o que ficou estatuído na *Retórica*, duas virtudes Aristóteles considerou essenciais ao estilo: clareza e propriedade, estando implícita na sua teoria uma terceira – a brevidade – justamente a que teria lugar de relevo, como coordenadora das outras, no *genus humile*, segundo os desenvolvimentos que lhe deu a escola peripatética, na doutrina e na prática. Mas, no sistema estóico, elas aparecem freqüentemente interpretadas de modo diverso.

De referência, por exemplo, à clareza, havia na doutrina estóica certas tendências que contrabalançavam o papel da clareza, até dando relevo à virtude oposta, a obscuridade. A realidade a que os estóicos miravam era interior e moral, justamente aquela que o conhecimento tem menos possibilidade de penetrar e retratar; mas o esforço do espírito em seu progresso para aquela verdade inatingível pode ser relatado, e nesse esforço consistia o tema central da meditação estóica e a ela estava condicionada a sua arte retórica. Daí a tentação de explanar o ardor de sua alma nas suas relações com a verdade sob forma de breves sentenças, alusões, contorções de estilo. Além disso, o estóico considerava-se no mundo como um estranho, de modo que sua independência interior e seu isolamento tinham que ser conciliados com a necessária conformidade exterior com o mundo. É comum entre eles esse conformismo ou aceitação de aparência, e a obscuridade tornava-se dessarte excelente cobertura para as idéias perigosas ou inortodoxas que alimentavam no secreto do espírito, idéias muitas vezes de franca rebeldia ou sarcasmo. De sorte que, em relação à clareza, duas ordens de escritores se distinguiram entre os estóicos: os que cultivavam antes a obscuridade, pelas razões expostas, como Tácito – *le prince des ténèbres*, – Pérsio, Tertuliano, e seus imitadores do século XVII, Donne, Gracián, Bacon, Malvezzi; e os que amavam a clareza em si mesma e como corretivo da brevidade e da propriedade: Sêneca, e seus seguidores modernos, Lípsio, Montaigne, Browne, Hall.

Quanto à brevidade, os estóicos davam-lhe tanto apreço que a colocavam por vezes no mais alto posto de sua preferência, sobretudo porque é a qualidade talvez mais adequada ao trabalho de retratar com exatidão e minúcia os movimentos da mente na busca da verdade. Os longos períodos musicais não se prestam à expressão da experiência pessoal e íntima, ao contrário dos períodos de membros curtos, incisivos, vinculados uns aos outros por ligaduras frágeis, cada qual encerrando maior ênfase, com um significado próprio, quase independente do contexto geral do período. Assim, os estóicos mui naturalmente tenderam para a brevidade, própria à expressão dos difíceis problemas íntimos, e é notória sua preferência pelas "sentenças de ouro", máximas, aforismos, *dicta, sententiae*, e é evidentemente tal preferência que explica o estilo sentencioso e a arte da condensação aforística da literatura seiscentista, até em língua portuguesa, como é fácil comprovar-se mormente em Vieira, D. Francisco Manuel de Melo e outros.

A terceira virtude aristotélica é a propriedade, e em relação a ela os estóicos desenvolveram concepção própria. Não se trata, para eles, na propriedade de estilo, de uma adequação à natureza do auditório ao qual se dirigem, ou à ocasião. Lípsio, quem melhor tratou do assunto do ponto de vista estóico, e é ainda a Croll que buscamos o fio desta exposição, distinguiu dois aspectos na propriedade: relativamente à coisa e à pessoa. A adequação à coisa redundou no estilo simples, matemático, cartesiano, que será, aliás, comum no fim do século XVII, como evidenciou V. R. Jones.

A adequação à pessoa tem duas fases, segundo Lípsio: a pessoa ou pessoas a quem é dirigida a exposição, ou a pessoa do escritor ou orador. No primeiro caso, há, para os estóicos, o perigo do formalismo oratório, de modo que eles colocam todo o interesse na outra, ou antes, identificam as duas, estatuindo que a impressão do ouvinte será tanto melhor quanto mais fiel à realidade, mais vívida e mais penetrante for a representação da própria experiência. Os segredos da natureza são acessíveis apenas a espíritos atentos e calmos, preparados longamente por hábitos de escolha e exclusão e somente em momentos raros e de feliz iluminação. "Um estilo apropriado ao espírito de quem fala é, portanto, aquele que retrata o processo de aquisição da verdade antes que sua própria posse, e expressa idéias não somente com

clareza e brevidade, mas também com o ardor com que foram concebidas."

Esses traços de estilo são sempre encontrados quando entra em voga o *genus humile*: entre os estóicos dos séculos III e II da Grécia e dos I e II da Roma imperial, e entre os do século XVII. Nesta última época, sua difusão explica-se, como já vimos, pela influência do estoicismo romano, pois sabemos que o século XVII foi sobretudo colorido de latinismo. E outra razão é que só entre os romanos daquela fase é que o estoicismo atingiu seu maior grau de perfeição, pelo cunho de intransigência e a severidade "romana", arcaizante, que a escola assumiu então, até reagindo contra o ideal clássico, ciceroniano, cujos traços retóricos foram interpretados como de influência estrangeira, "asiática". Demais, um fator importante imprimiu ao movimento, sobretudo quanto ao instrumento retórico, uma forma definitiva: as escolas de declamação, que controlaram a formação do estilo, durante os dois primeiros séculos imperiais, e cuja finalidade foi o cultivo do *genus humile*, segundo um espírito de realismo, para o desenvolvimento de meios de expressão individual.

As necessidades, porém, impostas a Roma pelo processo de diferenciação da dominante civilização helênica, exigiram a criação de um novo tipo de estilo, derivado dos outros. Foi o *genus medium*, *modicum* ou *temperatum*, que modificou a dicotomia de estilos por uma classificação tripartite.. O singular, como mostram ainda Croll e Hendrickson, é que a variedade nova, na forma e processos, aliada do *genus humile*, usurpou o lugar do estilo oratório. No século XVII, situação similar se apresentou, e, enquanto uns se atinham ao *genus humile* para exprimir as realidades de natureza íntima e filosófica, outros procuravam um tipo de estilo que, longe de incorrer no "asianismo" dos ciceronianos, se conservasse tão "ático" quanto o estilo ensaístico, mas fosse também grande e nobre, apto a exprimir o ideal de grandeza do século XVII, ou, na fórmula de Bacon, "a persuadir o Rei pela grandeza". Associado a esse ideal, os anticiceronianos elegeram o nome de Demóstenes como o símbolo do *genus grande* segundo a maneira ática. Típica, no particular, é a oposição de Fénelon contra o isocratismo da oratória sacra, revivido por Bossuet, oposição em nome do aticismo de Demóstenes, que reuniria a qualidade ática à manei-

ra elevada da oratória heróica. Era uma anomalia, no entanto, o que resultava dessa combinação de magnificência oratória com o *genus humile*, que teve bizarros efeitos nos sermões e panegíricos do tempo. E Bossuet compreendeu muito bem a impossibilidade de aliar a simplicidade e a grandiosidade, a agudeza e a eloqüência, o que o levou a procurar em Isócrates o mestre da reforma por ele a ser empreendida.

*

Assim, o estilo característico da literatura seiscentista foi do tipo *genus humile*, aprendido de Aristóteles e imitado dos escritores romanos da era argêntea, acima de todos Sêneca e Tácito, e consagrado pela prática do estoicismo, tão do gosto das duas épocas. Em ambas, o espírito predominante era de reação a uma forte tradição retórica, ao culto do ornamento retórico em si mesmo, e se não conseguiram libertar-se da retórica, – não é possível à literatura, – a representação da realidade, elas a fizeram por maneira o mais simples possível, e tanto quanto possível libertadas do ornato. Mas a sua libertação não podia ser total, daí que a retórica oferecida pelas escolas de declamação romanas se lhes adaptasse e servisse de cobertura e justificação para certas transigências com o artifício.

Ao *genus humile*, portanto, foi fiel a geração de Montaigne a Pascal, toda ela favorável à maneira íntima "que retrata as coisas em sua forma familiar e como são conhecidas à primeira vista", e foi o próprio Pascal quem disse ser essa (a maneira de escrever de Montaigne, Epicteto e dele mesmo) a de uso corrente.

Esse *genus humile* é a forma adotada pela literatura que hoje conhecemos como barroca. Não quer dizer que todas as épocas em que vigorou aquela forma artística hajam sido barrocas, em que pese aos que estudaram o barroquismo de Sêneca e Lucano, como o italiano Gobliani. É que o barroco não é somente um estilo, ou, por outras palavras, não se define apenas pelo estilo, mas soma um estilo a um conteúdo ideológico, é antes a adequação de um estilo ao clima espiritual de uma época determinada, o século XVII. Esse o barroco histórico, ao qual se deve reduzir o uso da expressão, para que ela tenha precisão e sentido universal, vale dizer, utilidade e eficiência no vocabulário crítico.

"La peinture de la pensée."
Pascal

Estabelecido que foi o *genus humile* o tipo de estilo preferido dos escritores seiscentistas, em latim ou em vernáculo, Montaigne ou Burton, Pascal ou Browne, La Bruyère ou Hall, Lípsio ou Malvezzi, St. Evremond ou Bacon, Halifax ou Balzac, Donne ou La Mothe le Vayer, tipo de estilo aliás característico de toda época chamada "moderna" em literatura, em oposição ao clássico, compreendemos que não poderia ser outra a forma adequada à expressão em prosa daquilo que, em pintura, arquitetura, escultura, e poesia, ficou testemunhado pelas obras de El Greco, Bernini, Donne, Tasso, Góngora, em contraposição a Ticiano, Rafael, Spenser, Ariosto, isto é, "a expressividade em vez da beleza formal, da suavidade, da facilidade, do vazio, da copiosidade, mesmo ganhando em obscuridade e contorção", ou, por outras palavras, "preferindo as formas que exprimem a energia e o esforço do espírito na busca da verdade, com ardor e violência, àquelas que revelam satisfação antes na posse", em suma, os "movimentos da alma, em vez de seus estados de repouso, passaram a ser o objeto da arte" (Croll). É, portanto, "a idéia de movimento tomando o lugar da de repouso".

Foi essa transmutação que se operou nas técnicas da prosa, quando, a partir do último quartel do século XVI, os anticiceronianos levaram de vencida os fiéis ciceronianos, criando normas estilísticas em desabono do que pregou e praticou o gênio romano da oratória, segundo a doutrina de Isócrates. O movimento anticiceroniano logrou dessarte revolucionar as técnicas estilísticas, criando, a par do que ocorria com as outras artes, um novo estilo, uma nova forma "moderna" de prosa.

Conhecida a história do movimento anticiceroniano, apontadas as suas raízes históricas e os seus modelos antigos, será importante estudar a *forma* do período ou da sentença na prosa anticiceroniana ou, mais propriamente, barroca, dado que é ela o elemento que determina no estilo as características dos demais.

No que concerne ao problema da *forma* no período da prosa barroca, consoante ainda os referidos estudos de Croll, há

que compreendê-la como se resultasse de uma explosão de dentro para fora, que a tivesse despedaçado. Os próprios seiscentistas falavam em explosão ao se referirem à prosa anticiceroniana. É que os membros do período existem separadamente: não há conjuntivos sintáticos entre eles, e a pontuação é feita por dois pontos e ponto e vírgula.

Todavia, a forma assim obtida não teria resultado de um processo de demolição do período ciceroniano, mas da omissão deliberada, e no ato da construção, dos vários passos pelos quais o arredondamento e a suavidade do período ciceroniano teriam sido obtidos. As liberdades e negligências dos anticiceronianos, com ser às vezes resultantes de desdém pelo formalismo, eram também propositadas e exprimiam um credo estético e filosófico. Acreditavam eles que a idéia, para ser com justeza a precisão gravada em palavras, haveria que apresentar-se tal como o espírito a concebeu, pois o processo de embelezamento ou de revisão a afasta da realidade. Seu objetivo era, pois, retratar, não um pensamento, mas um espírito pensando, isto é, a idéia justamente no ato e no momento em que foi imaginada e na forma em que ocorreu à mente, sem adornos posteriormente acrescidos.

O que distingue mais frisantemente o período anticiceroniano do oratório convencional é a maneira de ligação entre as cláusulas ou membros. A esse respeito há dois tipos de estilo anticiceroniano: escritores há que não usam sistematicamente ligaduras sintáticas, de modo que os membros ficam sintaticamente livres; em outros, os elementos usuais da sucessão lógica, conjunções, pronomes, etc., estão presentes, mas são de tal natureza ou são usados de tal maneira que os membros do período se ligam frouxamente, como se por acaso. O primeiro tipo é o *période coupé, stile coupé, stile serré*, breve ou conciso, a primeira denominação das quais de origem e uso seiscentista; o outro, é o "período solto", "estilo solto", desatado ou negligente.. Um é conciso, cerrado, abrupto, o outro é meditativo, "natural", "informal". É necessário ter em mira essa divisão, embora os dois tipos sejam largamente usados de mistura pelos mais célebres representantes do anticiceronianismo, porque ela obedece a uma visão natural dos escritores do século XVII em escolas que representam os dois lados do espírito seiscentista:

seu sentenciosismo, sua agudeza penetrante, sua intensidade estóica; ou seu desgosto do formalismo, sua curiosidade vagabunda e auto-indagadora, sua tendência cética. São os lados estóico e libertino do espírito seiscentista, os quais, na primeira metade do século, quando o seiscentismo está no apogeu, coexistem sem conflito e se exprimem numa prosa em que os dois gêneros se misturam.

*

"No armor can defend a fearful heart. It will kill itself within."

Felltham

"Mais il faut parier; cela n'est pas volontaire; vous êtes embarqués."

Pascal

O estilo conciso, mostrou-o Croll, caracteriza-se por quatro atributos: a brevidade procurada dos membros; a ordem imaginativa; a assimetria; e a omissão das ligaduras sintáticas ordinárias. Esses traços não aparecem isolados, mas relacionados uns aos outros, e o conjunto constitui uma doutrina retórica consciente, empregada pelos escritores do século XVII, com um conhecimento claro dos modelos antigos, Sêneca sendo o mestre incontestável de todos, a pontos de Shaftesbury testemunhar que nenhum outro tipo de estilo foi praticado além do "Senecan amble" nos cem anos que lhe antecederam (Sh. 1671-1713). Mesmo os que reagiram contra o estoicismo e o senecanismo, não conseguiram libertar-se da forma senecana, tão bem a haviam absorvido.

As qualidades acima mencionadas emprestam à prosa barroca dois feitios peculiares: a constante novidade e imprevisibilidade, e o movimento em espiral que, diferentemente da progressão lógica, é antes uma progressão imaginativa, isto é, um movimento do espírito no sentido de elevar-se e contorcer-se à medida que progride, de jeito a ver o mesmo ponto de níveis sempre superiores e novos.

Quanto ao outro tipo, o "estilo solto", os seus membros são usualmente ligados por conectivos sintáticos, e podem ter um comprimento igual ou às vezes maior do que o do período

ciceroniano. É o estilo natural, encadeado ou meditativo, o empregado para exprimir o método do conhecimento indutivo, para o qual não há plano preconcebido ou, se há, é violado conscientemente, e cuja progressão se faz à medida que o espírito vai descobrindo a verdade. O escritor escreve à proporção que pensa. Nessa variedade procura-se combinar o efeito de grandes massas com o efeito de grande movimento, no que está de acordo com toda a arte barroca.

Para isso, empregam-se principalmente dois modos de conexão: a conjunção coordenativa, que permite ao espírito mover-se sempre para diante do ponto alcançado, sem nenhuma referência ao que ficou atrás, nem qualquer compromisso do membro posterior com uma forma predeterminada. São as conjunções frouxas que "separam" tanto quanto possível os membros que ligam: *e*, *mas*, *por*, *enquanto*, *não* (*-e não*), e os correlativos *embora*, *tanto quanto*. Em segundo lugar, a construção participial absoluta, não só em fim de período, mas em qualquer ponto, e esta é justamente a construção que menos prende, facilitando a solução de muitas dificuldades que surgem no curso de uma marcha espontânea e não premeditada. Ela pode exprimir uma causa ou uma conseqüência, ou uma circunstância subordinada, pode ser concessiva ou justificativa, um sumário do que precede ou um suplemento; pode exprimir uma idéia relacionada com o período global ou somente com o último membro. Em outros casos, o parêntesis, ou a construção parentética, é um sucedâneo das ligaduras anteriores, usado para relaxar à vontade. É sempre digno de nota o contraste entre a leveza das ligaduras e o peso dos membros que devem carregar, de modo que o período não se detém entre os membros.

Outro elemento distintivo a considerar é a ordem dos membros ligados, na realidade aquilo que condiciona a índole das próprias conexões. No período oratório, ciceroniano, o arranjo dos membros é redondo, circular, isto é, se ordenam em relação a um membro central ou apical, de modo que apontam para ele, venha antes ou depois, comunicando-lhe sua ênfase própria. É o *periodos* ou *circuitus* ou composição redonda, e a ele chegam os escritores após revisões ou mais revisões.

Ao contrário, o estilo solto evita essa construção, pois seu objetivo é exprimir a idéia tal como é experimentada de chofre, de modo que o período não é feito, faz-se, toma forma no curso do movimento do espírito. "J'écris volontiers sans project; le premier trait produit le second", disse Montaigne, definindo seu método. Assim, não é o círculo, mas a cadeia, que bem representa a forma do período, pois suas extremidades são ligadas frouxamente uma à outra, quase apenas encostadas. Por isso, muitas vezes a ligação faz-se não com todo o período, ou a sua palavra principal, ou a idéia geral, mas apenas com a palavra ou frase final. A liberdade de movimento, a independência dos membros, sente-se também no uso comum e constante do anacoluto, que desprende o membro do complexo geral, ampliando-lhe o âmbito, incorporando-lhe novos afluentes, e levando-o para diante.

Em uma palavra, o tipo de estilo em causa reflete uma teoria estética definida por Pascal na famosa sentença de que a verdadeira eloqüência zomba da eloqüência, o que foi resumido por Montaigne na frase: é a arte de ser natural.

A forma do estilo solto é outro ponto a ser considerado, pois são inúmeras as variedades que pode assumir, todas elas procurando fugir ao formalismo retórico e à regularidade do ciceronianismo. Ora é o senso dramático da realidade, com sua velocidade e vivacidade triunfando sobre o formalismo convencional; ora é a exaltação mística do século XVII quebrando a regularidade formal do período e adaptando-o a suas próprias finalidades; ora é o movimento natural, a "ordem da natureza", segundo a qual o período segue usando a sintaxe adequada a cada momento da progressão, sem seqüência lógica, mas dramática, até chegar a um ponto em que se perde contato com a declaração inicial. Eis um exemplo, citado por Croll: "Le plus grand philosophe du monde, sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au dessous un précipice, quoique sa raison le convainque de sa sureté, son imagination prévaudra. Plusieurs n'en sauroient soutenir la pensée sans pâlir et suer". Pascal, "l'Imagination".

A diferença é fundamental com o movimento e a forma do período ciceroniano, que se encerra justo no final, atingindo o ápice de expansão e ênfase no meio ou suas proximidades. Ao

contrário, em Browne, Pascal ou Montaigne, a sentença abre-se constantemente para diante, seu movimento torna-se mais intenso e vigoroso à medida que prossegue, e termina em uma visão de vasto espaço ou tempo, perdendo-se a si mesma num *altitudo*, como a sugerir o infinito.

Um elemento que concorre para emprestar caráter fundamental ao estilo barroco é a pontuação. À nossa estética da pontuação por vírgulas e pontos, o barroco opõe a prática de uma pontuação por ponto e vírgula e dois pontos. Antes do século XVIII, o estudo da literatura era dominado pela retórica, tanto quanto depois o foi pelas leis lógicas e precisas da gramática. Por isso a idéia de movimento e flexibilidade caracteriza o estilo seiscentista, e a imaginação e as impressões sensíveis dominam a prosa barroca, uma prosa em que as conexões sintáticas das sentenças são frouxas e casuais, tênues e frágeis, em que os parênteses abundam, as digressões e os anacolutos são freqüentes, e os limites não são marcados.

*

O fato é que há períodos e povos inteiros que gostam de viver de costas para o sereno e o confortável. Esse é o caso do Barroco, e mais particularmente do Barroco espanhol. A Contra-Reforma pôs na ordem do dia um repertório de idéias e emoções de índole "numinosa" em sentido geral e especificamente cristão. Engendrada num momento de perigo para a unidade religiosa da Europa, essa nova sensibilidade deixa de lado o mundo platônico artificial dos humanistas para colocar-se de novo diante dos eternos e angustiosos problemas do homem, e, em primeiro lugar, o de sua liberdade e salvação, sua responsabilidade e miséria. O homem não é mais aquele senhor ideal do mundo, belo e sereno, que domina facilmente, como num exercício natural, suas paixões e contradições interiores, e cujo modelo é traçado pela *Ética a Nicômaco*, porém uma criatura tingida originalmente pelo pecado, e que só poderá emancipar-se

dele mediante a renúncia confiante ao Criador, auxiliado por uma ascética severa. A arte barroca, que constitui um dos grandes períodos da arte cristã, tem por missão expressar essas emoções essenciais da época da Contra-Reforma, e, com efeito, as expressa em seus artistas mais representativos com uma convicção e uma paixão insuperáveis.

Lafuente Ferrari

Portanto, a análise estilística evidencia como o movimento barroco possui unidade interna. É um movimento uniforme, homogêneo, com características idênticas em todas as manifestações artísticas, pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, prosa. O momento barroco é, como ficou dito anteriormente, talvez aquele em que mais se evidencia o paralelismo entre as várias artes, isto é, em que melhor se notam seus traços comuns e a identidade das idéias estéticas.

Mas, aos atributos morfológicos soma-se outra peculiaridade, para dar ao século XVII sua mais perfeita unidade: o conteúdo espiritual, a ideologia. E esta lhe foi fornecida pelo Concílio Tridentino e a Contra-Reforma, a que se deve o colorido peculiar da época, seja em arte, em pensamento, em religião, em concepções sociais e políticas. E a consideração desse elemento impõe-se, pois os artifícios estilísticos, encontradiços que são em várias épocas, não poderiam isoladamente ser considerados marca do barroquismo. Vimos como a prosa barroca tem elementos que lhe vieram do estilo estóico romano da era argêntea, os quais, assim, só teriam valor distintivo se associados a um espírito, à "alma de uma época".

O problema da visualização crítica do barroco complica-se ainda mais. Pois, se é evidente a existência de um elemento católico no espírito da época barroca, como conciliar esse dado com o fato de que o barroco se estendeu por países protestantes e de que figuras barrocas há que se revelam como que imunes à influência católica?

Em todo caso, se tomarmos a Renascença como um movimento de reação – nos vários ramos da arte, da literatura,

das ciências e da filosofia – contra os ideais da civilização medieval (coisa que só com certas reservas é hoje aceito), ao lado de um movimento de revalorização exagerada da antigüidade clássica, não só quanto às suas formas de arte, mas também no que concerne à sua filosofia racionalista e sua concepção pagã do mundo, podemos compreender o barroco como uma contra-reação a esses exageros, sob a influência da Contra-Reforma católica, numa tentativa de reencontrar o fio perdido das tradições cristãs, procurando exprimi-las sob novos moldes intelectuais e artísticos. Esse duelo entre o elemento cristão herdado da Idade Média e o elemento pagão e racionalista, herança da Antigüidade e reposto em voga pelo Renascimento, enche toda a Era Moderna até que, no fim do século XVIII, o Filosofismo e a Revolução Francesa dão ganho de causa ao segundo. Durante, porém, o século XVII, a forma barroca da cultura logrou opor um dique à onda racionalista, sem contudo destruí-la ou anulá-la, mesmo provisoriamente, e esse dualismo é que lhe empresta fisionomia própria. A maioria dos intérpretes do barroco, sem que se haja atingido uma unanimidade na definição do fenômeno, apontam como sua essência uma oposição ou oposições em seu espírito, um estado de conflito e tensão, justamente resultante do duelo entre o espírito cristão, medieval, antiterreno, e o espírito secular, racionalista, mundano. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e espiritualismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra. Essas dicotomias, esses "conflitos de tendências antitéticas" (Meissner), essas "violentas desarmonias da era barroca" (Wellek), tradutoras da tensão entre as formas clássicas e o *ethos* cristão, entre as tradições cristãs medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento, formam sem dúvida a alma da era barroca, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois pólos considerados então inconciliáveis ou opostos: a razão e a fé.

O movimento geral era, pois, de fundo religioso, visando a restaurar os valores medievais de vida contra a corrente de transformação renascentista. Ao mesmo tempo, porém, o homem ocidental não estava disposto a abrir mão de tudo o que lhe revelara o humanismo renascentista, as virtualidades da vida

dele mediante a renúncia confiante ao Criador, auxiliado por uma ascética severa. A arte barroca, que constitui um dos grandes períodos da arte cristã, tem por missão expressar essas emoções essenciais da época da Contra-Reforma, e, com efeito, as expressa em seus artistas mais representativos com uma convicção e uma paixão insuperáveis.

Lafuente Ferrari

Portanto, a análise estilística evidencia como o movimento barroco possui unidade interna. É um movimento uniforme, homogêneo, com características idênticas em todas as manifestações artísticas, pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, prosa. O momento barroco é, como ficou dito anteriormente, talvez aquele em que mais se evidencia o paralelismo entre as várias artes, isto é, em que melhor se notam seus traços comuns e a identidade das idéias estéticas.

Mas, aos atributos morfológicos soma-se outra peculiaridade, para dar ao século XVII sua mais perfeita unidade: o conteúdo espiritual, a ideologia. E esta lhe foi fornecida pelo Concílio Tridentino e a Contra-Reforma, a que se deve o colorido peculiar da época, seja em arte, em pensamento, em religião, em concepções sociais e políticas. E a consideração desse elemento impõe-se, pois os artifícios estilísticos, encontradiços que são em várias épocas, não poderiam isoladamente ser considerados marca do barroquismo. Vimos como a prosa barroca tem elementos que lhe vieram do estilo estóico romano da era argêntea, os quais, assim, só teriam valor distintivo se associados a um espírito, à "alma de uma época".

O problema da visualização crítica do barroco complica-se ainda mais. Pois, se é evidente a existência de um elemento católico no espírito da época barroca, como conciliar esse dado com o fato de que o barroco se estendeu por países protestantes e de que figuras barrocas há que se revelam como que imunes à influência católica?

Em todo caso, se tomarmos a Renascença como um movimento de reação – nos vários ramos da arte, da literatura,

das ciências e da filosofia – contra os ideais da civilização medieval (coisa que só com certas reservas é hoje aceito), ao lado de um movimento de revalorização exagerada da antigüidade clássica, não só quanto às suas formas de arte, mas também no que concerne à sua filosofia racionalista e sua concepção pagã do mundo, podemos compreender o barroco como uma contra-reação a esses exageros, sob a influência da Contra-Reforma católica, numa tentativa de reencontrar o fio perdido das tradições cristãs, procurando exprimi-las sob novos moldes intelectuais e artísticos. Esse duelo entre o elemento cristão herdado da Idade Média e o elemento pagão e racionalista, herança da Antigüidade e reposto em voga pelo Renascimento, enche toda a Era Moderna até que, no fim do século XVIII, o Filosofismo e a Revolução Francesa dão ganho de causa ao segundo. Durante, porém, o século XVII, a forma barroca da cultura logrou opor um dique à onda racionalista, sem contudo destruí-la ou anulá-la, mesmo provisoriamente, e esse dualismo é que lhe empresta fisionomia própria. A maioria dos intérpretes do barroco, sem que se haja atingido uma unanimidade na definição do fenômeno, apontam como sua essência uma oposição ou oposições em seu espírito, um estado de conflito e tensão, justamente resultante do duelo entre o espírito cristão, medieval, antiterreno, e o espírito secular, racionalista, mundano. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e espiritualismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra. Essas dicotomias, esses "conflitos de tendências antitéticas" (Meissner), essas "violentas desarmonias da era barroca" (Wellek), tradutoras da tensão entre as formas clássicas e o *ethos* cristão, entre as tradições cristãs medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento, formam sem dúvida a alma da era barroca, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois pólos considerados então inconciliáveis ou opostos: a razão e a fé.

O movimento geral era, pois, de fundo religioso, visando a restaurar os valores medievais de vida contra a corrente de transformação renascentista. Ao mesmo tempo, porém, o homem ocidental não estava disposto a abrir mão de tudo o que lhe revelara o humanismo renascentista, as virtualidades da vida

terrena, daí o conflito entre o ideal cristão de fuga do mundo e as solicitações mundanas e carnais. Incapaz de renunciar às segundas e querendo manter-se fiel ao primeiro, tentou a conciliação. Essa era possivelmente uma tendência geral, que a Igreja captou, compreendeu e tentou dirigir, com sabedoria, através da Contra-Reforma, e de que o espírito jesuíta é a estupenda encarnação.

Tal estado de conflito ou tensão espiritual é que se traduz no estilo pelo uso de artifícios e figuras apropriadas, tais como antíteses, paradoxos, contorções, preciosismos, assíndetos, metáforas, imagens emblemáticas, simbolismos sensuais, sinestesia, hipérboles e catacreses. São as expressões de um estado de tensão interior entre a forma e o conteúdo, de um estado de turbulência, de independência e agressividade, de "conflito entre o indivíduo e um mundo inseguro", indicadores de "crença numa múltipla teia de inter-relações", "porquanto a maioria dos poetas barrocos encontraram um método estético no qual as imagens e figuras ligam esferas aparentemente estranhas, descontínuas".

A essa conclusão chegaram as análises que relacionaram, como diz Wellek, critérios estilísticos e ideológicos, procurando averiguar a que ponto estilo e espírito, artifício e ideologia, método estético e crença religiosa, se misturaram para exprimir, nas várias artes, na poesia, no teatro, aquele estado de tensão entre "o Céu e a Terra, de glorificação e exaltação de Deus e de mórbido erotismo", que caracterizou a inquieta época barroca.

De modo que o barroquismo é resultante da contra-reação espiritual ao Renascimento, humanista e racionalista. Movimento de combate, este combate assumiu de logo feitio próprio. Em vez da destruição, preferiu a incorporação, a absorção. Para vencer o adversário comum a reformados e católicos que era o humanismo renascentista, preferiu o espírito religioso tentar a sua assimilação, criando dessarte uma nova forma de vida, comum à cristandade: o barroquismo. E assim o Ocidente povoou-se de igrejas, palácios, jardins públicos, teatros, estátuas, obedientes a um só espírito, a uma só estética, a um só estilo, a um só conteúdo ideológico, idênticos aos que se manifestavam no drama jesuítico, nos autos sacramentais, na ópera, na poesia metafísica, e outras formas literárias e artísticas do século XVII.

Em toda parte, a escolha de temas pitorescos, a procura dos contrastes, a disposição das cores, os efeitos de sombra e luz (claro-escuro), as composições sintéticas de cenas teatrais e de grandes dimensões, a preferência pela expressão do movimento, da paixão, do sofrimento, dos sentimentos violentos, de personagens atormentados e extáticos, soltos às vezes no espaço, negando as leis da gravidade; o uso de massas formidáveis, sem superfícies lisas, e onde alternam os espaços ocos e os cheios, a sombra e a luz, e de materiais resistentes e caros, tudo mostra a ânsia da época em mostrar-se espetacular, não podendo esconder os conflitos que lhe iam no bojo.

*

Na fixação da origem do barroco, duas teorias se chocam: a que o faz um produto ou uma expressão da ideologia da Contra-Reforma, do espírito desencadeado pela reação católica ao protestantismo; e a que o interpreta como um exemplo daquele misterioso "clima da época", sobretudo caro aos filósofos alemães da história, segundo os quais uma época oferece características uniformes, comuns a todas as variedades de expressão do homem, surgindo sem explicação aparente ao mesmo tempo em vários pontos, sem que se possa apontar com segurança a precedência dessa ou daquela região na fixação de seu colorido espiritual e vivências próprias.

Diversos intérpretes do barroco estão acordes em atribuir ao fenômeno íntima conexão com a ideologia da Contra-Reforma e com a ação da Companhia de Jesus, a ponto de se cognominar o estilo barroco de estilo jesuítico, tal o papel que, na sua origem e divulgação, teve o espírito e a ordem de S. Inácio. E é possível mesmo encontrar explicação para certos elementos da arte barroca em pontos de vista adotados pelos jesuítas no seu esforço apologético.

É assim que Weisbach, Weibel, McComb, não titubeiam em atribuir a origem do barroco à Contra-Reforma, sendo que Weisbach defende ademais a tese de que é na Espanha que mais típica se apresenta a arte barroca, por ter sido ela o mais importante foco de irradiação da Contra-Reforma. Essa designação da Espanha da Contra-Reforma como a sede de origem do barroco

encontra apoio, outrossim, na teoria de Helmut Hatzfeld, para quem é a Espanha a pátria do barroco, dela se tendo ele difundido para toda a Europa, a Itália em primeiro lugar. O fato de ter sido com Miguel Ângelo, na sua fase final (o *Juízo Final* é de 1541), que surgiram as primeiras manifestações barrocas, não constitui empecilho, conhecida como é a espanholização por que vinha passando a Itália sob o domínio ibérico. Spitzer, a esse respeito, disse que o barroco historicamente surgiu na Itália, mas foi preconcebido na Espanha.

Para Hatzfeld, há um barroquismo eterno e inconsciente da alma espanhola, que vem desde a Espanha romana, e de que são testemunhos os escritores hispano-romanos, Lucano, Sêneca, Marcial, os ascetas e místicos espanhóis da Idade Média e do Renascimento; essa índole teria sido acentuada pelo sentenciosismo e pelo sensualismo muçulmanos. Pois bem, esse barroquismo, que é assim uma tendência natural sua, a Espanha exagera, transformando-o num barroquismo histórico e consciente, durante o século XVII, hispanizando, com o colorido barroco, a Itália, e os outros países da Europa, graças à milícia jesuítica e ao geral esforço da Contra-Reforma de reacender o espírito de religiosidade verdadeira no Ocidente. É fato inconteste a influência espanhola nas literaturas européias dessa época.

Quem colocou a questão em seus devidos termos foi Martin Sommerfeld, como passamos a ver.

A Contra-Reforma foi um movimento amplo e envolvente, que instigou uma vaga de religiosidade no Ocidente, para combater o espírito renascentista e o luteranismo. Originando-se dentro e fora da Igreja, a reação à Reforma uniu eclesiásticos e leigos, que atraíram para ela o papado. O misticismo espanhol teve grande papel no redespertar religioso, e foi ele, com a escolástica revivida pelos dominicanos espanhóis, que forneceu os princípios fundamentais dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio. E os jesuítas constituíram a ordem de vanguarda da Contra-Reforma. Reunido em Trento, de 1545 a 1563, O Concílio que codificou suas leis, já muito antes, desde 1520 na Espanha, a reação lavrava e conquistava adeptos. A mentalidade de luta predominou nela, de modo que se caracterizou por ser um movimento dinâmico, a que nem mesmo

os adversários resistiram, impregnando-se de seus ideais e métodos, contaminando-se de sua exaltação.

Não se pode afirmar absolutamente que foi a Contra-Reforma que criou o *estilo* barroco. Sabemos à luz dos ensinamentos de Wölfflin que o estilo barroco seguiu uma evolução própria, conforme leis imanentes às formas artísticas, a partir do estilo renascentista. Mas, como salienta Sommerfeld, a Contra-Reforma perfilhou o estilo barroco, adaptando-o a seus propósitos e necessidades, dando-lhe ânimo vitorioso, assim como o barroco levou a mensagem da Contra-Reforma, sob forma de edifícios eclesiásticos, esculturas, pintura e literatura, a toda a Europa. Se a Contra-Reforma foi bastante afortunada, não foi menos clarividente ao acomodar-se com o barroco. Não poderia fazer aliança idêntica com a arte renascentista, cujos traços eram a clareza, a simetria, a mundanidade, a finidade. Ao contrário, a arte barroca falava uma linguagem de emotividade, de transcendentalismo e de ambigüidade. Assim, a pompa barroca fez-se o instrumento ideal da dinâmica e vitoriosa Contra-Reforma.

Explicam-se desta sorte as qualidades espanholas do barroco, ao mesmo tempo seu conteúdo religioso e sua ligação com a Contra-Reforma. Assevera Hatzfeld que, se o italiano Miguel Ângelo foi o pai do barroco formal, foi o espanhol Santo Inácio o inspirador do espírito da Contra-Reforma, de modo que o problema da origem do barroco se resume, no que diz respeito à história das idéias, ao problema da influência espanhola na Itália entre os anos de 1530 e 1540, quando o papa Paulo III estava sob a inspiração de Inácio de Loiola. Da Itália e Espanha juntas, deste complexo mediterrâneo-católico, as formas e idéias se teriam expandido pela Europa, criando o clima comum.

*

De modo que não será uma perspectiva puramente estilística a que logrará identificar o fenômeno barroco. Será mister um método crítico em que se combinem o ponto de vista estilístico e o psicológico-histórico, à luz do qual saberemos que há um fundo de religiosidade, responsável por certa ideologia barroca, e que esse fundo de religiosidade, se não corresponde exatamente à Contra-Reforma, surgiu dela progressivamente,

emanou dela, sua gestação tendo levado várias gerações de lutas e polêmicas ideológicas. Diz muito bem Stephen Gilman, em um estudo sobre a ideologia do barroco na Espanha, que não se pode apontar "uma rígida seqüência de causa e efeito entre o movimento religioso e suas últimas expressões artísticas, dado que numerosas transformações econômicas, sociológicas e políticas se entrelaçaram na textura do período". Não obstante essa atitude prudente em face do "relativismo dos negócios humanos", Gilman reconhece a importância do fator, dando à atitude em face da vida, do sistema de valores, isto é, da concepção espiritual e intelectual do homem, função relevante na escolha da expressão artística.

A Contra-Reforma opôs a concepção do "homem aberto" à idéia renascentista do "homem fechado", ao que correspondem, em artes e letras, as formas abertas em oposição às fechadas da teoria wölffliniana. No seu racionalismo, o Humanismo cortara a escada de Jacó que une o homem a Deus. A Contra-Reforma retorna à "linha vertical do medievalismo", como diz Gilman. À ruptura renascentista com o divino, tentava-se contrapor sua reafirmação.

Mas, impossível como é a reversibilidade dos tempos, aquilo que o Renascimento havia trazido não seria mais desprezado de todo, de sorte que a própria Contra-Reforma, como sábia medida prática, procurou incorporá-lo à Igreja, conciliando o interesse doutrinário com o da ação. O homem barroco é um saudoso da religiosidade medieval e, ao mesmo tempo, um seduzido pelas solicitações terrenas e valores mundanos, amor, dinheiro, luxo, posição, que a Renascença e o Humanismo puseram em relevo. Desse dualismo nasceu a arte barroca.

*

No estudo já referido, Stephen Gilman procurou classificar a massa da literatura religiosa da Contra-Reforma em: uma parte composta de relatos pessoais de experiência mística, de circulação reduzida, e outra destinada à instrução religiosa geral, a imbuir os leitores da ideologia da Contra-Reforma. Para contrastar com a literatura mística, designou esta última como literatura ascética. E, para ele, com razão, é essa literatura ascética que constitui a precursora ideológica do novo sistema

de valores, idéias e técnicas, chamado barroco, embora o ascetismo não se considere em si como barroco. São os representantes do ascetismo que formam a vanguarda da Contra-Reforma. A fim de obter convertidos, era-lhes necessário convencê-los primeiros da natureza insatisfatória da existência terrena, criando a aversão por ela, e demonstrar-lhes logicamente que o único antídoto eficaz seria a aceitação da Igreja. Daí, continua Gilman, a tendência geral ao pessimismo, o conflito entre o homem e o mundo, o descontentamento cósmico, com suas três únicas saídas: o desdém, a fuga, o combate, contrastando essa tendência com o otimismo e o ativismo da Renascença. E daí suas expressões artísticas: os temas de fuga e descontentamento (a "alegoría del descontento" de que fala Ortega y Gasset a propósito de Mateo Alemán), o desdém neo-estóico pelo *vulgo*, que enche a literatura espanhola da idade áurea, e que resulta no cultismo, o sentimento de superioridade frustrada a que se referia Gracián quando dizia do homem "que no se contentaba con menos que todo el universo y aun le parecía poco". Essa é a explicação da atmosfera de melancolia e desespero da época da Contra-Reforma, o que traduzem a arte e a literatura barroca.

Para mostrar essa visão da realidade, a literatura que Gilman chamou ascética usa um estilo peculiar. Ao atacar, em vez de procurar destruir, ela torce. O tempo é acelerado e o espaço encurtado, tornando-se confusos e ilusórios; os objetos retêm sua forma, porém perdem a opaca materialidade da existência, de sorte que toda sensação que fornecem é imediatamente suspeita. O leitor é levado a comprovar a incerteza das revelações de seus sentidos e a verificar sua desilusão da vida. As metáforas usuais mostram a natureza insubstancial da existência. O uso de pares opostos de adjetivos, verbos e nomes é típico da dualidade central que visa "espantar" o leitor: *experiência* e *confessar*, *ser* e *não ser*, *velocidade* e *vagar*, *parecer* e *realidade*, *senso* e *força*, etc. Tudo isso mostra que, ao contrário do misticismo, que pretende a união amorosa com Deus, o ascetismo mira à negação, com seu estilo dual, e sua técnica do contraste lógico.

O mundo renascentista entrara em desintegração, a que a Igreja tentava opor um esforço reorganizador. Esse duplo

processo está implícito no dualismo barroco, no estado de conflito existente em suas manifestações. De um lado, o renascentismo, com sua integração do homem com o mundo. Essa unidade é quebrada ao interceder o absoluto. O mundo pareceu confuso, caótico, mortal, mas a ele se opunha o ideal de padrões reguladores, absolutistas. Ao platonismo sucedia o aristotelismo. "Desde que a vida se tornou um confuso espetáculo indiferente ao indivíduo, as coisas começaram a ser julgadas à base de sua capacidade de atrair a atenção, de conquistar a vista. A forma tornou-se mais importante do que a essência; a decoração e o ornamento passaram a primar sobre o uso; cor e odor receberam maior atenção que textura e estrutura. O sentido das coisas decresceu na proporção em que aumento o seu efeito visual". (Gilman)

*

Assim, o estilo característico do barroco é aquele que representa "a solidão de um herói vagamundeando por um universo de *engaño*", um mundo em que dominava "o *parecer* sobre o *ser*, separados o indivíduo e o ambiente". "Desiludido, compreendendo que o mundo não lhe podia oferecer segurança, o indivíduo só era capaz de perceber aparências, figuras". No domínio verbal, "os trocadilhos extravagantes e as metáforas terríveis, as ilusões verbais e as monstruosidades, obtidas pela distorção da aparência formal da palavra e por desprezo de sua função comunicativa primordial", constituíram a estilística. "O conceptismo combinou prestidigitação de palavras e formas, produzindo metáfora de contraste, um de cujos termos era tornado irreal pela existência do outro. A moldura intelectual do mundo era corroída por uma crescente dissensão entre a forma e a palavra, em expansivo grotesco de contrastes. O conceito não era mais uma metáfora que comunicava impressão ou semelhança interna, mas exprimia uma dissimilaridade baseada nas mais tênues conexões lógicas." De todo modo, "o conceptismo foi a expressão de um artista desesperado brincando com as formas e as palavras de um mundo desconjuntado, que ele concorreu para ainda mais desconjuntar".

*

Na determinação da fisionomia geral da época barroca, segundo os traços que lhe emprestou a Contra-Reforma, faz-se

mister não esquecer que ela não pode oferecer um aspecto uniforme e plácido, dado que é cortada por forças as mais antagônicas e contrastantes. É o que procura fixar Weisbach, quando diz: "O Barroco é uma época em que se dão a um tempo os mais fortes contrastes. Um enorme progresso no pensamento racional, no conhecimento da natureza, junto a crassas superstições em astrologia, alquimia, quiromancia, encantamentos e bruxarias; a aparição de critérios de tolerância ao lado de fanatismos religiosos; um zelo militar pela fé junto ao quietismo místico; a consideração cética, irônica e satírica do mundo ao lado da crença impertérrita nos milagres; um manifesto deleite na magnificência e no fausto, junto da recusa à ostentação exterior e à resignação reflexiva. Não é que tais contrastes não hajam existido em outras épocas, senão que, então, aparecem em forma especialmente caracterizada e definindo o conjunto. Isso empresta ao barroco seu caráter complexo, dual e vário. Sentimo-nos transportados em meio de uma fervente massa agitada por incessantes ondas, palpitações e clarões. No interior desse movimento flutuante, o catolicismo procura conservar suas prerrogativas, afirmar e consolidar seu domínio mediante uma propaganda dirigida à alma e ao espírito, aos olhos e aos ouvidos, enquanto atrai e acolhe, da estrutura espiritual da época, tudo o que parece apropriado e útil a seu objetivo de exercer uma ação sugestiva sobre as massas."

Estabelecida a preliminar de que o dualismo e o contraste formam o eixo espiritual ou ideológico do barroco, atraído que é por forças polares, compreenderemos muitos dos elementos que constituem suas expressões artísticas e literárias.

Época de reação ao Renascimento, mas seguindo-se a ele, embora não se consiga facilmente rastrear o processo de seu crescimento por entre as camadas históricas existentes entre as duas, o Barroco rompeu com a concepção horizontal da vida, característica do Renascimento, para implantar novamente o conceito vertical, herança da Idade Média e do gótico. Dessarte, foram utilizados todos os recursos e artifícios para aproximar o homem de Deus, o celestial do terreno, o religioso do profano, conciliando a herança medieval com a contribuição renascentista. No interesse de reconquistar as massas à fé esquecida ou combatida

pelo racionalismo neopagão, recorreu-se a toda sorte de meios para exaltar o sentimento, a paixão, a emoção religiosa. A arte, a educação, a literatura, a propaganda direta, a pregação, o sermão, a inquisição, tais foram os meios de que se lançou mão sem economias.

Aqueles elementos ou notações peculiares da arte barroca, apontados por Weisbach – o heroísmo, o ascetismo, o misticismo, o erotismo, a crueldade – encontram-se, isolados ou combinados, em todas as manifestações da época, já nas expressões artísticas, ou culturais, já na própria tessitura da vida social, dando-lhe a sua "unidade de estilo". É assim que, no sermão ou no teatro, é usual o recurso às cenas ou descrições de cenas horripilantes, espantosas, cruéis, de modo a retirar o maior efeito sugestivo por impressões sensórias. Igualmente, assim na poesia lírica como na literatura de exaltação mística, há um fundo de sensualismo e erotismo, traduzindo aquela fusão de religiosidade e lubricidade, que forma uma sorte de naturalismo sensual bem típico.

Todos os estudiosos do barroco apontam essa mistura de religiosidade e sensualismo, de erotismo e misticismo, essas efusões erótico-espirituais, de que fala Weisbach, na qual coincidem a erótica mística e profana. O fundo de "amor" que há na mística, o que levou um autor a falar na "mística nupcial", é o mesmo que se encontrará na poesia barroca de Marino, Góngora e Donne, embora essa sensualização de assuntos religiosos eles procurem dissimular sob toda casta de roupagens retóricas, metáforas e contorções estilísticas ou pelo "obscurismo" tão de seu gosto. E é esse elemento que cria a voga de Maria Madalena, como a santa predileta da época, tanto pelos artistas plásticos, como pelos poetas, que todos viram nela o símbolo das suas contradições: de um lado, "a vida mundana agradável e lasciva da cortesã", e, de outro, "a exaltada contrição e as mortificações da penitente". (Weisbach)

Demais do fator erótico-religioso, e do fator heróico, este último exaltado do Renascimento, mas colorido com tonalidade especial pela Contra-Reforma, o que lhe empresta um sentido patético, o outro elemento constante do espírito barroco é a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis, sangrentos, repugnantes. Se o heroísmo assumiu um feitio

patético, estoutro fator emprestou-lhe um aspecto melancólico e uma alma pessimista. Por esse prisma, o barroco valoriza uma estética do feio, o feísmo, de que fala Lafuente Ferrari. É a ele, ademais, que devemos os "dramas de sangue" tão comuns no teatro, haja vista na fase barroca de Shakespeare. O barroco não existe sem a apreensão dos sentidos, procurando por aí conseguir a impressão convincente.

O naturalismo barroco não se detém nem mesmo diante da morte, do túmulo, da corrupção, da decadência física, nesse intuito de obter efeitos figurativos e dramáticos. Na arte barroca a morte tem lugar de destaque, como mostrou Aldous Huxley. É uma arte da morte e dos túmulos, usando não só a figura da morte, o esqueleto e a caveira como temas ilustrativos, mas também expondo cruamente a desintegração física e o ato de morrer.

Esses "reminders of mortality", como os designa Aldous Huxley no ensaio que dedica ao tema da morte na arte barroca, estão bem dentro do plano de recordar ao homem o senso de sua miséria e da inanidade da vida terrena, expondo-lhe cenas e imagens que lhe darão uma impressão sensitiva dessas noções. É o pessimismo seiscentista sobre a vida na terra, cuja contraparte era a crença no sobrenatural,. a bem-aventurança que todos esperavam, e que o pensamento de Pascal sintetiza.

Essa época, portanto, carregada de mistérios e de forças discordantes, vivendo presa da "ambigüidade, do equivoco, da oscilação entre sentimentos distintos, rica de chocantes oposições e contrastes" (Weisbach), é o resultado do movimento espiritual desencadeado pela Contra-Reforma no Ocidente, de que foram os motores principais os países românicos, mas de que se contaminaram também os países protestantes. Idéias, pontos de vista, atitudes em face da vida, valores, crenças e normas de pensamento transformaram-se em vida, fluindo com o seu fluxo, criando a ideologia corrente. Sem conseguir uma explicação definitiva desse processo, é possível ver, com Dvorak, citado por L. Ferrari, uma identidade de impulso nos produtos espirituais de um tempo determinado, o que levaria a compreender o espírito de uma época como um único manancial, de cujas águas derivariam as criações da arte, da literatura e do pensamento.

*

O barroco, sendo, pois, "a expressão ou linguagem plasmadora das instituições" brotadas da energia religiosa da Contra-Reforma, e realizando "a fusão da expressão formal e da expressão espiritual", no dizer de Weisbach, de que é sintomático o paralelismo, inigualado por outro qualquer período cultural entre as várias expressões artísticas, encontra-se definido nessa superposição de estilo e ideologia. É verdade, não há mal em insistir no ponto, que não existe uniformidade, mas, ao contrário, variedade de estilos no barroco, o que aumenta a dificuldade e a confusão de sua definição. É o que exemplifica Lafuente Ferrari ao apontar, sob o rótulo de barrocas, artes tão díspares como as de Rubens, Bernini, Rembrandt, Velázquez, Ribera.

*

Teve, pois, o barroco originariamente um sentido eminentemente religioso, mormente enquanto se manteve sob a influência ítalo-espanhola. Cedo, porém, sobretudo ao passar da égide da Igreja para o serviço da Monarquia absoluta de Luís XIV de França, o movimento foi-se esvaziando do conteúdo religioso, secularizando-se, transformando-se mais tarde no frívolo rococó. Isso pode-se dizer do que aconteceu após 1650, quando a batuta passa às mãos da França. Se a Igreja o usou no intuito de restaurar na Europa, sob sua influência, a unidade espiritual perdida, só o Estado absoluto logrou tal objetivo, já então sem um sentido religioso. A "Europa francesa" do Século das Luzes, quando os países oferecem uma fisionomia semelhante, não deve mais tal fato ao barroco. Já ele havia preenchido seu destino histórico, tendo atingido em diferentes momentos, como diz Hatzfeld, sua perfeição artística.

*

A literatura barroca é, acima de tudo, caracterizada pelo choque súbito e violento entre o sensualismo pagão da Renascença e os novos espiritualismo, ascetismo e fanatismo da época da Contra-Reforma. Daí resultaram trágicos conflitos na alma dos homens e uma esquisita irregularidade, por vezes até chocante, no conteúdo, tanto quanto no estilo de sua literatura.

W. P. Friedrich

A diversidade também se observa na literatura barroca. Varia a "gramática formal" das manifestações literárias barrocas, de acordo com os países, as culturas nacionais, os indivíduos. É o terreno, talvez, onde mais se evidencia a impossibilidade de tratar-se o assunto com espírito "geométrico", dada a sutileza do fenômeno que podemos observar em Shakespeare, Racine, Cervantes ou Tasso.

Ao afirmar que o barroco literário não oferece fisionomia uniforme, queremos significar que os elementos formais e ideológicos do barroquismo não aparecem todos e ao mesmo tempo nas várias figuras de poetas ou prosadores, de ensaístas e teatrólogos, de novelistas ou sermonistas, espalhados pelo período barroco. Esse oferece o predomínio de um elemento distintivo, enquanto aquele se evidencia graças a outro fator, formal ou espiritual. Doutro modo não compreenderíamos a disparidade de expressões e as variantes de um mesmo fenômeno estendido por todo o Ocidente.

Sem embargo, baseados nos estudos de Hatzfeld, Spitzer, Vossler, Wellek, e mais alguns críticos de língua inglesa, italiana e espanhola, vai sendo possível, – e será ainda mais com o progredir das investigações e da revisão interpretativa, à luz do novo critério, da literatura seiscentista, – estabelecer certos traços essenciais e gerais que servirão de ponto de partida para qualquer estudo do barroco literário.

Sabendo-se que a Contra-Reforma, difundida pela milícia jesuítica, foi a força motriz que impulsionou o movimento barroco, constituindo, por assim dizer, o seu pano de fundo, no caso da literatura, como lembra Hatzfeld, é mais difícil a identificação das raízes espirituais, porquanto o elemento religioso aparece, nas obras-primas literárias, apenas de maneira intrínseca. Sem pretender transferir mecanicamente à literatura as categorias que Wölfflin introduziu para definir a arte barroca, é, no entanto, como ensina Hatzfeld, salutar princípio de comparatismo manter a arte e a literatura relacionadas como o melhor meio de atingir uma compreensão crítica, pois, nos dois domínios, as mesmas formas dinâmicas, expressões do mesmo espírito de inquietação e agitação, se opõem às formas estáticas do Renascimento. Segundo ainda Hatzfeld, os princípios de Wölfflin encontraram plena apli-

cação à literatura na fórmula de Theophil Spoerri ao desenvolver a sugestão de Wölfflin referente à oposição dos espíritos renascentistas e barroco em Ariosto e Tasso. Para ele, como resume Hatzfeld, as qualidades pictóricas das artes correspondem, psicológica e esteticamente, às qualidades musicais da literatura; a falta de claridade no quadro, ao fluxo dinâmico na apresentação literária; o princípio da pintura aberta, quase inacabada, ao princípio da gradação ilimitada em uma estrutura "motivística e não tectônica", tudo isso refletindo uma maneira idêntica de conceber a realidade.

*

Na descrição das qualidades da literatura barroca, de todos os críticos que a têm estudado, quem logrou levantar um melhor quadro geral até agora foi Helmut Hatzfeld, graças ao seu longo contato com o assunto e seu domínio completo do resultado das investigações ainda empreendidas.

É assim que, no conjunto, em suas características gerais, a literatura barroca apresenta uma fisionomia peculiar, com traços bem definidos. E o estudo prévio de seu conteúdo espiritual é seguro passo no sentido de compreender-lhe os vários elementos literários distintivos.

Procurando analisar a literatura barroca do século XVII nos países românicos, Hatzfeld encontra uma identidade absoluta de formas e idéias nos vários representantes dessas literaturas, focalizando essa uniformidade na obra de Cervantes, Tasso e Racine, por serem aqueles cujas obras têm sido objeto de mais cuidadosa análise do ponto de vista dos critérios barrocos.

De qualquer modo, o que ressalta é a noção de que o barroco nesses países é um estilo vivo, obediente a uma estética consciente, ligado a um "tempo-espírito", ou "tendências (que) se expandem num sentimento de arte inteiramente novo, em concepção e em representação". Todos "os traços internos e externos desse estilo formam uma constelação espontânea, original e lógica, que é única na história."

Esse estilo novo é informado pelo humanismo aristotélico, aplicado ao estudo da arte e da literatura na *Poética* e na

Retórica, e patrocinado pelo Concílio de Trento. Tendências moralistas dele resultantes tornaram os escritores mais atentos a problemas como o da catarse e o da importância da linguagem refinada e decorosa. A representação do novo sentimento artístico pode ser descrita como tendendo para a fusão, em lugar de para a delimitação nítida de contornos, no que concerne a estilo e estrutura literária, e as expressões mais típicas desse fusionismo são o claro-escuro e o eco. E em harmonia com ele está o paradoxo da "luz da fé obscura", elemento vital do novo *homem aberto* metafísico em oposição à claridade racional do *homem fechado*, terrenal, do Renascimento. O *homem aberto*, cheio da divindade, deve empregar formas representativas de majestade e magnificência, estilisticamente analisáveis. Sua obrigação consciente de "caminhar na presença de Deus", para empregar a linguagem seiscentista, num equilíbrio instável entre a virtude e a paixão, proporciona uma oportunidade definitiva à virtude, fato que aparece de modo convincente nos tipos literários femininos de Racine, Tasso e Cervantes.

A definição genérica de Hatzfeld é acompanhada de luminosa análise da literatura barroca, segundo o esquema aí formulado. Sigamo-lo de maneira resumida.

Humanismo formal aristotélico. Entre a literatura e a Contra-Reforma uma ponte serve de elemento de ligação: a concepção formal aristotélica, expressa na *Poética* e na *Retórica*, a qual constituiu para a época uma espécie de *poetica perennis*, denominador comum entre as literaturas européias. Suas doutrinas orientaram Cervantes, Tasso e Racine, não só no que tange à preocupação moral, "exemplar", em literatura, como também ao uso dos ornamentos estilísticos, mormente a metáfora.

Mas, esse Aristóteles, adotado em reação ao platonismo renascentista e de acordo com a revalidação geral do tomismo, era reinterpretado pela sensibilidade barroca. Sabemos, pelo minucioso trabalho de Marvin T. Herrick, que o início das teorias literárias nos tempos modernos foi marcado pela fusão ou amálgama de Horácio e Aristóteles. As traduções vernáculas da *Arte Poética* precederam as da *Poética*, de

modo que o horacianismo coloriu de suas tintas a concepção renascentista e pós-renascentista sobre Aristóteles, ficando este interpretado através de Horácio. Aquilo que se conhecia como aristotélico era antes aristotélico-horaciano, e só depois do século XVIII, em coincidência com o advento da Estética, começou-se a vislumbrar o que é essencial na *Poética*, o seu sentido estético-literário e não ético-literário. Mas, durante aquele período, em consonância com os cânones da Contra-Reforma, só se viu nos tratados aristotélicos um sentido moral, para o qual a literatura devia ter por objetivo "a libertação das paixões e o estímulo à virtude, a morte das más inclinações e o acordar das boas", para voltar a falar com Hatzfeld.

Catarse e decência. Essa concepção da finalidade da literatura é a interpretação barroca da catarse aristotélica, vista pela época muito mais severamente, em virtude da preocupação moral da Contra-Reforma, que mirava ao desenvolvimento de um alto padrão de consciência. É assim que o drama e a epopéia teriam um caráter de purgação, mostrando "o que é em contraste com o que deve ser". (Cervantes)

Como conseqüência dessa preocupação moral, desenvolve-se um esforço pela perfeição estética da literatura, de tal modo que a perfeição moral se torne inseparável do encantamento despertado pela obra de arte. É a tese de que a literatura visa "enseñar y deleitar juntamente" (Cervantes), na qual se concentra a herança horaciana. Outra decorrência é o que Marcel Bataillon chamou a "inquisição imanente" (*apud* Hatzfeld), ou "decencia y decoro" (Cervantes), a preocupação de limpeza e decoro nas cenas e na linguagem, a *bienséance*, a qual desenvolveu o escrúpulo, "a palavra chave de toda a literatura barroca, e de muitas vidas barrocas, como as de Tasso e Racine" (Hatzfeld). A intenção de decência cria a hipocrisia e o programa de evitarem-se palavras indecentes, substituindo-as por circunlóquios, perífrases, metonímias.

Fusionismo. Continuando a condensar o estudo de Hatzfeld sobre as qualidades da literatura barroca, vejamos outro ponto da mais alta importância, no qual vemos como coincidem a teoria de Aristóteles sobre as unidades e dois dos princípios de Wölfflin para definir a arte barroca: a subordinação dos detalhes ao todo e

a falta intencional de clareza na apresentação desses mesmos detalhes. No fundo essas noções representam a mesma tendência à fusão, caracterizada em literatura como "uma fusão de motivos numa sinfonia literária, uma fusão de personagens principais e secundários num retrato da sociedade que tenha considerável profundidade, uma fusão de elementos descritivos em vagas evocações, uma fusão de elementos visuais num *chiaroscuro* sombrio e uma fusão de elementos musicais em ecos vagos, e de longo alcance."

A regra aristotélica da unificação de detalhes, da unificação de elementos isolados em um organismo vivo, de sorte que o afastamento ou a mudança de posição de qualquer deles acarretaria a destruição do todo, foi seguida pelos escritores barrocos, a despeito de toda sorte de atavios e ornamentos. Foi essa a suprema lei barroca, a fusão de todos os elementos numa unidade indestrutível, "un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros", como bem definiu Cervantes.

A unificação dos detalhes num todo produzia "un beau désordre", "una orden desordenada", enquanto a fusão dos detalhes entre si resultava numa "forma confusamente clara", isto é, a "clareza relativa e borrada" de Wölfflin, oposta à clareza absoluta do Renascimento. Na literatura barroca, as coisas, ações, pessoas e paisagens não são descritas, mas somente evocadas; fundem-se, seus contornos indistintos são apagados, têm algo de indefinido, "un no so che", como se vistas "por el rabillo del ojo" (Ortega y Gasset), refletidas como por espelho através da visão de personagens, e não diretamente pelo julgamento do autor. Perspectivismo, telescopia, impressionismo representam suas formas mais simples e condensadas. Numa refração prismática, os aspectos encarados são acompanhados por um halo excitante de continuação e possibilidades. (Hatzfeld)

O fusionismo barroco pode observar-se nas passagens entre os capítulos das obras. Ao contrário da literatura renascentista, os atos da tragédia clássica francesa não constituem entidades isoladas, tanto quanto em Cervantes um capítulo jamais contém o final de uma ação. As linhas limítrofes são apagadas, de modo que atos ou capítulos se penetram mutuamente, e que o fim de um encerra algo que justifica e prepara o subseqüente.

A propósito do estilo prismático do barroquismo, Hatzfeld realça o trabalho de Leo Spitzer já aqui anteriormente referido, o qual ele aplica ao estudo paralelo de Cervantes e Racine. Consiste ele no uso de verbos "prismáticos" como *voir*, *entendre*, *daigner*, em Racine, e do verbo *parecer*, em Cervantes, justamente como alusões, supressões, omissões, no intuito de conduzir o leitor a ver e relembrar coisas nunca descritas. Lugares comuns, no processo de evocação, têm a função de um choque no barroco (Vieron el mar ; parecióles espaciosisimo y largo", D. Quixote). Para Spitzer, como acentua Hatzfeld, o método de Racine de refletir ações através de pessoas a quem um herói se refere, ou por intermédio de verbos de refração, ou por meio de uma multiplicação de planos, é comparável à técnica do espelho em Velázquez. Ambos representam a perspectiva de "voir à travers un nuage". Há ainda, em Racine e Cervantes, a técnica do perspectivismo em profundidade no fundir, com o enredo principal, histórias secundárias, que são relatadas. Assim, na literatura se pode verificar o princípio de Wölfflin da relativa clareza evocativa e o da profundidade perspectivística em oposição à mera superficialidade renascentista.

Aspecto ainda ligado ao fusionismo é o *chiaroscuro* barroco, encontrado na pintura graças à fusão da luz e da treva, e que a Contra-Reforma, ao usá-lo na imagem do jorro de luz celestial penetrando nas trevas da morte, transformou num de seus conceitos fundamentais e no seu tópico escatológico, metafísico, moral e artístico por excelência.

A fusão da luz corresponde acusticamente à fusão de sons em ecos. As grandes obras barrocas são baseadas no princípio musical de uma estrutura motivística e sinfônica de elementos bem-soantes, motivo por que o eco é logicamente um elemento estilístico sempre usado, correspondente ao murmúrio das cascatas e ao eco artificialmente conseguido nos jardins barrocos. Disse Wölfflin que o elemento barroco fundamental era o murmúrio das águas e o sussurro da folhagem.

O estilo barroco em eco, eco de palavras ou de sílabas, é conseguido pelas várias figuras tradicionais da anáfora, do jogo de palavras ou trocadilhos, da anominação, do parequema, da paro-

nomásia, da paronímia, usadas largamente pelo escritores barrocos Cervantes, Racine, Calderón, Tasso, Góngora.

Paradoxo. Ao lado da fusão material, há um fusionismo do racional e do irracional, cujas formas expressionais são o paradoxo e o oximoro. Ao contrário da claridade racional do Renascimento, a Contra-Reforma proclamou a superioridade do divino paradoxo do mistério e da fé sobre a racionalização humana, do sentimento trágico da existência sobre o ideal apolíneo. A inquietude da luta cristã por um equilíbrio entre a razão e a fé reflete-se num estilo que Schmarsow define pelo contraste entre a realização e o propósito, o alto e o baixo, o interior e o exterior. Por outro lado, é o paradoxo que cria personagens divididos, atraídos pelos extremos, tipos "coerentemente incoerentes", que despertam piedade e medo, tipos presa de sentimentos contraditórios, misturados, uma contradição que está no ritmo da era e da sensibilidade barrocas, expressa até através da linguagem em expressões como "onesta baldanza", "magnanima mensogna", "dura quiete", "lieto piano", "dolci martiri". O caráter paradoxal é bem patente no *cuerdo-loco* D. Quixote que era "concertado, elegante" no que falava e "disparatado, temerário e tonto" no que fazia, e ainda nos discursos do Quixote, impressionantes, mas sempre ridicularizados ao final com um epílogo de *desengaño*. Em Racine, o paradoxo assume feição quase metafísica, nas expressões, nas situações e nos personagens, sempre envolvidos por uma "ambigüidade deliberada" ou por oximoros como "perfide bonté", "orgueilleuse faiblesse", etc.

Majestade e magnificência. Domina a época barroca um *pathos* que arrebata a sociedade inteira, traduzido num sentimento de grandeza e esplendor, de magnificência e pompa, e baseado na convicção íntima de que a criatura é dependente de poderes eternos e mais elevados. Esse sentimento de majestade e grandeza heróica, peculiar de uma época de absolutismo, encontra sua forma de expressão nos "epítetos superlativos" de Tasso, Cervantes e Racine.

Dignidade individual na luta entre a Virtude e a Paixão. Há no barroco uma tensão entre o espírito aristotélico e o tridentino, entre o herói aristotélico, que não é inteiramente bom nem

completamente mau, e o pendor vicioso para a renúncia e a nobreza de alma, e é essa tensão que se deve, ao parecer, responsabilizar pelo equilíbrio instável do barroquismo entre a virtude e a fraqueza, a virtude sendo a norma e o pecado a exceção. Esse problema é sobretudo ilustrado pelas figuras femininas de Tasso, Cervantes e Racine, filhas todas de uma mesma família. Nelas há uma dignidade e uma pureza, um auto-respeito, uma castidade, um senso do dever e uma honra, expressão de alto grau de consciência, que as faz caracteres barrocos típicos, produzidos pelo rigorismo moral da Contra-Reforma. Sucumbir, no seu caso, é um estado momentâneo de fraqueza no curso de uma habitual e extrema vigilância, e as que se enleiam nas teias do pecado reabilitam-se recobrando a dignidade humana, pelo arrependimento e a renúncia, ou por uma luta árdua antes da queda. Todas elas, na queda ou no arrependimento, têm Deus no coração e no espírito.

*

No intuito de pôr em evidência que o barroco não é apenas um fenômeno de expressividade formal, mas encerra um conteúdo ideológico ligado à Contra-Reforma, outros autores se têm esforçado por estudar o *sentimento* barroco (Sáinz de Robles), cujos elementos foram bem delineados por Pfandl.

Em conformidade com a análise deste sábio crítico da literatura espanhola, o sentimento barroco, – ele enfoca o espanhol, mas suas conclusões são aplicáveis a toda a mentalidade barroca, – é formado de certos elementos destacáveis: o naturalismo, o ilusionismo, o exagero da individualidade e a humanização do sobrenatural.

Sucedendo ao realismo renascentista, que, mercê do platonismo e do misticismo, pôs em relevo o valor do indivíduo, o *naturalismo* barroco origina a violência pela exaltação do direito e do poder do indivíduo. Segundo ainda Pfandl, o naturalismo barroco compõe-se de elementos distintos, "uns positivos: ávido impulso vital, brutalidade, moralidade, crueldade, cínico espírito de burla, picardia, criminalismo; e outros negativos: desengano, truculência, melancolia, hipocondria. O período é de tumulto materialista agressivo, que invade as idéias, os estímulos, as especulações, os conceitos e ideais positivos e negativos."

O *ilustonismo* é a parte de espiritualidade que resistiu até a época barroca, vindo a constituir uma das contradições desta e um termo de contraste com o naturalismo. É o aspecto que explica o bifrontismo dos libertinos, nos quais havia em estado latente um santo, e vice-versa. E também os bailes sacramentais em catedrais e procissões de Corpus Christi, o deleite de pecadores em meditar sobre a morte e o inferno, as blasfêmias misturadas com atos de contrição, os quadros de Zurbarán alternando com os de Velázquez e de Murillo, os autos sacramentais de Tirso de Molina e Calderón.

Quanto à exaltação da individualidade, o que interessa ao barroco exaltar no indivíduo é o gênio, a agudeza. O homem barroco caminha para um *furor ingenii*, sem precedentes, e que o conduz à egolatria e ao egocentrismo, de que resultam o gosto da polêmica, do panfleto, da intriga.

Mais maravilhosa ainda é a tendência a humanizar o sobrenatural. O homem barroco estabelece uma escada de Jacó entre o céu e a terra, e mistura os dois planos em sua vida cotidiana, sem que seja preciso sair da categoria do pícaro para ter direito de participar da visão das coisas celestiais e divinas, como só é dado habitualmente aos místicos e ascetas. A religiosidade barroca espanhola é misto de naturalidade e sobrenaturalidade, como é bipolar toda a concepção da vida para o homem barroco.

A esses traços há que acrescentar os que foram apontados por Díaz-Plaja.

Em primeiro lugar o *nitilismo temático*, em que se debate o poeta, distanciado dos grandes assuntos ou motivos do Renascimento, e que, por isso, se reduzirá a uma temática mínima. Daí a *melancolia* barroca e o culto da *soledad*, tão típicos da época de poetas "raros", isolados, mestres na arte de "quedar-se solo".

Outra marca do sentimento barroco é o *culto do contraste*, seja estético – choque de cores, exagero de relevos, expressionismo, – seja ideológico – confrontação violenta de temas opostos: Amor-Dor, Vida-Morte, Juventude-Velhice, etc.. Graças a esse amor do contraste é que o escritor barroco cultiva temas altamente

refinados junto a outros de baixeza e obscenidade, o sublime idealizado junto à visão avultada da realidade mais repulsiva, como na novela picaresca.

Há que ressaltar, ainda segundo Díaz-Plaja, o aspecto religioso do barroquismo, que substitui a concepção ampla, humana e natural da vida (de um S. Francisco de Assis, por exemplo), pela meditação melancólica e absorvente sobre a morte, que a Contra-Reforma Instaura, e a que se deve a atmosfera geral de pessimismo e trevas, bem expresso na pintura de El Greco, e de agonia e patetismo, de desilusão e desengano, de compreensão da fugacidade e inanidade da vida, e da presença da morte. A vida é considerada um *sonho*, um *teatro*, uma *comédia*, uma *mentira*, a que se deve fugir.

*

Os atributos apontados da literatura barroca, fruto de uma época atravessada por forças contraditórias, e inspirada pelo mistério da inspiração religiosa, cujo aspecto decisivo, como diz Lafuente Ferrari, é a energia deformadora, "vida, paixão, vontade, força, movimento, agitação, atividade, impulso", são bem a expressão do impulso do sobrenatural que está na sua raiz e que preside a "unidade de estilo de todas as criações barrocas". Na conceituação daquele mesmo crítico, o barroco traduz o sentido profundo do drama do homem e do mundo, a vocação a sentir a vida dramaticamente, o sentimento trágico da existência, a angústia do homem em frente ao Cosmo, a idéia da salvação do *unicum* humano por meio da arte.

*

Essa índole comum, todavia, como sublinha Hatzfeld, não destrói as diferenças nacionais nem as individuais, ao contrário as pressupõe e incorpora. Os estudos das várias literaturas nacionais européias, à luz dos critérios barrocos, ainda estão muito em início para avançarmos conclusões definitivas, mormente levando-se em conta a questão do barroco nos países protestantes. Como resolver-se o problema da irrupção do fenômeno barroco, quase simultaneamente, nos países protestantes? Bastará atribuir o fato à influências das literaturas românicas, especialmente, como quer Hatzfeld, à influência da literatura

espanhola, ligando-se a difusão do barroco a um processo de hispanização progressiva da Itália, da Europa Central, da França, da Alemanha, da Inglaterra, por meio de comunicação pessoal, como é o caso de John Donne, graças ao predomínio político da Espanha e ao extraordinário exército de penetração e conquista das consciências que foi a Companhia de Jesus?

Qualquer que seja a explicação do processo e as futuras investigações por certo contribuirão para esclarecê-lo, não se pode menos de reconhecer a universalidade do barroco durante o século XVII. Não obstante as diversidades, como diz ainda Hatzfeld, devemos ter sempre presentes atributos comuns, o interesse metafísico, o temperamento melancólico e o gosto do contraditório, ao mesmo tempo ascético e sensual, expresso na combinação da renúncia com a profusão estilística. Tentemos agora localizar os diversos casos de barroquismo nas principais literaturas ocidentais, de acordo com as informações e as investigações até agora empreendidas.

*

Durante o período renascentista, os humanistas estudam a superfície multicor da vida; durante o período barroco, os teólogos indagam os mistérios da vida. Os humanistas evitam qualquer especulação metafísica; os escritores barrocos cultivam e fomentam a meditação religiosa. O humanismo implica observação clara e sagaz dos fatos reais; o barroquismo significa predomínio do sentimento, que desfigura e pinta as coisas vistas, elevando-as ao sobre-humano e transcendental. Os poetas do Renascimento encaram alegremente a vida; os barrocos são graves e melancólicos até nos jogos. O renascentista procura aprender dos antigos que a humanidade é tema de estudo tão importante que até o problema de Deus decai a seus olhos. O homem barroco só enxerga Deus, mesmo nas dobras mais impuras da vida humana.

H. Hatzfeld

De todas as literaturas nacionais do Ocidente, aquela em que o fenômeno do barroco está mais bem estudado é a espanhola. Por certo decorre isso de que, na Península Ibérica, é que teve mais desenvolvimento, possivelmente em consonância com tendências específicas da alma espanhola, e quiçá em confirmação da tese de Hatzfeld, para quem a Espanha é a pátria do barroco, pois existe uma afinidade desentranhável entre o gênio espanhol e essa manifestação artística. O fato é que, entre os críticos e historiadores literários espanhóis, como também hispano-americanos, o termo é corrente, figurando no vocabulário crítico sem contestação, e tendo entrado para os manuais e o uso cotidianos, já para nomear a época histórico-cultural situada entre o Renascimento e o Neoclassicismo, já como conceito estilístico-ideológico, para definir as artes e a literatura produzidas no mesmo período.

Releva observar, no entanto, que varia a conceituação do termo entre os críticos, e, mormente entre alguns da velha escola, é ela ainda limitada às duas formas barrocas do conceptismo e do culteranismo, de há muito conhecidas em história literária, e às quais se emprestava uma valoração pejorativa.

Entre os críticos avançados predomina a conceituação ampla que não enxerga barroquismo nelas apenas, e como tal não limita a aplicação do termo à interpretação apenas das obras de um Góngora ou um Quevedo, um Calderón ou um Gracián, culteranos uns e cultistas os outros, à imagem do que fazia a crítica tradicional. Demais disso, como acentuam Hatzfeld, Toffanin, Thomas, baseados nos estudos mais recentes de Leo Spitzer, Mario Praz e Morris Croll, essas formas espanholas, igualmente como as tradicionais correspondentes francesa, italiana e inglesa – preciosismo, eufuísmo e marinismo, – não passam de manifestações de maneirismo, ligadas antes ao século XVI, do que típicas do século XVII, tendo em conta que elas repetem, no dizer de Spitzer, "rasgos de estilo medievales", muito do gosto da literatura trovadoresca e petrarquista.

A maioria dos estudiosos do barroco vê no fenômeno raízes mais profundas e valor estético próprio, que, afirma Hatzfeld, não pode ser de categoria inferior, quando o verdadeiro barroco aparece em figuras como Cervantes, Tasso, Racine, Corneille, Milton.

Sobretudo, ao procurar dar identidade a esse valor, buscam fazê-lo de modo lato, daí resultando serem incluídos no esquema barroco figuras até agora diferentemente interpretadas. Assim, a introdução do conceito na literatura de língua espanhola trouxe uma modificação radical à interpretação da Idade de Ouro. Deve-se tal revisão aos trabalhos de hispanistas e intelectuais espanhóis como Leo Spitzer, Karl Vossler, Ludwig Pfandl, Helmut Hatzfeld, Stephen Gilman, Marcel Bataillon, Dámaso Alonso, Díaz-Plaja, Américo Castro, Joaquim Casalduero, Valbuena Pratt, Sáinz de Robles, Ortega y Gasset, e outros que deram ao barroco espanhol sentido e lindes muito mais amplos, sem qualquer conotação pejorativa, muitos deles aplicando as doutrinas de Wölfflin.

*

A história de Espanha, do reino de Carlos V (1516-1556) ao de Felipe II (1556-1598), sofre uma profunda viravolta que a leva, de uma época satisfeita e radiante de domínio mundial incontestado, a um período triste de *desengaño*, de concentração sobre si mesma e de lamentação sobre a perda da supremacia que lhe escapa sub-repticiamente para a Inglaterra e a França. Por outro lado, a Contra-Reforma enceta a liquidação do humanismo renascentista, claro e mundano, substituindo-o por uma atitude heróica, a que não era conveniente nem mesmo o humanismo cristão, ao modelo do erasmismo conciliante.

Essa evolução reflete-se nas letras. Evidentemente, não há passagem brusca entre o Renascimento e o Barroco. É de todo impossível compreender-se o segundo senão como um desdobramento de formas renascentistas. E um desdobramento lento e gradual, por forma que em Garcilaso (1503-1536) e Góngora (1561-1627) podemos apreciar a que ponto chegou a oposição entre o Renascimento e o Barroco em suas manifestações espanholas mais típicas. Antes, porém, de atingir o processo tal estado de sedimentação, será perfeitamente lícito apontar a marcha evolutiva do barroquismo ao longo do século XVI, evolução gradativa que faz surgirem elementos barrocos antes mesmo que a época se apresente em sua plenitude.

É assim que em Guevara (1480-1543) se notam indícios de barroquismo formal, com influência de Sêneca, mas, se se pode apontá-lo como uma espécie de precursor do barroco e possivelmente responsabilizá-lo como o introdutor de certos elementos do barroquismo na Inglaterra, sobretudo em John Lyly, é Herrera (1534-1597) que se deve considerar, segundo Valbuena, como a ponte entre Garcilaso e o culteranismo, graças a seu cultismo e à ruptura por ele operada no equilíbrio clássico em favor da forma. Isso quanto à marcha de elementos formais, confirmando a assertiva anterior de que muitos desses elementos são formas migratórias oriundas da Idade Média.

Outro impulso da literatura renascentista espanhola no sentido do barroquismo é proporcionado pela mística. A mística do século XVI, expressão espiritual aliás de poucas tradições espanholas, não é barroca, mas existe na fase pré-barroca, influindo decisivamente em sua gênese. Os místicos situam-se no pórtico da era barroca, abrem-na por assim dizer, fornecem-lhe contribuições valiosas e perduráveis à sua temática e estilística. Foi da linguagem amorosa da mística, da mistura de sensualismo e religiosidade dos escritores ascético-místicos, que o barroco herdou a sua constante fusão de religião e sensualidade e, tanto em Malon de Chaide e Zárate, como em Santa Teresa e S. Juan de la Cruz, já se encontram sinais de barroquismo, como o gosto do paradoxo e o conceptismo em Santa Teresa ("muero porque no muero").

Por outro lado, é da reflexão místico-teológica que incidem sobre a literatura certos problemas que serão fundamentais à mente barroca, tais como os da graça, da predestinação, do livre-arbítrio, que serão nucleares no teatro barroco de Calderón e Tirso de Molina. Esse é um dos aspectos da influências dos jesuítas na época, mormente pelas figuras de Suarez, Vitória, Molina, Bánez, no sentido de fundir certas idéias do Renascimento com o tomismo e, pela instrução, atuar sobre as consciências, despertando-as para os problemas espirituais da vida e do destino. Graças a uma subversão de atitudes decorrente da Contra-Reforma, – houve quem atribuísse aos jesuítas certa desestima pela mística, – os fenômenos comuns entre os místicos do século XVI transferem-se, no século XVII, para a arte – pintura, escultura, teatro.

*

No estudo do barroco literário espanhol, consoante o conceito lato vigente entre os melhores e mais modernos intérpretes, deve-se distinguir, – como aliás de referência todo barroco, porém no espanhol mais nitidamente que em qualquer outro, – um aspecto interno e um aspecto externo, assim no que diz respeito à prosa como no referente à poesia.

O aspecto externo é constituído pelos elementos formais, aos quais corresponde a antiga designação de "culteranismo" ou "cultismo". A "culteranização do fato poético", no dizer de Díaz-Plaja, processa-se, como acentua ele, tanto no sentido de labor, cultivo, trabalho, aristocratização, como no de memória do passado intelectual através de toda sorte de recursos ornamentais e artifícios, que, recebidos de antes, ele exagera e acumula sob forma nova. Dentre eles, porém, Díaz-Plaja, Sáinz de Robles e outros elegem três como os mais usuais: o *neologismo*, o *hipérbato* e a *metáfora*, mormente esta última, cuja presença dominadora na literatura barroca poderia justificar para ela a designação de metaforismo. Em vez da linguagem direta e clara, o ziguezague, o descaminho, as saliências, a ênfase, o retraimento, a superabundância pomposa, a extravagância, o simbolismo, disse Sáinz de Robles.

No afã de criar um idioma *culto*, inacessível ao vulgo, o culteranismo inventa vocábulos de derivação latina, graças aos quais o escritor surpreende e desconcerta o leitor. Além do neologismo, o efeito cintilante é buscado no uso do hipérbato, ou transposição da ordem normal da frase, e da metáfora, em substituição aos nomes comuns das coisas. De tudo resulta o obscurismo ou dificilismo dos escritores barrocos, muitos dos quais exigem interpretação ou tradução para se tornarem inteligíveis. "Extraño todo, el designio, la fábrica, y el modo", disse de sua própria poesia Don Luis de Góngora, o criador do "gongorismo" ou culteranismo. Dámaso Alonso reage mui justamente contra a noção corrente de incompreensibilidade atribuída às *Soledades*, mostrando a diferença que há entre dificuldade e incompreensibilidade ou carência de sentido. Em sua opinião, na língua poética de Góngora "os designativos metafóricos põem constantemente uma barreira irreal entre a mente e o objeto mesmo", mas, a despeito disso, a imensa maioria das dificuldades são vencíveis, ficando em lugar da obscuridade, uma claridade radiante, deslumbrante, "clarida-

de de uma língua de apurada perfeição e exata estrutura gramatical, onde as imagens aceradas apresaram e fixaram as mais rápidas, as mais expressivas intuições de nossa realidade externa. Difícil claridade que nos satisfaz, que nos sossega com um prazer quase matemático, a da poesia de Góngora, dessa poesia que é a mais exatamente clara de toda a literatura espanhola!"

No que tange ao aspecto interno ou "conceptismo", o efeito é obtido não mais trabalhando-se a forma, porém as idéias, que são deslocadas, contorcidas, desdobradas ao extremo, de modo a criarem-se novos matizes de sentido. O conceptismo especializa-se nos conceitos ("Concetti") ou agudezas, ou ainda, "arte de ingênio", para empregar a expressão que figura no título do famoso tratado de Gracián que é, por assim dizer, a Bíblia do conceptismo. Para ele, "son los conceptos vida del estilo, espíritu del decidir, y tanto tienen de perfección cuanto de sutileza". Ainda é de Gracián a definição de que os conceitos são a quintessência, obtida com o máximo de laconismo: "lo bueno, si breve, dos veces bueno". Assim, o conceptismo encontra seus recursos estéticos na agudeza de pensamento (*wit* dos ingleses), na sutilização dos conceitos, graças ao uso de concisão, contrastes, paradoxos, antíteses de palavras, de frases e de idéias; em suma, o conceptismo é mais idéia do que palavras, embora também recorra às metáforas ousadas e associações estranhas, transposições violentas e passagens anormais, como é o caso da zeugma, tão peculiar do barroco em sua variedade conceptista. Vale mencionar que ele tem, como também o culteranismo, antecedentes espanhóis tradicionais, como o velho sentenciosismo do tempo dos romanos, que a influência árabe reforçou.

Sem embargo de essas duas tendências possuírem suas peculiaridades que as distinguem, pelas quais muita vez se opõem, pois "o conceptismo, afirma Sáinz de Robles, foge da sedução retórica, pretende fazer com que seu jogo mental de substituições e alegorias se apresente desnudo, enquanto o culteranismo evita a visibilidade tersa e não permite o alambicamento filosófico"; apesar das diferenças constantes de origem psicológica e de tendência e finalidade estética, na expressão de Montoliu; enquanto uma visa mais à estrutura léxica, sintática e

estilística, e o outro às idéias; eles devem ser encarados como as duas faces de um mesmo fenômeno, faces aparentemente contrárias, mas, no fundo, refletindo o mesmo conteúdo espiritual, a mesma vontade artística, e às vezes recorrendo a processos semelhantes. São duas tendências que se desenvolvem coetaneamente, como afirma Bonilla y San Martín, e acabam por identificar-se, o conceptismo sendo mais familiar à prosa e o culteranismo mais próprio da poesia, ambos porém constituindo a fisionomia literária do barroco espanhol. Há elementos e preferências comuns aos dois. Demais disso, em teoria apenas é que as duas variedades acreditavam repudiar-se, pois, na prática, dificilmente se encontrarão isentas de contaminação por ambas, mesmo figuras de combate como Lope ou Quevedo, inimigos acérrimos do culteranismo.

De qualquer modo, porém, deve ficar claro não haver em qualquer dessas expressões o menor grau de vício ou de deturpação de normas artísticas. São apenas categorias estéticas diferentes, novas em relação às renascentistas e existem não somente como reações contra o ideal estético do Renascimento, mas provindo de uma "condensação intensificada", de "uma síntese da lírica do Renascimento", isto é, (no caso do culteranismo), de uma "síntese espanhola da tradição poética greco-latina", síntese, por um lado, e, por outro, superação", disse Dámaso Alonso.

Os elementos morfológicos e ideológicos do barroco encontraram expressão reforçada na Espanha, por causas de ordem local. E nos ajudam assim a compreender melhor o fenômeno, no seu complexo ideológico-formal.

A essa interpretação ampla é que devemos também a inclusão de figuras e obras novas no quadro do barroquismo, figuras e obras cujas análise e compreensão ganharam extraordinariamente com o novo critério. Praticamente, generalizou-se hoje entre os críticos e historiadores da literatura espanhola a divisão dos três séculos da era moderna em três períodos: o Renascimento, o Barroco e o Neoclassicismo, embora os períodos culturais não correspondam exatamente à divisão por séculos. O período barroco compreende os anos de 1580 a 1680, o ano de 1630 marcando, por assim dizer, o apogeu das formas

barrocas, isto é, quando a literatura já perdeu as notações renascentistas; por outro lado, até por volta de 1730 as formas barrocas ainda persistem em meio às manifestações neoclássicas. "Assim, o neoclassicismo, que aparece em certos manuais simplistas, como um bloco de rígida orientação literária, depara-se-nos literalmente minado, em seu início, pela tradição barroca, que continua apesar do gosto oficial; e em sua segunda metade por uma série de temas e concepções que recebem o nome de pré-romantismo." (Díaz-Plaja).

*

Dentro desse período de 1580 a 1680, podem considerar-se barrocas a maioria das figuras literárias espanholas, prosadores e poetas, as quais participam do barroquismo ora pela forma exterior, ora pela ideologia ou sentimento.

De referência à poesia, Sáinz de Robles, divide a linha do barroco em quatro grupos de temas: primeiro, panegíricos e homenagens; segundo, poesias tradutores do sentimento desiludido da época, poesias ao desengano, à solidão, às ruínas; terceiro, lírica amorosa e galante, artificial, adocicada e sem força; quarto, poesia satírica e humorística. Foi o soneto, continua ele, a forma preferida da lírica barroca castelhana; lírica cujos ritmos interior e exterior eram dominados pela antítese e a ausência de unidade, e a que faltavam o repouso, a medida e o equilíbrio, em benefício do ímpeto e da originalidade, e cujo movimento se comprazia em atingir o objetivo através de rodeios e sinuosidades.

Segundo tal esquema, Sáinz de Robles e Díaz-Plaja incluem no barroquismo poetas como Cervantes, Lope de Vega, Sotomayor, Tirso de Molina, Velez de Guevara, Amescua, Calderón, Góngora, Villemediana, Paravicino, Unzueta, Soto de Rojas, Figueroa, Medinilla, e outros menores, no grupo dos culteranos. Quanto aos poetas, há que alistar Quevedo, Rebolledo, Quirós, Villoa y Pereira, Sor Juana Inés de la Cruz.

Góngora (1561-1627) é o poeta maior e mais representativo do culteranismo, também chamado por sua causa "gongorismo". Enquanto vigorava o conceito pejorativo sobre o barroco, segundo os cânones neoclássicos setecentistas, a lírica de

Góngora foi tida como o supra-sumo da poesia decadente, nebulosa, incompreensível, propositadamente contorcida e obscura. Em Espanha, foi o grande Menéndez y Pelayo quem resumiu a opinião, contra a qual reagiram os críticos do século presente, encetando-se uma revalorização da poesia gongorina. Por ocasião das comemorações tricentenárias é que a reação assumiu feição definitiva com as várias manifestações de compreensão e julgamento, que o elevaram à categoria de maior lírico castelhano, ao lado de Garcilaso, Luis de León, Lope de Vega. Essa reabilitação de Góngora devemos a críticos e eruditos como Foulché-Delbosc, Miguel Artigas, Thomas, Spitzer, Pabst, Pfandl, Ortega y Gasset, Vossler, Mille y Giménez, Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, o último dos quais com uma primorosa edição crítica de *Las Soledades* e uma série de estudos críticos, sobretudo o dedicado à análise da sua "lengua poética".

Góngora é o resultado da evolução barroquizante, ou culteranização da lírica, processada a partir do Renascimento; sua poesia, como sentenciou Dámaso Alonso, é a "síntese e a condensação intensificada da lírica renascentista", mas não deixa de ser, no dizer de Díaz-Plaja, o ponto de partida para um conceito distinto da arte poética, pois ele transforma radicalmente, como grande renovador que foi, os elementos herdados, em uma nova maneira estética.

Na poesia de Góngora, "acumulação de elementos estéticos provenientes do Renascimento", coexistem, segundo Dámaso Alonso, duas inclinações do Renascimento espanhol: "De um lado, fortalece-se ou recomeça a tendência à fuga da realidade e à aproximação da beleza como princípio absoluto; de outro, à aproximação da realidade humana, do particular, do flutuante, do concreto e junto a estas duas, a do contraste entre uma e outra." Daí resultou que ele se haja lançado ao virtuosismo estético mais notável, e, ao mesmo tempo, produza, como já se observou, sátiras e burlas cruéis e de sentido popular.

Para atingir tal objetivo, Góngora utiliza a técnica barroca mais extremada. Vale-se de recursos externos – o neologismo, o hipérbato, a metáfora. Os neologismos de Góngora são famosos, muitos dos quais enriqueceram a língua espanhola, incorporando-se ao seu patrimônio vocabular. Com isso ele pretendia criar uma

linguagem culta, distinta, aristocrática, própria da poesia, diversa da vulgar. E a sua fonte principal foi a greco-latina, como também o foi a dos outros dois recursos, o hipérbato e a metáfora. No intuito de afastar a língua poética da expressão corrente, Góngora violentou a ordem normal da frase espanhola, colocando o adjetivo antes do nome, separando excessivamente os elementos logicamente encadeados pelo sentido ou pela concordância, chegando até a colocar o verbo no final da frase. Por último, a metáfora, a mais importante e mais original peculiaridade da poética gongorina, sua base verdadeira, pois explica a sua intenção geral de criar uma expressão aristocrática, separada do vulgar, "evitando o nome cotidiano das coisas" (Ortega). Dámaso Alonso analisou todos os segredos do processo metafórico de Góngora, sempre ascendente, ao contrário do de Quevedo que é horizontal e mais freqüentemente descendente. Em seu estudo sobre "Alusión y Elusión", Alonso mostra exuberantemente, na análise da metáfora, como "a tendência central da arte de Góngora... é ... a que o leva a substituir constantemente o complexo noção-palavra, correspondente a um termo da realidade circundante, por outro metafórico (substituição total); porém, existe também em sua poesia, e com a mesma freqüência, uma substituição mais parcial e tímida, que, conservando (...) a noção real, evita a palavra que a essa noção corresponde. Essa fuga, esse aborrecimento da palavra que devia cobrir diretamente uma noção, é o que dá origem à perífrase. Na perífrase, a imaginação descreve um círculo, no centro do qual se instaura, intuída, a palavra não expressa." Alonso estuda ainda, entre os cultismos de palavra e de construção, certas fórmulas sintáticas como: "A si no B (robusto si no galan)" e suas várias combinações; o uso do verbo *ser* e *causar*, o uso dos acusativos gregos e ablativos absolutos.

De qualquer modo, o que é específico da poesia de Góngora, segundo Alonso, é o esquivamento completo da realidade, ou, no dizer de Ortega, é a fuga da linha reta, da tangente, no culto barroco da curva.

Outra de suas características é o sentido musical, e, na busca da musicalidade do verbo, Góngora sabe, como também mostrou Alonso, colocar as palavras mais belas "no ponto onde o ritmo alcança sua maior intensidade", utilizando ao máximo o

valor musical e onomatopaico dos vocábulos. Também o colorido é outro elemento constante de sua poética.

Os elementos internos do gongorismo são a melancolia, tão bem estudada por Karl Vossler, composta de "prazeres interrompidos, felicidade perturbada, deleite impedido, esperança desenganada, amor burlado, dádivas de amor não desejadas, enfadantes, repulsivas, molestas, prazer torturante, amoroso veneno em bela boca... tudo o que pode sacudir um ânimo atormentado"; e o gosto do contraste, nas palavras, nas associações discordantes e no cultivo da poesia mais aristocrática e sublime, ao lado de outra da maior baixeza e obscenidade realistas. Assim, estabelecida por Dámaso Alonso a unidade da obra de Góngora, ressalvemos que sua técnica consiste em "intensificar no pormenor e adensar no conjunto", coincidindo nas suas obras principais e maiores todos os elementos internos e externos, estilísticos e psicológicos, do barroco literário em sua maneira extrema.

É Góngora, "esse irmão gêmeo de El Greco", realizando na poesia o que o outro fez na tela, que, mais do que nenhum talvez, prova a impossibilidade de se separar o conceito ideológico-religioso do técnico-formal na interpretação do barroco, tal como faz, por exemplo, Valbuena Pratt, ao acentuar o aspecto técnico-estilístico-formal. Se houve um elemento formal no barroco, desenvolvido gradativamente desde o Renascimento, e mesmo antes, no sentido da estilização, do dinamismo, do decorativismo, e segundo normas estéticas, fenômeno geral europeu, por outro lado, será difícil abstrair da emoção religiosa desencadeada pela Contra-Reforma, que teria fornecido o conteúdo espiritual peculiar da época seiscentista.

Há, portanto, nesse "príncipe de luz e príncipe de trevas", todos os elementos do barroco: dinamismo e contraste, senso do descomunal e claro-escuro, mistura de formas populares e eruditas; temática própria do barroco – Maria Madalena, sensualidade e misticismo, culto da solidão, tendência à fuga, à evasão, à tristeza; dualismo e polaridade, atração por situações e forças contrárias; arrebatamento para o sublime e prisão no realismo grosseiro; senso da inanidade da vida; preciosismo cultista; metaforismo e musicalidade poética; desenvolvimento aparatoso e sensitivo dos

temas; antíteses, perífrases, contrastes, hipérboles, hipérbatos, neologismos, etc.

*

O outro gênio barroco espanhol é Quevedo (1580-1645), representante mais alto do conceptismo.

Na obra de Quevedo, o barroco está no cume, tanto em poesia, como em prosa. Gênio dos contrastes, tanto como Góngora, em Quevedo combinam-se a sublimidade e o infra-realismo, as duas forças da dualidade barroca, anelo realista do mundo, fuga ascética do mundo (Raimundo Lida), porém, como comenta Díaz-Plaja, tão conjugadas, interferidas e constantes que só se concebem engendrando sucessivamente seus valores antitéticos: aspiração ao alto como fuga do real; retorno ao real como desengano do mundo idealizado. Na sua lírica, diz ainda Días-Plaja, encontra-se um claro registro dessa "dramática dualidade contendente" de um lado, seu excepcional repertório de sarcasmos, sátiras e burlas; de outro, todas as gradações de sua resignada filosofia.

Assim, tanto na vida como na obra, Quevedo encarna o pessimismo barroco, sua fusão de virtude e imoralidade, de ideal e baixeza, de amargura e desenganos, de oposição e contraste, de doutrinação moral e burlesco, de dignidade e grotesco, de dinamismo e desilusão.

Na prosa e na poesia de Quevedo, como demonstra Valbuena Pratt, o conceptismo realiza-se graças à contraposição constante, aos paralelismos, aos contrastes, ao jogo externo de palavras, às antíteses e paradoxos, aos altos e baixos, às hipérboles e à exageração descomunal dos detalhes, ou à densidade e concisão conceituosa, à alusão e à metáfora. Talvez mais que em nenhum outro, além de Gracián, é em Quevedo, com sua dignidade formal e sua precisão recortada e retorcida, sua forma apertada e breve, que se observa melhor o renascimento do *genus humile*, por ele absorvido através da influência de Sêneca, Juvenal, Pérsio, Marcial.

As obras que mais alto falam de Quevedo como escritor barroco, as suas obras mais acabadas, são em prosa: *Los sueños* e *Buscón* e nelas, sobretudo na última, como diz um crítico, a prosa

barroca atinge sua mais perfeita arquitetura. O próprio gênero de *Los sueños* é tipicamente barroco, desejo de fuga do mundo, contraposto em *Buscón* ao desejo de aventura, peculiar da novela picaresca. Nessa dupla intenção está a dúplice atitude psicológica de que decorrem o espírito e o estilo barrocos. Em Quevedo há ainda, como em Gracián, outro aspecto – a derivação para a sátira, o humor, o chiste, o paradoxo, conseqüência normal da análise das coisas como são em contraste com o que deveriam ser. Do humanismo barroco de Quevedo, síntese de classicismo e Cristianismo, de estoicismo senequista e rigorismo moral cristão, o resultado lógico é o pessimismo, que é nele acentuado de desenganos pessoais e políticos. "Se Góngora evoca um esplêndido mundo mitológico mediante uma arte refinada, florida e delicada em que cabem tanto as cortesias e suaves amores de sua Córdova natal, como as extravagâncias semi-orientais e a excêntrica imagineria de sua própria invenção, Quevedo sonha pesadelos infernais que criam um mundo ainda mais terrível que o existente, como para libertar-se dele por uma espécie de autoterapia. A esse Dostoievski do século XVII, o mundo do crime parece preferível aos compromissos da sociedade ambiente. Para ele são as pessoas da cidade que formam um mundo de fantasia, onde um irmão é o verdugo e outro o criminoso, e onde o verdugo explica ao sobrinho que formosa morte teve seu pai, graças a seus famosos métodos de enforcamento. Porém Quevedo eleva-se também a pinturas mais fantásticas de visões demoníacas, satânicas e espectrais, que enlaçam sua arte com a do barroco Valdés Leal" (Helmut Hatzfeld).

* * *

Já o barroquismo de Cervantes é fato de averiguação mais recente e menos palpável ao exame superficial. Claro que em Cervantes há um poeta culterano e um conceptista. Apesar disso, há muito quem negue sua condição de barroco, por defeito de concepção do fenômeno. Em todo caso, foi Cervantes quem mais talvez lucrou com a nova perspectiva crítica introduzida com o conceito de barroco na análise literária, especialmente das suas obras de prosa, *D. Quixote*, *Novelas Exemplares* e *Persiles e Sigismunda*.

No estudo de Cervantes, como no de Góngora, o fenômeno barroco ficou em relevo mercê sobretudo dos novos instrumen-

tos críticos de análise estilística, essa nova "ciência do estilo", ou interpretação estilística dos textos literários, como a definiu Amado Alonso, numa famosa "Epístola a Alfonso Reyes", que encara a obra de arte literária na sua totalidade, isto é, como a fusão indissolúvel de linguagem e assunto, de forma e conteúdo.

Em relação a Cervantes, a análise estilística, aliada à análise estrutural, deu em resultado novas elucidações críticas. Sabemos quão variada tem sido a interpretação do *Quixote*. Uns o têm visto como um reacionário, outros como um não-conformista; uns como um relativista, outros como anti-super-homem, outros ainda como psicólogo, comunista, erasmista, representante da alma espanhola eterna, universalista, medieval. A essa variedade de interpretações críticas – em todas as quais possivelmente haverá um fundo de verdade – veio acrescentar-se a interpretação estética que o faz um típico escritor barroco, conclusão a que se chegou através dos trabalhos de Marcel Bataillon, de Helmut Hatzfeld, de Joaquín Casalduero e de Leo Spitzer.

Cervantes está situado, por assim dizer, na transição entre o Renascimento e o Barroco, "escreve num momento em que o idealismo renascentista deu todos os seus frutos – pintura, escultura, poesia – e em que, nas artes plásticas, como na literatura, avançava uma nova ordem, realista, vital, enquanto as formas estilizadas se amaneiravam. Compare-se a passagem do poema heróico ao mundo caricatural, a idealização dos Carracci ou Sassoferrato com o ímpeto pujante de Caravaggio e Ribera, a substituição dos modelos da tragédia clássica pelo drama costumbrista das escolas inglesa e espanhola. Cervantes notava a diferença entre a ordem de idéias que sempre acariciou e respeitou, e uma realização literária, caduca, superada. E isso pode explicar o contraste entre duas ordens estéticas que precisamente nele adquiriram um grau insuperado, ao entrar em luta e confronto, num ambiente de verdade e sinceridade" (Valbuena Pratt).

Essa situação de Cervantes, a cavaleiro sobre dois mundos, explica o fato de que ele é uma síntese dos dois, e de que o barroquismo existe nele de mistura com elementos renascentistas. Nega Valbuena seja Cervantes um verdadeiro escritor barroco, no sentido estrito de barroco formal, incorrendo num erro de

interpretação por deficiência de conceituação do barroco. Em todo caso, concede que haja em Cervantes pontos de contato notáveis com a literatura seiscentista, entre eles destacando a lei do contraste, a que subordina toda sua concepção estética, haja vista a dualidade e a oposição entre realismo e idealismo, entre ideal e picaresco, entre Quixote e Sancho, entre mansidão e loucura ("cuerdo y loco"), entre pregação moral e realismo picaresco.

Partindo de análise estilística, sem todavia esquecer a lição de Croce e Vossler, para os quais há no estilo total a expressão de uma atitude espiritual, Hatzfeld chega à conclusão de que a novela cervantina pertence ao mundo barroco, embora se revele uma obra de transição, ainda presa aos ideais e elementos renascentistas, estando, porém, muito mais próxima, estética e historicamente, do Barroco que do Renascimento.

Ressalta ele, como barroco no *Quixote*, em conformidade com os princípios de Wölfflin, a unidade de composição. O grande número de episódios que a compõem não tem vida independente, como nas obras renascentistas, de que o *Orlando Furioso* é típico, mas enlaçam-se entre si constituindo uma grande totalidade. As partes existem em relação uma com as outras e em relação ao bloco geral, que ficaria diminuído ou prejudicado sem elas ou algumas delas; por sua vez, elas perdem o significado fora do conjunto. Daí a importância dos meios unitivos e de enlace que Cervantes emprega ao longo de toda a obra, constituindo um dos elementos centrais de sua estrutura, um sinal marcante.

Por outro lado, uma regra de composição barroca seguida no *Quixote* é a disposição em profundidade dos personagens, em oposição à superficial do Renascimento. No *Quixote*, os personagens são distribuídos em três planos, o primeiro, a meia profundidade e o fundo, segundo uma gradação de importância.

A antítese – uma eterna antítese, diz Hatzfeld – é outro elemento barroco do *Quixote*, antítese no plano geral, antítese na forma, nos enlaces abstrato-concretos. A metáfora, o paradoxo, a hipérbole, são recursos abundantemente usados por Cervantes, cujo barroquismo ainda reside nos processos estilísticos para obtenção do humor: idéias paradoxais, alusão, eufemismos, litote, jogo de palavras, expressões irônicas, hiperbólicas, desconcertantes. Com

referência ao humor, um elemento altamente distintivo é o dinamismo, obtido graças a uma variedade de processos estilísticos: animação, acumulação, irrupção subjetiva, gradação, repetição, diálogos vivazes ou esticomíticos, estilo rápido (veni-vidi-vinci), encadeamento dos membros da frase (concatenatio), série assindética, etc.

Hatzfeld põe ainda em relevo as relações de Cervantes com a Contra-Reforma. Há nele um propósito manifesto de enquadrar o pensamento nas normas do Concílio Tridentino, a sua compreensão da vida sendo inteiramente conforme com a ideologia contra-reformista.

Depois do livro de Américo Castro, e um pouco de Ortega y Gasset, não há mais dúvida quanto ao sentido intencional, meditado, nada acidental e inconsciente do *Quixote*, que tem um pensamento, um processo, uma estrutura e uma técnica, a dirigir a ação artística. E, evidentemente, essa teoria repudia a interpretação simplista que o faz uma simples burla dos romances de cavalaria.

Para a representação de uma idéia é que o gênio do idioma que foi Cervantes mobilizou toda sorte de recursos estilísticos. E a idéia que domina a novela cervantina lhe é fornecida pela Contra-Reforma: a busca da saúde da alma pela firme conduta espiritual. A coincidência de idéias cervantinas e tridentino-jesuíticas é fato que se observa, como prova Hatzfeld, através de toda a obra, onde não há "una palabra deshonesta, ni un pensamiento deshonesto", nas expressões de Sanson Carrasco, definindo o ideal barroco de *bienséance*, de decoro, de limpeza. O reflexo da Contra-Reforma encontra-se em palavras e expressões usadas amplamente na época e segundo o espírito tridentino, como consciência, escrúpulo; em afirmações eclesiásticas, expressões dogmáticas, citações da Bíblia e outros textos sagrados; até efeitos de humor são retirados de expressões religiosas. Quanto à teoria estética, há um predomínio absoluto da preceptística aristotélica. É evidente, pois, que Cervantes, estreitamente acorde com a Igreja, põe o seu humor dinâmico, melancólico, resignado, a serviço de uma reforma dos costumes, tal como os jesuítas, pela educação da vontade.

Em conclusão, diz Hatzfeld: "... com as aquisições classicistas do Renascimento italiano pôde ligar a tradição espanhola na

unidade de uma grande obra. O tato seguro e a medida exata condicionam sua perfeição artística. Porém, precisamente por isso sua obra é, como se diz hoje, barroca. Sobre a tradição gótica assentou com medida a beleza clássica do Renascimento... Tal fusão da forma clássica com a forma e o espírito cristãos se designou com uma expressão que reúne forma e conteúdo: barroco jesuítico. *Don Quixote* é o melhor barroco jesuítico. Conserva a tendência à síntese até na forma, a mesma tendência que Erasmo, quase um século antes, pôde tornar saborosa a um espírito tão estranho ao Renascimento como o dos espanhóis crentes: uma união harmônica da Cristandade e do ser nacional com a cultura antiga, ideal que, afinal, pretendem todas as literaturas nacionais dos povos novos. Racine como Goethe não quiseram outra coisa; neles, porém, o elemento popular foi demasiado escasso, enquanto em Cervantes domina, como em Shakespeare."

*

Joaquín Casalduero, estudando a composição do *Quixote*, chega a idênticos resultados. Para ele, o romance é o primeiro, entre os modernos, que possui uma perspectiva considerável, as partes constituindo um todo, conforme a fórmula que o próprio Cervantes empregou: *una orden desordenada*. As partes são inseparáveis do todo, segundo uma articulação e um jogo interior, que formam a unidade da obra. A composição barroca, definiu-a o próprio Cervantes, é "una orden desordenada... de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que alli la vence", ou, como diz Casalduero, "a arte barroca cobre sua ordem estrita com uma desordem que imita a natureza, e assim a vence. Ante a obra barroca o olhar sente-se deslumbradoramente desorientado pela desordem, porém a inteligência encontra sempre a ordem que o artista vitorioso exige e impõe para fazê-la florescer desordenadamente...; porém, tanta desordem é unicamente a vibração da vida que recobre a ordem clara e orgânica que a íntima necessidade criadora do poeta estabeleceu."

Casalduero aponta, em primeiro lugar, aquilo que é característico do barroco: o deslocamento do eixo da composição, na maneira de conceber o espaço e a narração, o que permite afastar-se do conceito racional e quantitativo da simetria; esta é, no barroco, de ordem qualitativa e tem um forte acento passional. No Renascimento,

o eixo mecânico ou material da composição coincide com o orgânico ou espiritual. No barroco, a função do eixo mecânico consiste em marcar o deslocamento do eixo orgânico. E o equilíbrio da composição consegue-se graças à confrontação de uma série desigual de elementos que se arrumam uns junto dos outros.

O traçado da novela, para Casalduero, obedece a um plano rigoroso de composição. As várias excursões do cavaleiro compõem-se em movimentos circulares, ternário e quinário, com os quais se expressa a idéia do destino, fundamental no mundo barroco. Esses movimentos circulares são cortados por aventuras tangentes, equilibradas em número e tom, com histórias e críticas, e em harmonia com o conjunto. Uma organização em quatro cascatas, expressão do sentimento do destino, mostra uma ação passional em quatro dimensões. Os temas são de três ordens, e existem entrelaçados: o cavalheiresco, o amoroso, o literário. A paisagem de fundo modifica-se de acordo com os problemas, variando da paisagem escarpada, selvática, de pesadelo, à patética ou à burlesca; existem atmosferas de claro-escuro, de poeira, de ruído, com palavras associadas à situação. Há ainda a viagem, não peregrinação à maneira gótica, em busca de Deus, mas uma viagem circular, com a preocupação do mundo, e só depois que se descobre a inanidade deste é que se sente a necessidade de Deus, pois o mundo não se pode sustentar por si. Há dinamismo, complicação, sentido dramático e emocional; há o dualismo, tradutor da íntima cisão do homem barroco; há encadeamento temático, senso da solidão, naturalismo; há o contraste, lei determinante do *Quixote* e do barroco, e o fusionismo; há a antítese Deus-Mundo, carne-espírito, ser-parecer, ideal-realidade, grotesco e patético, a polaridade típica do barroco.

A análoga conclusão chega Casalduero ao estudar as *Novelas Exemplares* e *Persiles e Sigismunda*.

Por outro lado, em trabalho já anteriormente referido, Leo Spitzer realça o perspectivismo no *Quixote*, mostrando os vários modos como os artifícios lingüísticos refletem a atitude barroca de *desengano*, desilusão, *sueño*. Cervantes nunca oferece suas próprias impressões da realidade exterior, senão que apresenta simplesmente as impressões dos personagens, e na própria linguagem deles.

A novela picaresca, mormente as mais acabadas, como o *Gusmán* (1599-1602) de Mateo Alemán (1547-1613?), também mostra a marca barroca.

Nessa novela primorosa, encontram-se os mesmos tons sombrios dos quadros de Ribera, um nebuloso pessimismo, uma visão amarga da sociedade, um ambiente de vazio desolador, que decorrem de uma deformação satírica da realidade, como aponta Valbuena Pratt, acentuando que, no *Gusmán*, a caricatura atinge as proporções estéticas do *feísmo*. A novela desenvolve-se consoante a dualidade barroca, num duplo plano ético-estético, picaresco e ascético, de pessimismo essencial e condenação do mundo enganoso, e de aventuras mundanas, de pecado e arrependimento, de luz e sombra, de dor e alegria, de ambição ascética e de vida desregrada. Usa o claro-escuro, o equívoco, o contraste, e até o estilo denota a mudança do ciceronianismo para a cláusula curta, lacônica, de influência senecana. Outra novela picaresca, *El Diablo Cojuelo* (1641), de Vélez Guevara (1579-1644), também revela colorido barroco, sobretudo formal.

*

Em Lope de Vega (1562-1635), a reação antigongórica não pode esconder o barroquismo, a começar pelo culteranismo. Mas é a própria vida de Lope que se caracteriza como barroca. Lope vive sua época, a época barroca, no seu contorcionismo, sua oscilação entre o refocilar nos prazeres amorosos e um idealismo neoplatônico, entre o amor lascivo e a religiosidade, – amor no plano humano e no divino (Valbuena), na fusão do penitente e místico e do pecador, na luta entre as seduções terrenas e a atração do amor de Deus. Lope sente e vive o barroquismo da época na vida e na arte, na ideologia e na técnica. Os elementos barrocos são evidentes: o dinamismo, sobretudo na sua comédia toda movimento, inimiga do repouso e da meditação; o claro-escuro, mormente nos temas maravilhosos e de mistério, visando à sensação visual, ao efeito pictórico; o contraste e a oposição, a pompa decorativa, culta, o jogo conceituoso e o retorcimento, tudo a trair preocupação formal. Também não nega o sentimento religioso, expresso nos tipos

de pecadores arrependidos de seu teatro, na atmosfera de desengano e melancolia, e muitas vezes com um caráter sangrento, colérico.

Num admirável ensaio, "Lope, seguiendo el dictamen del aire que lo dibuja", mostra José Benjamín como o ar é o senhorio de Espanha, a Espanha de Velázquez, Calderón, Lope, Cervantes... É o protagonista de suas obras, o "visible personaje que lo llena todo". É o "señor aire", dos interiores como das paisagens. "El alma en el aire de cualquiera movimento", eis a fórmula que enche a vida e a poesia de Lope. E este é um lema barroco. O ar é elemento constante na obra barroca, um ar com personalidade, com tonalidades próprias, misteriosas e fantásticas, e que o é sobretudo nesse poeta religioso, e mais que isto, católico.

*

Ao deixá-lo, teremos que considerar estoutro poeta religioso, Gabriel Téllez, o Tirso de Molina (1584-1648), cujo teatro é considerado uma continuação do de Lope.. Nele encontramos uma língua culta, artificial, bem barroca, brilhante, rica e arrevesada, um gongorismo exterior. O tema do contraste aparece nele com a oposição nítida de libertinagem e preocupação teológica, de prazer e dor, de vida e morte, de desregramento e castigo, de "vendaval erótico" (Américo Castro) e arrebatamento religioso, de crime e penitência. D. Juan Tenório é bem o símbolo barroco dessa dualidade, em seu contraste, seu ímpeto, "sua indisciplina dentro da segurança e unidade barrocas". Mas o barroquismo de Tirso ainda se nos depara no reflexo que tiveram sobre seu teatro as doutrinas contra-reformistas do jesuíta Molina sobre o problema da graça e do livre-arbítrio contra a teoria da predestinação, problema de tão larga repercussão entre os católicos da época.

O barroquismo da obra tirsiana foi ainda apontado por Américo Castro e, mais recentemente, num trabalho de Myron A. Peyton, inspirado aliás nos cursos sobre o barroco ministrados pelo sábio hispanista na Universidade de Princeton.

Com razão, relaciona o autor os gêneros e estilos literários barrocos à crise geral experimentada pelo homem europeu, ao

passar do século XVI para o XVII. Para ele, Tirso de Molina foi um escritor barroco, porque os problemas dramáticos de suas peças consistiam em atitudes de conflito: *a*) entre o indivíduo e seu ambiente; *b*) entre o indivíduo e ele próprio. Na comédia de Lope foi situado o primeiro tipo, resultante de uma oposição entre a vida e um princípio mais elevado. Mas seus protagonistas ainda se conservaram, na maioria, espiritualmente integrados e psicologicamente sadios. Em Tirso, porém, eles são desintegrados. Em lugar de um princípio elevado, o homem só enxerga a ilusão, o escárneo, ou o vazio, a ausência de princípios humanos e emoções nobres. Acima da *persona*, está o *personaje*, isto é, o papel que o indivíduo desempenha ou deve representar em sua situação peculiar. E fora do círculo do *personaje* jazem as esferas do ambiente social e princípio social, respectivamente. Tirso personaliza o ambiente, a instituição, o princípio ou emoção com que a pessoa dramática contende. Toda a situação vital no teatro de Tirso é assim uma equação de dois fatores, elevada a certa potência. Atraído pelo *puramente humano*, como Lope, revela o triunfo do ceticismo, de acordo com a época, da qual desaparece a crença nos grandes temas do amor, honra, heroísmo, etc. A vida é tratada ironicamente. Desaparecida a concepção platônica e renascentista do amor idealizado, o amor é substituído pelo sensualismo e o materialismo; esvaziado de alto sentimento e emoção, degenera em erotismo. O contraste entre os sentimentos reais e a descrença do autor nas suas qualidades é revelado pelo tecido dramático de *engaños*, *enredos*, artifícios de vária sorte pelos quais se erige um mundo de aparências, de decepção e *desengaño*, ilusão e valores vazios, impostura...

Outro aspecto do barroquismo de Tirso, realçado por Peyton, é a dissociação da personalidade. É um tema corrente da dramaturgia barroca o tratamento do mistério da personalidade. À diferença do Renascimento, quando a personalidade ainda revelava unidade, alicerçada sobre a segurança de leis, princípios e crenças, no Barroco o ego cinde-se. Começa a refletir sobre si mesmo, e um cisma desenvolve-se entre a consciência e a função, entre a consciência e a vontade. O Ego torna-se consciente ao homem barroco como algo objetivo, em face ao qual deve assumir posição. A análise da divisão da personalidade acha-se amplamente ilustrada no teatro de Tirso,

com manifestações como o narcisismo e o Ego como ator de si mesmo: protagonistas que competem consigo mesmos, personagens que se fazem o dúplice daquele ou daquela que amam, ou identificando-se com um rival; e o sentimento de ser prisioneiro de si mesmo ou de ser espetáculo para si mesmo. Todos esses aspectos da personalidade dividida ou em dualismo, – o teatro de Tirso é um mundo de contrastes, – diz Peyton, representam, segundo sua análise convincente e documentada, uma tentativa para fugir de uma personalidade frustrada para uma bem-sucedida.

*

A essas figuras é claro que se impõe acrescentar Calderón (1600-1681), que encheu, por assim dizer, o século barroco. Em seu teatro é que repercute mais intensamente a moderna ideologia escolástico-teológica, que seus mestres jesuítas insuflam no bojo espiritual da época. Sua poesia metafísica e seu metaforismo lhe servem à maravilha para exprimir o *desengaño* geral sobre a vida, um *sueño*, uma completa ilusão, de que desperta o homem depois da morte, homem que não passa de títere nas mãos de Deus. Está morta a visão humanista da vida, e com ela a autonomia humana. As coisas não têm realidade, sendo apenas o reflexo do múltiplo ser de Deus, símbolos, portanto, de outro mundo. O mundo é visto através de óculos pessimistas, com laivos de estoicismo, apenas compensada a visão pela intensa religiosidade. Por que a vida não passa de sonho, evola-se de seu mundo uma atmosfera de solidão, de melancolia, de nostalgia, de vazio, em que ressalta o sentimento de vaidade das coisas terrenas e do horror da morte.

Para o estudo do barroquismo de Calderón basta seguirmos as páginas de Valbuena sobre "o pensamento e o estilo barroco de Calderón", no qual estão claramente delineadas as suas qualidades internas e externas. Diz ele, em resumo: "No barroco de Calderón encontra-se um poderoso *dinamismo*, um retorcimento conceptual e metafórico; uma mobilidade na ação mesma e nos personagens, uma violência; um *equilíbrio instável*, análogo ao das formas inacabadas, abertas da arte coetânea; um *contraste*, entre os personagens, entre as ações opostas e as

atitudes destes, que na forma exterior coincide com as antíteses e paradoxos, e que tem por equivalente o claro-escuro na pintura, com o que literalmente coincidem determinadas descrições e efeitos cênicos de luz e sombra; uma *derivação para a ternura*, para o sentimento, a nostalgia, que pode parecer pré-romântica, mas é contida; a tendência à hipérbole, ao desmesurado; no drama *domina um eixo central*, e uma lei de subordinação, e se oferece um abundante *elemento decorativo*, de metáforas brilhantes, em que se fundem com a ação mesma ou se sobrepõem, com algo inseparável dela, o pitoresco e o poético". A esse quadro Valbuena, quem melhor estuda o barroco em Calderón, acrescenta uma análise minuciosa de todos os caracteres para demonstrar que o teatro de Calderón é das mais completas obras de arte barroca, pondo em relevo, acima de todas, a peça famosa *La Vida es sueño*, o tipo do drama barroco.

Para o crítico espanhol, Calderón enquadra-se à perfeição naquela sua fórmula que tão bem define a cultura barroca: "dinamismo contenido" ou "contención de arrebatamientos". Essa definição, que ele exemplifica com o teatro calderoniano, coincide com a fórmula que Leo Spitzer aplicou a Racine – e ao classicismo francês – *klassische Dampfung*, – pela qual se designa a tentativa vigorosa de reprimir ou controlar as paixões mediante sua submissão às normas da razão.

No que concerne ao aspecto formal ou poética exterior, Valbuena encontra em Calderón um estilo de majestosa sonoridade, obtido graças à aguda intuição do valor musical do verso, e outras vezes uma forma recortada, sentenciosa, conceituosa e culta. Quanto ao pensamento, ainda aqui Calderón está dentro do esquema barroco. Calderón, metafísico, poeta reflexivo, e sacerdote imbuído dos objetivos da Igreja, usa do teatro, segundo a idéia da Contra-Reforma, para incutir os princípios tridentinos e despertar as almas para a verdade, e encontra nas doutrinas do catolicismo, especialmente nas advogadas pelos jesuítas, a temática de sua dramaturgia. Sobretudo os Autos Sacramentais são o gênero que mais se presta à exposição doutrinária.

Seu pensamento é um misto de estoicismo e neo-escolasticismo teológico, tomista e agostiniano, cunho sintético aprendi-

do pelos teólogos espanhóis. O estoicismo senequista proclama através dele a caducidade da vida terrena e a idéia de que o maior delito do homem é haver nascido, e de que a vida é uma comédia, um sonho. Esse pessimismo de origem estóico-senecana, que desdenha a vida, considerando-a apenas uma preparação para a morte, nele casou-se, por influência certamente jesuítica, com a concepção cristã da vida e do pecado.

Nos autos, Calderón ainda incorre num processo típico do barroco: a mistura de temas bíblicos e mitológicos, artifício comum na época da Contra-Reforma, e que os jesuítas usaram tanto nos dramas como na pregação, num desejo de conciliar a herança pagã, exaltada pelo Renascimento, com o ideário judeu-cristão.

Assim, em resumo, segundo Valbuena, Calderón emprega as formas do estilo barroco no elemento decorativo de seu drama, além de outros elementos componentes da contextura teatral – lei de subordinação, traços desmesurados dos personagens, contrastes, claro-escuro. Com ser o grande dramaturgo do catolicismo, Calderón o é também do barroco.

*

Para completar a galeria de figuras estelares do barroco espanhol torna-se mister situar Gracián (1601-1658), sob cuja mão a prosa barroca, conceptista, breve, concisa, rápida, recortada, contida, atinge o máximo esplendor, graças a um esforço supremo de estilização. No "cortesano" de Gracián, diz Valbuena, está a concepção barroca do homem do mundo, do século XVII, no estilo do conceptismo. Gracián é outro gênio do conceptismo, a forma barroca mais apropriada à prosa.

O conceptismo de Gracián, ele obtinha ora pelo uso da "agudeza", ou *concepto* (concetti), que consiste em expressar "a correspondência existente entre os objetos", por meio de antíteses, alusões, paradoxos ou pensamentos engenhosos ou sutis, levados ao extremo do desdobramento conceitual, inclusive às vezes degenerando em jogos de palavras pueris e vazios; ora, pela *concisão*, isto é, pela expressão de idéias com o mínimo de palavras: "Lo bueno, se breve, dos vezes bueno", disse Gracián, querendo indicar as vantagens de uma densidade rica de con-

teúdo e sentido. A agudeza e o conceito, há quem às vezes os distinga: uma acentuaria o adorno, o outro o conteúdo.

*

De todo o escorço acima, ficou evidenciado que, tanto na forma quanto na temática e na ideologia, a literatura espanhola do século XVII oferece uma galeria de figuras barrocas que é das mais impressionantes, porquanto se trata de figuras excepcionais de artista de gênio. Cervantes, Lopes, Góngora, Quevedo, Calderón, Gracián, Tirso de Molina, Mateo Alemán, excedem no dar expressão ao esquema barroco em suas características internas ou externas. A eles poderíamos acrescentar, se quiséramos alongar a lista, figuras menores, sem falar nos pré-barroquistas. É justo, porém, citar o nome de Frei Hortêncio Paravicino (1580-1633), que representa o auge da oratória sacra barroca. Ele o merece, não só por seu mérito próprio, como pelas possíveis relações artísticas com o nosso Vieira, assunto que está a exigir um estudo comparativo.

Em Paravicino, a oratória sagrada está dentro da fórmula conceptista, construindo-se à base de ritmo, antítese e hipérbatos, quer dizer a mesma técnica do retorcimento estilístico de Góngora. Com acerto afirma Valbuena que não se trata, de referência aos sermões de Paravicino, de ampulosidade palavrosa e sonora, de culteranismo, mas sobretudo, mais que do ornato externo e pomposo, sem dúvida existente, da sutileza expressiva, de uma construção intencionalmente matizada, de uma forma rebuscada, difícil, engenhosa, rica de neologismos, alusões, desdobramentos, enumerações, acúmulos, parataxe e hipotaxe, paralelismos e antíteses, hipérbatos e perífrases, cultismos e latinismos sintáticos e vocabulares, além de uma cadência especial semelhante à do verso. Baseado em um estudo de Alarcos sobre o estilo de Paravicino, salienta ainda Valbuena a "extrañeza e delgadeza" desse estilo, o sutil e decorativo de seus sermões, nos quais "as imagens, metáforas, símiles e alegorias, numerosas... são sinais reveladores de sua preocupação com o sutil e de seus gosto pelo decorativo." Ressalta ainda o uso da mitologia e da história antiga no intuito de conseguir variedade e efeito.

Excluídas as figuras menores, porquanto bastam as grandes para testemunhar um fenômeno que é geral na época, e que contamina todos, pequenos e notáveis, fica assim completo, inclusive pela predicação, o quadro de barroquismo seiscentista da Espanha. Por toda a época, e em todos os setores espirituais e artísticos, domina um estilo de vida que informa as mais variadas manifestações artísticas: poetas, novelistas, dramaturgos, pregadores, artistas plásticos e pictóricos. Mas a nomenclatura da época não seria exata se não puséssemos, ao lado dos escritores, seus irmãos de outras artes, especialmente na pintura, pois o período é o maior da pintura espanhola. Realismo e misticismo, iluminismo e dramatização, dinamismo e claro-escuro, profundidade e equilíbrio assimétrico, formas curvilíneas e subordinação das partes ao todo, essas qualidades estão representadas pelo gênio de Greco (1541-1613). Velázquez (1599-1660), Ribera (1588-1653), Zurbarán (1598-1664), Murilo (1618-1682).

*

A importância do barroco espanhol nunca será demais sublinhada, mormente tendo-se em vista a influência decisiva e avassaladora exercida por essa plêiade de gênios magníficos além das fronteiras espanholas, por toda parte. Particularmente em relação às literaturas de língua portuguesa, é de Góngora, Quevedo, Calderón, Gracián, que lhe vêm o clima espiritual e a morfologia barroca. Busquem-se, por exemplo, seus traços em D. Francisco Manuel de Melo, Vieira e Gregório de Matos.

*

O barroco na Itália era até bem recentemente conhecido com as denominações de *marinismo* e *secentismo*, as quais encerravam uma conceituação depreciativa e reprobativa da literatura seiscentista, vista como forma de decadência, como uma perversão do gosto, derivada da influência de Marino, e coincidindo com um período de escassa capacidade criadora. Para o grande Croce, por exemplo, o termo barroco tinha um sentido definido de feiúra artística, e só a esse sentido quis ele por muito tempo que ficasse restrito. A despeito de sua oposição às doutrinas wölfflinianas e de sua inclinação a usar o termo

somentecomsentidonegativo, emprega-o como título de uma sua obra sobre a época, que ele mesmo assim passou a denominar barroca. Outros críticos italianos adotaram o termo para designar o período ou estudar o fenômeno na Itália e fora dela: Mário Praz, Lionello Venturi, Gobliani, Ancona, Belloni, Viscardi, Toffanin, Momigliano, sem falar em Vossler, e especialmente Spoerri, cujo estudo sobre Ariosto e Tasso, como representativos da oposição Renascimento-Barroco, é básico.

O termo vai hoje tornando-se corrente, até em manuais, e segundo o conceito amplo, para o qual não é somente a manifestação marinista, forma restrita e maneirista do barroco, a que se compreende sob essa etiqueta, mas outras expressões, sendo que a maior delas é a representada pela obra de Torquato Tasso. Quanto ao termo para rotular essa tendência artística, há vantagem no uso do *barroco* sobre *secentismo* e *marinismo*, pois esses dois têm sentido restritivo, o primeiro ligado à cronologia e o segundo a um autor que está longe de reunir todas as tendências e variedades do barroquismo.

*

O juízo depreciativo sobre a literatura barroca italiana decorre do fato de que *secentismo*, o termo tradicionalmente usado para defini-la, se restringia ao aspecto externo da literatura barroca, representada sobretudo pela lírica marinista, de Marino e seus imitadores. Na verdade, encarada por esse prisma, a literatura italiana foi menos feliz que a espanhola, se compararmos o que ela tem de melhor no gênero com a produção culterana, sobretudo a de Góngora.

O barroquismo, na Itália, teve manifestações muito precoces, e já na fase final de Miguel Ângelo, morto em 1564, são de notar-se, merecendo mesmo ele ser considerado, a primeira figura barroca. Por modo que o barroco na Itália cobre um período que não corresponde ao de seiscentos, e suas expressões de maior significado artístico acham-se ainda no *cinquecento*, e eram outrora consideradas precursoras do *secentismo*. É o caso de Tasso, cuja obra famosa é a maior expressão barroca da Península.

*

A "perversão do gosto", a que se referiam os intérpretes do *secentismo*, seria uma estética formal resultante de uma rebelião contra a estética classicista, dominada pelas idéias da disciplina reguladora e da medida. A nova estética literária, que teve em Pellegrini, em 1639, o seu preceptista, aliás posterior à maioria das obras de criação, tem índole idêntica à das outras escolas européias, especialmente a espanhola, de cuja influência é provável que tenha provindo, graças à preponderância política que a Espanha detinha, na segunda metade do século XVI, sobretudo na corte de Napoleão, espanholizada desde muito, influência essa reforçada com a instalação do Concílio Tridentino (1545) e a irradiação da doutrina inaciana.

A medida e o equilíbrio do humanismo renascentista italiano de feito contrastavam com o senso do desmesurado, a ampulosidade, e a exaltação religiosa que invadem todos os setores profanos e mobilizam até a arte para o serviço do divino. É o selo da Contra-Reforma, que empresta, através da ação jesuítica, um conteúdo de religiosidade à cultura da época, tornando-a um misto de sensualismo, herdado do Renascimento, e da nova mentalidade mística; de melancolia e remorso, ao mesmo tempo que de satisfação e volúpia em relação aos prazeres mundanos.

A ruptura do equilíbrio clássico-renascentista exprimiu-se numa arte faustosa e enfática, que se realiza em literatura, como mostra Viscardi, mediante o abuso da metáfora, de engenhosas antíteses, de deduções sutis e artificiais, rodeios complicados, imprevisíveis e estranhas aproximações conceituais, hipérboles atordoantes, personificações curiosas; de uma pirotécnica cintilante de figuras vistosas, de agudezas sutis, de *concetti* alambicados e contorcidos, de ornamentação extravagante, de fórmulas expressivas exageradas, excessivas, túmidas. Em resumo, Viscardi aponta como os três elementos em que se resolve a arte marinística, o engenho, o descricionismo e a musicalidade, tudo visando ao efeito do "surpreendente", como nota Croce. É interessante frisar o papel da musicalidade no barroco italiano, mais patente talvez do que em qualquer outro, devido sem dúvida a que, como assinala Flora, a era barroca na Itália é melhor representada pela música. Diz ainda este crítico que a descoberta harmônica da época invade todas as artes, inclusive a poesia e a prosa, de Tasso ou Marino.

A esse aspecto exterior do barroco, resultante de esforço consciente, logrado graças à habilidade retórica e à capacidade de explorar a musicalidade da língua, corresponde uma temática própria, naturalmente relacionada com o clima ideológico despertado pela Contra-Reforma, conforme a análise de Momigliano. Em primeiro lugar, está o sensualismo, que se manifesta na poesia erótico-pastoral dominante em todo o *secentismo* (Viscardi). Depois é a poesia descritiva, de objetivos complicados – fontes artificiais, palácios, estátuas, pelas quais se estadeia o virtuosismo seiscentista; os temas sacros, freqüentemente unidos ao erotismo, a melancolia tétrica e o desespero, o sentimento da morte e de sua presença constante, como já tem sido assinalado e confirma Momigliani; o intuito moralizante, edificante, ou didático.

Ao *secentismo* segundo essa caracterização é que se liga a lírica de Marino (1569-1625) e a do grupo de poetas que Croce reuniu no volume de *Lirici marinisti*. A mistura de artificialismo, sensualismo, religiosidade, descrições e alusões mitológicas, destaca-se sobretudo na obra do primeiro, guia e mestre que deu o nome à escola.

*

Mas, ao lado desse barroquismo formal, que na Itália não foi de vôo muito alto, o verdadeiro barroco literário italiano é o que se exprime pela obra de Tasso (1544-1595).

A Contra-Reforma sacode os espíritos do langor lascivo a que os atirara o humanismo renascentista. Sem força, porém, para uma ruptura definitiva com os ideais renascentistas, é impossível uma volta à total e espontânea religiosidade medieval, segundo a qual o homem aderia de corpo e alma, sem reservas nem restrições, àquilo que lhes ditava como deveres espirituais e físicos a Igreja Católica. Daí que a consciência do homem pós-tridentino não seja limpa e feliz. Ao praticar uma readesão ao espírito devoto, é incapaz de renunciar, ao mesmo tempo, às vantagens e aos deleites humanos. A sensualidade está muito à flor de sua pele, ele lhe é sobremaneira escravizado para que se desvista de seu manto sedutor. E ela se associará radicalmente a todos os

movimentos de sua alma, inclusive àqueles que a levavam para a contemplação da divindade. Por isso, o arrependimento, o remorso, o medo da morte são os sentimentos constantes em meio a esse redespertar da consciência religiosa; e, ao lado deles, a tristeza, a melancolia, o senso trágico, a aflição, o tormento.

Tal atmosfera faz o Tasso passar à *Jerusalém Libertada* (1575), poema heróico-religioso, em que à musicalidade assombrosa do verso se juntam outros elementos tipicamente barrocos nas descrições fabulosas, espetaculares e grandiosas, sobretudo marcadas de um colorido sombrio ou de claro-escuro, e no sensualismo envolvido de remorso e lamentações. A obra de Tasso, no dizer de Hatzfeld, forma com as de Cervantes e Racine a trindade, que, no curso de três gerações sucessivas, desenvolvem traços comuns em atmosfera, motivos, estruturas e elementos estilísticos típicos do barroquismo. Hatzfeld chega mesmo a colocar a *Jerusalém Libertada* e a Igreja Gesù, de Vignola, como as duas obras típicas do início do período barroco, considerando-se as produções da última fase de Miguel Ângelo como precursoras da nova estética.

O fato é que as características da literatura barroca, por ele estudadas, se encontram na obra de Tasso, assim na citada, como em outras.

É assim no que tange à preceptística aristotélica. A Aristóteles, interpretado pelo prisma horaciano, deveu ele o conceito edificante da literatura, que teria finalidade moralizante e purgativa das paixões. De Aristóteles recebeu as normas para o uso dos ornamentos, sobretudo da metáfora, "prismaticamente rompida", de tanto efeito nos versos líricos de *Aminta* (1573).

As unidades aristotélicas que coincidem, para Hatzfeld, com os princípios wölfflinianos de subordinação dos detalhes ao todo e de falta intencional de claridade, traduzidos na tendência ao fusionismo, encontram-se na *Jerusalém*, segundo ainda a análise esgotante daquele crítico. A unificação de elementos num todo inextricável: "diversi aspetti in un confuse e misti" (Tasso, *apud* Hatzfeld); ausência intencional de clareza estilística; descrições indiretas de coisas e pessoas, pela boca de personagens, de modo a tirar-lhes a

feição comum, e a dar a impressão de que são vistas através de uma perspectiva nevoenta e distante. Ao contrário de Ariosto, Tasso não põe separações nítidas entre os cantos, de sorte que eles entram uns nos outros, sem formar entidades isoladas e independentes. A fusão de luz e sombra, o *chiaroscuro*, a incidência de raios de luz da lua e das estrelas, a escuridão da noite, encontram-se ao longo de toda a obra. Também a fusão de sons, a que corresponde o elemento estilístico do eco, é largamente utilizada; como o paradoxo, seja em personagens inconsistentes e contraditórios, quanto ao destino, às ações, aos sentimentos e às palavras: Rinaldo, Sílvia; seja em expressões, como *onesta baldanza*, *magnanima menzogna*, etc. A atitude de majestade e magnificência, que vai de Tasso a Racine, amor da grandiosidade e do espetacular, de palácios e banquetes, de procissões e paradas, como da grande interior ou magnanimidade, muitas vezes se exprime nos *epítetos superlativos* comuns no Tasso, como em outros escritores do período. Por último, existe aquele equilíbrio instável entre a virtude e o vício, na luta entre os quais reside a dignidade individual, sobretudo na imensa galeria de figuras femininas, Clorinda, Ermínia, Sofrônia, Gildippe, todas elas sempre na estacada de uma vigilância extrema que é sua grandeza e sua fraqueza.

Todos esses elementos, assinalados pela análise de Hatzfeld, constituem o barroquismo do Tasso, a quem não faltam mesmo certos caracteres formais exteriores – torneios sutis e complicados, que os críticos avessos ao aspecto positivo do barroco – um Momigliano, um Viscardi, um Croce – atribuem a transigências com o pré-seiscentismo.

Ao pré-seiscentismo de Tasso acrescenta Momigliano os de Della Porta (1535-1615), Giordano Bruno (1548-1600) e Guarini (1538-1612). Com eles, afirma Momigliano, nasceu o seiscentismo "e pelas suas obras, e não pelas dos verdadeiros seiscentistas, se compreende qual é o fundo espiritual e artístico que há nesse movimento que o marinismo tornou mecânico e vazio. Há enorme distância entre o seiscentismo funambulesco dos marinistas e o grandioso de Bruno, o cômico fantástico de Della Porta, o atormentado de Tasso. Se se atenta a estes três escritores e ao que veio

depois, conclui-se que o seiscentismo italiano é um fenômeno abortado."

Tais palavras – coincidentes com as de Croce, "un età di depressione spirituale e di aridità creativa, a cui si puo adattare como simbolo quel nome di valore estetico negativo", e as de Viscardi, "la pseudo arte secentista", – exprimem o juízo depreciativo de quem só vê no barroco o seiscentismo ou aspecto formal maneirista, e ainda este com preconceito. Ampliado o sentido interpretativo, compreende-se que há no barroco italiano um impulso criador evidente na obra de Tasso, como representação literária, na de Bernini (1598-1680) e Borromini (1599-1667), como expressões plásticas, e na de Monteverdi (1567-1643), pela ópera.

*

A literatura do século XVII na Alemanha é hoje, entre os críticos de língua germânica, conhecida como a literatura barroca. E isso deve-se a que foi entre os alemães que o termo encontrou aceitação mais rápida e mais precoce, pois em Munique é que estava o centro maior de pesquisas sobre o barroco, graças à atuação de Wölfflin que lá exercia o magistério. Desde a Primeira Guerra Mundial estudos foram vindo a lume em que se aplicava o conceito de barroco para definir a literatura de seiscentos, e sobretudo depois de 1921 esses estudos alemães sobre o barroco em literatura se estenderam e ultrapassaram as fronteiras. Os escritores alemães ou de língua alemã é que deram início, como assinala Wellek, ao movimento de investigações em torno da literatura barroca e de revaloração da literatura seiscentista, na Alemanha e nos outros países, pois muitos deles se aplicaram a outras literaturas, francesa, espanhola, inglesa, italiana. É aos alemães, portanto, que se deve a introdução desse novo critério em literatura, para a avaliação da literatura seiscentista. E ainda hoje é graças aos ensinamentos de críticos alemães ou de formação alemã em serviço no estrangeiro – Viëtor, Hatzfeld, Spitzer, Wellek – que se tem espelhado o interesse pelos estudos sobre o barroco em literatura e a compreensão do valor do novo conceito.

A literatura alemã do século XVII foi tradicionalmente encarada pelos historiadores e críticos durante o século XIX como um produto de desintegração e degenerescência das formas renascentistas, caracterizada, como assinala Martin Sommerfeld, pelo internacionalismo, a imoralidade, a artificialidade, o eufuísmo, de que escaparam apenas os patriotas e os moralistas. Só depois da guerra de 1914 é que se processou uma revisão da velha tese, adotando-se a palavra *barroco*, com o que procurava significar-se, continua Sommerfeld, não só uma mudança de terminologia, mas a vontade de aplicar à literatura os métodos e critérios já em vigor nas outras, ou a convicção da existência de um espírito único e unificante na literatura seiscentista, bem diverso do que predominou nas duas épocas anterior e posterior, e a libertação de padrões heterogêneos e inadequados, numa tentativa de avaliar a época de acordo com critérios conformes com suas tendências inerentes.

Apesar do sentido vago dos primeiros estudos, a semente germinou e passou-se a adotar um ponto de vista mais seguro na pesquisa da realidade histórica concreta sobre que se baseia a literatura barroca, na sua origem, características e desenvolvimento.

E não se tardou a verificar que essa realidade histórica foi o envolvente e dinâmico movimento da "Contra-Reforma que, como acentua Sommerfeld, ditou seu espírito e seus objetivos mesmo aos adversários. Aqui também a Contra-Reforma apropriou-se do estilo barroco, dando-lhe arrojo e difusão, encarregando-o de levar a mensagem do movimento a todos os cantos por meio de obras de arte e literatura.

Na literatura alemã, o espírito da Contra-Reforma torna-se de logo manifesto na poesia. Sommerfeld examinou as transformações da temática lírica popular através do século XVII, salientando como as diferenças seguem uma linha geral nos motivos líricos, os quais gradativamente denotam a influência do espírito da Contra-Reforma. Na esfera religiosa, um exemplo é o tratamento do tema do Natal que, anteriormente se inspirava nos

relatos de S. Mateus e S. Lucas e, por influência da Contra-Reforma, passa a seguir S. João. Assim, em Gryphius, mostra Sommerfeld, acentuam-se sobretudo os contrastes de luz (do céu) e sombra (do estábulo), de altura e humildade, de carne e espírito. Fora da esfera religiosa, há temas que também revelam a influência modificadora da Contra-Reforma. A lei do tempo no amor, por exemplo, oferece um tratamento bem típico do barroco. Os poetas barrocos, desde Opitz (1620), introduzem uma consciência aguda da lei do tempo, segundo a qual tudo é sujeito a transformação, envelhecimento e morte. Essa idéia é que assusta o poeta e com ela procura ele assustar a amada; tenta atraí-la para o amor, em ordem a disputar o prazer do momento enquanto é tempo. Vê-se que a idéia de morte, dissolução e decadência, está presente à sugestão, e essa visão é cada vez mais aterradora à medida que o século avança, como em Hoffmanswaldau (1618-1669). O que revela isso é que desapareceu a visão otimista e alegre da Renascença, e a ativista da Reforma, surgindo em seu lugar um conceito lúgubre e tenebroso, cujo centro era ocupado pela idéia da morte. Nos líricos alemães, essa presença da morte é dominadora, como, aliás, em toda a literatura barroca, haja vista no motivo largamente explorado da morte da jovem, como a querer opor beleza e decomposição, um gosto pelo mórbido que chega até a comprazer-se com a putrefação. A própria apresentação dos poemas era entrelaçada à idéia da morte, pois usavam-se desenhos de túmulos, esquifes e esqueletos para ilustrá-los.

Por outro lado, seria de estranhar que não houvesse na lírica alemã a mescla barroca de moralidade e obscenidade, de religiosidade e sensualismo, de castidade e erotismo, e isso existe em Hoffmanswaldau, Biedermann, Simon Dach (Hatzfeld).

Há, pois, na poesia alemã, e durante o século XVII não foi a poesia a forma de expressão mais característica (Sommerfeld), uma confirmação daquilo que, para Friederich, define a era barroca: uma ênfase no pessimismo, na vaidade dos esforços humanos, na ameaça do fogo eterno, e uma crença de que a vida é apenas um sonho, como definiu Calderón, ou, pior ainda, um pesadelo.

*

A introdução do espírito da Contra-Reforma foi feito na Alemanha e na Áustria por intermédio dos jesuítas, cuja ação e influência se revelaram poderosas. Armados do extraordinário método pedagógico que são os *Exercícios Espirituais*, os jesuítas penetraram em toda a região germânica da Europa, exercendo um papel de direção e levando sua influência e o ideário tridentino até centros protestantes. Como diz Hatzfeld, mesmo as cátedras de teologia de universidades protestantes foram marcadas pela mentalidade e métodos jesuíticos, que absorveram as cortes de Munique e Viena. Segundo aquele crítico, as canções eclesiásticas alemãs do católico Von Spee (1635) ou do protestante Paul Gerhard (1607-1676), refletem contaminação do mesmo espírito jesuítico espanhol.

Mas se essa repercussão se encontra na poesia lírica, é sobretudo no drama que a ação jesuítica mais se fez sentir na literatura. Inspirados por um senso realista, os jesuítas apoderaram-se do palco, transformando-o numa formidável arma de penetração educativa e de difusão de idéias. Aproveitando-se da reforma que se vinha operando no teatro, eles a levaram a seus últimos desenvolvimentos, não só nos palcos públicos mas também nos dos colégios: distribuição interna, separação entre auditório e atores, obscurecimento e uso de artifícios para tirar certos efeitos, como o trovão e o relâmpago para dar a impressão de milagre. Os jesuítas, mais que qualquer outra ordem, fizeram do teatro "um perfeito instrumento para servir a seus propósitos, ficando o teatro uma instituição para dispensar, de maneira autoritária, os meios da graça" (Sommerfeld). Ainda no dizer deste crítico, as poéticas jesuítas ensinavam os escritores a dirigir não somente os atores mas o auditório, faziam com que o auditório participasse do acontecimento e se transformasse e se convencesse. Assim os jesuítas dominaram o teatro, com a instituição do drama educativo, que constituiu o grosso da produção alemã da época – *Schul dramen* – para escolas e academias, com tendências moralizadoras.

Encontrando em plena decadência o gênero, que fora instituído por Lutero em 1530 para as escolas protestantes, como sucedâneo das peças medievais de paixão e moralidade,

os jesuítas, com grande compreensão de seu alto valor pedagógico, o elevaram a tal grau de excelência que até os protestantes tiveram que tomar posição em face a ele e, ou o abandonaram, ou introduziram nas escolas protestantes as modificações dos jesuítas, de feição que a Contra-Reforma assim entrou nos domínios dos protestantes, obrigando-os a se adaptarem a suas prescrições e propósitos.

Em verdade, esses dramas consistiam em adaptações dos dramas antigos ao gosto da Contra-Reforma. Eram introduzidas transformações na concepção dos temas, bem como ornamentação e artifícios ao gosto barroco, danças e pompas fúnebres, tendo em vista apresentar no palco a morte, o céu, o inferno.

A mesma investigação que fez Sommerfeld em relação à poesia, realizou-o quanto à transformação dos temas dramáticos pela influência da Contra-Reforma, de que nasceu o drama barroco. Assim o Filho Pródigo que, durante a Reforma, era aceito de volta apenas com o arrependimento, e que, por injunção da Contra-Reforma só terá recepção condigna após confissão, penitência e promessa de preparar-se para a salvação pelas obras. O profeta Elias, para os reformados era o pregador eloqüente, caritativo e amigo do povo; para a Contra-Reforma é o combatente por Deus, um mártir e realizador de milagres. Lucrécia, ao tempo da Contra-Reforma, aparece como uma mártir da virgindade. Em toda parte, há um gosto pelo picante e pelo realista, de conformidade com o espírito barroco.

O drama barroco alemão, também ele impregnado da influência de Sêneca, caracteriza-se pela estrutura, além de pela temática e pelo espírito. De modo geral, acentua Sommerfeld, há nele uma violação arbitrária do centro de gravidade e, por conseguinte, uma multiplicação de pontos de vista; além disso, denota certa desproporção e uma constante variação do interesse dramático, como no caso de Andreas Gryphius (1616-1664), cujos dramas têm sempre mais de um herói, mudando o interesse dramático depois do primeiro ato.

*

Pela importância da figura, merece lugar à parte, entre os escritores alemães barrocos, o poeta Angelus Silesius (1624-1677),

que, convertido ao catolicismo por influência dos jesuítas, se tornou advogado ardente da Contra-Reforma, cujo espírito se reflete na sua lírica, na qual as preocupações escatológicas retornam à primeira plana, em meditações em torno da morte, implacável e destruidora, o juízo final, o inferno com suas torturas, e o céu com as suas alegrias. Silesius é ainda, segundo Hatzfeld, um mestre do paradoxo místico.

A Alemanha deu ao barroco o seu maior filósofo – Leibniz.

*

A literatura barroca alemã tem sido conhecida pelo nome de *silesianismo*, o correspondente alemão do gongorismo e do eufuísmo, nome tirado das duas escolas silesianas, desenvolvidas na Silésia, um dos estados da Áustria, e de onde partiu o principal movimento de renovação poética do século. À escola silesiana pertenceram Martin Opitz (1597-1639), seu reputado chefe, Simon Dach (1605-1659), Paul Fleming (1609-1640), Gaspar Lohenstein (1635-1683), Hoffmann de Hoffmannswaldau (1618-1669), Andreas Gryphius (1616-1664), Friederich von Logau (1604-1655).

O silesianismo não passa de um dos aspectos do barroco alemão, o aspecto formal, que distingue os escritores, na sua preferência pela expressão rebuscada, metafórica, culta, ornamentada, epigramática. Naturalmente, ao batizar de silesianismo tal tendência, quando ainda vigorava um conceito depreciativo sobre a literatura seiscentista, pretendiam os críticos definir o que havia de exagero maneirista e degenerado na literatura seiscentista, florida e adornada por influência de Marino. Modernamente, o mesmo movimento de reabilitação do barroco atingiu a literatura alemã seiscentista, que é encarada com bons olhos e exaltada em suas melhores expressões.

*

Foi o Dr. Johnson que, num estudo sobre Cowley, criou o epíteto "metafísico" para batizar a poesia do período pós-elisabetano, de Donne ao mesmo Cowley. Essa designação teve grande sorte, pois até hoje vigora entre críticos e historiadores literários. De Johnson também herdou a história literária o sentido depre-

ciativo no ajuizar daquele temperamento poético, passando o período a ser encarado como de transição e depressão, um resto do Renascimento – "*late Renaissance*" – quando estava perdida a capacidade criadora daquela época, daí resultando que a arte procurasse na complicação e na obscuridade "metafísica" e "culta" o meio de impressionar pelo estupor.

Esse juízo pejorativo sobre a literatura do século XVII, mormente sobre a poesia, só veio a ser revisto em nosso século, graças à sua semelhança com a sensibilidade poética desenvolvida após o expressionismo. E também ao descobrir-se que o fenômeno era a forma inglesa de um estado de espírito europeu, que, no século XVII, se encarnava em formas de cultura idênticas por toda parte. Esse fenômeno, por outro lado, foi sendo mais bem compreendido à medida que se iam usando os novos critérios derivados da revalidação do barroco.

Mas, sobretudo, a aplicação desses critérios, tanto quanto nas outras literaturas européias, serviu extraordinariamente para alargar a compreensão da literatura do período, incluindo e valorizando manifestações até bem pouco relegadas ao olvido ou não definidas, e para rever outras, vítimas de interpretação deficiente. O barroco, aplicado à literatura inglesa, melhor que qualquer termo, incluirá não somente a "poesia metafísica", senão também formas outras que enriqueceram a literatura do tempo.

*

Na Inglaterra, aliás, o uso do termo vem encontrando resistência por parte de críticos e eruditos, e só muito recentemente é que começa a aparecer, de maneira esparsa, como põe em relevo René Wellek. Entre os que, em língua inglesa, tanto na Inglaterra como na América, têm empregado o termo com aplicação à literatura do século XVII citam-se: Geoffrey Scott, E. I. Watkin, Beachcroft, Bateson, F. P. Wilson, Tillyard, Morris Croll, G. Williamson, Helen White, Austin Warren, Harry Levin, Wylie Sypher, Roy Daniels, o italiano Mário Praz, e numerosos alemães. O maior número, porém, de trabalhos, e possivelmente doravante uma difusão melhor do termo e dos estudos sobre o fenômeno, deve-se, como lembra Wellek, ao fato de que ensi-

nam na América os mais destacados especialistas e entusiastas do barroco: Hatzfeld, Spitzer, Viëtor, Alewyn, o próprio Wellek, alemães ou de formação alemã, e o espanhol Américo Castro.

Não padece dúvida, porém, que o termo é muito mais adequado do que outros também usados ("late Renaissance", "Cavalier", "Puritan", "metaphysical"), para designar o período mais ou menos compreendido entre 1590 e 1690, que se distingue por manifestações literárias as mais variadas, e inclui a parte principal da fase elisabetana, – que Tillyard mostrou estar compreendida entre 1580 e 1605; e as fases jacobeana, carolina e da Restauração. Antes do movimento de interesse pela poesia metafísica, iniciado em 1922 por Grierson e Eliot, o período não parecia ter importância, pelo que ficava confundido com o Renascimento, espécie de fase atrasada, "late", em contraposição a "early", a verdadeiramente fecunda, e era definido como o momento em que surgiram aberrações retóricas, tais o "eufuísmo" e a "poesia metafísica", esquecidos os historiadores de que também pertence a ele a fase final, talvez mais importante, de Shakespeare. Em um estudo recente, W. P. Friederich mostra a impropriedade de se designarem como Renascimento, prolongando-se o período até a publicação do *Pilgrim's Progress* de Bunyan (de 1678) duas fases de conteúdo inteiramente diverso, como as que produziram *The Faerie Queen* (1580-1596) e *Paradise Lost* (1667), Spencer ou Marlowe, Donne e Milton, o Shakespeare otimista de *A Comedy of Errors* (1594) ou o das tragédias de sangue de depois de 1600, *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*. Consoante as investigações mais novas, sobretudo dos críticos alemães, aos quais se devem os estudos mais numerosos e construtivos no particular, deduz-se que a Inglaterra denota no período, junto às outras nações do Ocidente europeu, a mesma mentalidade que singulariza o barroco, fenômeno mental e literário, embora, como aponta Roy Daniels, lá o barroco se haja apresentado sob forma recatada, fugaz e descontínua, com a literatura como expressão suprema.

Mostra Roy Daniels as diferenças do barroco inglês e do barroco continental, diferenças devidas, a seu ver, a condições locais diversas: a posição geográfica, a concomitância do movimento renascentista e a da reforma protestante, a monarquia

Tudor e a igreja anglicana como influências moderadoras, a ausência de papado vitorioso e de movimentos jesuíticos triunfantes, a persistência de elementos medievais, "góticos", a dentro do Renascimento, o hábito inglês do acordo e da conciliação, tudo fazendo com que o barroco na Inglaterra se apresentasse distinto. Em todo caso, como sinal de que também lá surgiu uma expressão dessa sensibilidade artística peculiar, aponta o sentimento de triunfo e esplendor, um esforço árduo para unificar tendências paradoxais, um afã exagerado de virtuosismo técnico.

*

Por volta de 1600, a sensibilidade barroca está plenamente instalada na Inglaterra, tendo-se desenvolvido de modo gradual nas últimas décadas do século.

Um ponto importante no estudo da matéria relaciona-se com a entrada na Inglaterra das formas peculiares do barroco. É a questão da difusão do fenômeno que se nos depara novamente. Como teria passado para a Inglaterra? Como teria um país reformado absorvido um fenômeno cuja força geradora se confunde com o movimento contra-reformista, liderado por uma nação adversária, no terreno político e religioso? Deveremos insistir na origem espanhola ou ítalo-espanhola, inaciana e miguelangeliana do fenômeno? Ou preferiremos atribuí-lo ao misterioso espírito do tempo ou alma coletiva? Ou será melhor renunciarmos de todo à pretensão de penetrar o mistério do processo histórico?

Que existiram na realidade as influências italiana e espanhola na Inglaterra quinhentista é fato de difícil contestação. E que a Contra-Reforma lá penetrou pela palavra de missionários, muitos dos quais sacrificados à intolerância calvinista, é outro fato inegável. A obra de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* (1592) e o poeta Robert Southwell (1561-1595) são alguns dos reparos pelos quais podemos ter certeza dessa voga espanhola, inclusive do misticismo e da religiosidade. Dela não está isenta a própria obra shakespeareana. John Donne esteve na Espanha, e o católico Crashaw revela influência apreciável dos espanhóis.

A exaltação religiosa não se produziu apenas em países católicos. A própria Contra-Reforma é possível haver sido antes um resultado que a causa direta do redespertar religioso. A Reforma operou um grande distúrbio no espírito ocidental, agravado pelas desavenças e guerras desencadeadas. Acostumado ao absolutismo das noções fundamentais que a Igreja lhe fornecia durante a Idade Média, o homem ocidental caiu em quase desespero com a rebeldia luterana, desamparado que ia ficar de qualquer ajuda. Ao seu caos interior acresceu o caos externo. A vida passou a ser encarada com pessimismo, como indigna e vã, um sonho ou um pesadelo, e o homem um ser dividido, problemático, indefeso, pequenino. Só um recurso havia de salvação: a fé, uma fé exigente, perseverante, vigilante, que livraria o homem das paixões e sofrimentos, levando-o a Deus.

Esse espírito pertenceu tanto aos países católicos quanto aos reformados. Assim, os puritanos, como os luteranos, os jesuítas, os huguenotes ou os jansenistas, todos participaram desse ideal de religiosidade exaltada, rígida, intolerante, imperialista, absorvente e monopolizadora. De modo que, como acentua Friederich, é toda a época – seja nos países católicos, seja nos protestantes – que é possuída desse fervor religioso, e, segundo Roy Daniels, a Igreja inglesa combateu, ora jesuítas, ora calvinistas, com o mesmo zelo e vigor, e continha em seu seio elementos devidos à Contra-Reforma, conservando-se muito embora em oposição inflexível ao papado.

Mas foi ainda pela mão da Espanha que deu entrada na Inglaterra outro elemento barroco: "a reação formal contra a imitação culta do estilo ciceroniano em língua vernácula" (Hatzfeld). Pela obras de Guevara, traduzidas e publicadas em 1535, o movimento anticiceroniano na prosa, que ele foi dos iniciadores em Espanha, começa a longa e frutuosa carreira em plagas britânicas, substituindo, como sublinha Hatzfeld, a frase ciceroniana por uma retórica à base de antíteses, acumulações, agudezas, que, combinadas com certas tendências herdadas da Idade Média, como demonstra Morris Croll, formarão a essência do "eufuísmo".

*

Também na Inglaterra, a literatura barroca corresponde de todo em todo à definição de W. P. Friederich; distingue-a "um súbito e violento choque entre o sensualismo pagão da Renascença e os novos espiritualismo, ascetismo e fanatismo da época da Contra-Reforma", de que resultaram "trágicos conflitos na alma dos homens e uma esquisita irregularidade, por vezes até chocante, no conteúdo tanto quanto no estilo de sua literatura". É isso que constitui o dualismo barroco, o fato de que "os homens vivessem constantemente dilacerados entre o espiritualismo exaltado e o sensualismo cru, entre Cristo e Vênus, entre o Céu e a Terra", tal como Maria Madalena, a amorosa penitente.

Esse dualismo aparece, aponta Friederich, na vida e na obra dos poetas, "homens nunca em paz consigo mesmos, incapazes de estabelecer qualquer harmonia entre a carne e o espírito, haja vista John Donne, sensual ao ponto da crueza e, ao mesmo tempo, Deão da Catedral de S. Paulo; e Robert Herrick, autor dos mais graciosos versos de epicurismo renascentista e pároco de profissão, a quem se deve também número considerável de poemas religiosos contra os pecados e tentações deste mundo; ou Richard Crashaw, um católico fortemente influenciado pelos escritores barrocos da Itália e Espanha, e cujo ardente misticismo era freqüentemente associado à alta dose de erotismo".

Uma vertente da exaltação religiosa, bem envolvida do halo místico espanhol, é que vai dar naquilo que Hatzfeld chama o "compromisso cotidiano entre o divino e o terreno, a que a crítica malévola aplicou depois o termo de *cant*", e que, atraindo a literatura inglesa para o divino, forma a base da "poesia metafísica".

Outra vertente resultará na formação da atmosfera de melancolia do século barroco, da sua mentalidade tenebrosa, de seu pessimismo, de seu gosto do misterioso e do patético, do claro-escuro e do fantástico, da obscuridade e do "metafísico". E essa atmosfera é a dos grandes dramas de Shakespeare e de muitos de seus continuadores.

*

No estudo da literatura barroca inglesa há que considerar várias ondas sucessivas. A primeira foi constituída pela obra de John Lyly (1553-1606), *Euphues* (1579-1580), que deu nome ao eufuísmo. Atualmente, pelos estudos de Croll e Child, sabe-se que essa obra está carregada de artifícios de proveniência medieval, constituindo-se antes como uma construção pré-barroca ou, como quer Hatzfeld, uma variedade maneirista. Já esse romance revela a tendência anticiceroniana, na essência de seu estilo, formada pela antítese de palavra e cláusula, o paralelismo de toda sorte, a aliteração, o "wit" (seu segundo título é "Anatomy of Wit"), a construção complicada, as alusões históricas e mitológicas, que facilmente redundam em vícios pelo exagero das comparações, paralelismos e símiles, das frases artificiais e trabalhadas, ambíguas, sutis, afetadas e conceituosas.

*

A segunda vaga é a da "poesia metafísica".

Não é o caso aqui estudar a poesia metafísica inglesa, sobre a qual, desde que, em 1921, foi publicada a esplêndida antologia organizada e prefaciada por Grierson, têm corrido rios de tinta, a ponto de até um ramo da chamada "nova crítica" se haver especializado em sua análise. Em língua inglesa sobretudo, esse tema é dos mais apaixonantes da crítica contemporânea, como se pode depreender da vasta bibliografia existente.

A própria divisão da antologia de Grierson dá-nos idéia da temática da poesia arrolada sob essa rubrica: poemas de amor, poemas "divinos", e sátiras, epístolas, elegias e meditações. Em sua clássica introdução, Grierson acentua as diferenças da "poesia metafísica" do século XVII inglês com a poesia metafísica exemplificada por Lucrécio, Dante ou Goethe, metafísicos no sentido largo, nos quais existe uma concepção filosófica do universo. Nos ingleses, não a encontraremos, mas existe neles "a reacentuação do tom metafísico... um caráter mais intelectual, menos verbal, de sua agudeza (*wit*)... uma psicologia mais fina, de que são a expressão freqüente essas agudezas; sua imagineria erudita; o desenvolvimento sutil, argumentativo de sua lírica; acima de tudo, a fusão peculiar de paixões e pensa-

mento, de sentimento e raciocínio, em que reside seu maior êxito", "um pensamento apaixonado, sempre apto a tornar-se metafísico, sondando e investigando a experiência que lhe deu nascimento".

Dessa poesia metafísica é John Donne (1571-1631) a figura central e maior. Em torno dele e sob sua influência levantou-se o grupo dos poetas metafísicos, cujos principais são os seguintes: Thomas Carew (1594-1639), Richard Crashaw (1612-1649), Henry Vaughan (1622-1695), Abraham Cowley (1618-1667), Andrew Marvell (1621-1678), George Herbert (1593-1633), Henry King (1592-1669).

O que releva assinalar são as características comuns do grupo, de que a obra de Donne pode ser tomada, segundo Helen White, como típica. Além do "acento intelectual", que essa escritora considera, com base em todos os críticos, como a nota distintiva, além do clima de religiosidade e misticismo ("divine") do amor e mesmo erotismo, a poesia metafísica apresenta certas qualidades inconfundíveis no que tange ao aspecto formal.

Foi T. S. Eliot quem, num estudo sobre Marvell, chamou a atenção, de maneira definitiva, para as duas qualidades essenciais do estilo seiscentista: "wit and magniloquence", e que correspondem ao duplo princípio, estudado por Croll e Daniels, de "contraction and dilation", da condensação e expansão, que regula o estilo barroco de modo geral em prosa ou poesia, conforme as intenções do autor são a agudeza ou a magniloqüência.

A sutileza metafísica ("metaphysical wit"), o "conceit" complicado e raro, que participa da natureza do contraste (Ogden), ou, na definição de Johnson, que consiste numa combinação de imagens dessemelhantes, ou na descoberta de semelhanças ocultas entre coisas aparentemente diferentes; as hipérboles e as combinações disparatadas, a redução ou, ao contrário, a dilatação das expressões, os jogos de palavra e engenhos, todos esses artifícios Donne e seus companheiros empregavam com extraordinário virtuosismo, no intuito de obter "a expressão vívida e dramática", a surpresa e o contínuo movimento, particularidades da arte barroca, segundo Wölfflin. Outra qualidade que os distingue, como mostra Daniels, é o engenhoso uso da metáfora, tal

como o emprego da perspectiva na arte, para obter grande condensação numa só linha de visão. É num único ponto de associação que a imagem metafísica exerce o seu máximo efeito, diz Daniels, o qual, com Praz, Warren e Beachcroft, é quem melhor estuda a forma barroca na poesia inglesa.

Ainda aplicando os critérios wölfflinianos, Roy Daniels estuda a inclinação barroca a fugir da claridade absoluta, buscando a beleza na treva ou na relativa clareza, que modifica as formas, mostrando como a melancolia seiscentista e seu gosto dos estados tenebrosos e misteriosos se ligam a certas qualidades estilísticas, como a busca da deliberada obscuridade, uma obscuridade carregada de sentido e obtida pelo emprego das metáforas sutis, "um meio de velar o pensamento, acrescentando-lhe sentido, um apelo à razão mais sutil e mais mística, uma espécie de disfarce labiríntico a guardar os mistérios da verdade contra os olhares indiferentes" (Fulke Greville).

*

Ao lado dos metafísicos, outros poetas do século devem incluir-se no quadro barroco. Com razão observa Wylie Sypher que tem sido um erro comum falar somente de um "manner" seiscentista, quando o século se apresenta com "maneiras" mui variadas.

Lugar de destaque na poesia barroca ocupa a sátira, e, além dos metafísicos, que a cultivaram, Donne ainda aqui em primeira plana, são nomes lembrados: Marston (1575-1634), e Joseph Hall (1574-1656). Neles, a sátira à maneira de Juvenal e Pérsio presta-se à maravilha para explorar as obscuridades barrocas num estilo anticiceroniano inconfundível. E ainda amostra de sensibilidade barroca encontram-se na poesia de Herrick (1591-1674), de Chapman (1559-1634) e de Webster (1580-1625).

Mas a outra figura de poeta, que forma, com Donne e Crashaw, segundo Daniels, a trindade das mais interessantes expressões da forma barroca em poesia, é John Milton (1608-1674). Da própria forma "metafísica" Milton não está isento, como sugere Grierson, que o incluiu em sua antologia. O barroquismo de Milton está hoje plenamente reconhecido, sem

que haja dificuldade em conciliar seu puritanismo com o clima barroco. É o Tasso inglês, diz Hatzfeld, que aponta nele a alma dividida entre o céu e a terra, sua castidade e seu sensualismo, sua desarmonia interior, sua maneira de apresentar a batalha da alma, dividida contra si mesma, sua indecisão entre os sistemas copernicanos e ptolomaico, e a luta entre Deus e Satã, que forma o centro da sua arte.

No estudo anteriormente citado, Wylie Sypher insiste particularmente no barroquismo de Milton, asseverando que ele pertence à mesma tradição que Donne, não havendo oposição entre os dois grandes poetas seiscentistas, antes relação genuína dentro do mesmo espírito.

À base de crítica comparada e de intuição artística, Roy Daniels demonstra o sentido barroco da obra de Milton. Quanto à estrutura *Paraíso Perdido* (1667) ilustra o plano de uma construção em uma vasta e compreensível escala: tudo cabe dentro dela, no espaço e no tempo, todo o problema de Deus, do homem, do universo, do bem e do mal, dando o conjunto a impressão de grandiosidade, de dominação orgulhosa, de plano articulado, de ornamento surpreendente. De referência à decoração, Milton utiliza-se de expedientes técnicos desusados, tais como a prolepse e a sugestão condensada, a figura ornamental e magnificante, em vez da simples e comum, e uma distribuição irregular e desigual de elementos decorativos e figurativos. Há em Milton, continua Daniels, a luta barroca para estabelecer unidade da variedade, e lograr o efeito de totalidade em harmonia com as partes, que individual e isoladamente não existem; as mesmas explosões de cor e de claro-escuro; o mesmo equilíbrio instável, a mesma tensão e movimento irrefreável, o mesmo senso do paradoxo e do contraste, a mesma teatralidade, a preferência pelo elemento de massa, e pelo intricado, elaborado, complicado. Temas de poder, triunfo, apoteose; imagens monumentais e impressionantes, são outros tantos elementos identificadores. De referência ao contraste, o *Paraíso Perdido* denota muito maior uso de contraste estrutural do que da variedade de assunto, e justamente do Renascimento para o Barroco o princípio estético da variedade cede o lugar ao do contraste (Ogden).

Para Wylie Sypher, Milton é o maior poeta barroco, o mais polifônico, não o de *Samson Agonistes* (1671) ou *Paradise Regai-*

ned (1671), já muito acadêmicos, mas o do *Comus* (1634) e sobretudo o de *Lycidas* (1637) e *Paraíso Perdido*, que representa "uma arte anglicana da Contra-Reforma". Embora aponte em Milton as quatro maneiras que caracterizam, a seu ver, o barroco: o realismo chocante e tenebrista; o distorcismo tendente ao bizarro; a exuberância e a maneira ornamental; e a maneira pastoral, idílica e academizante; embora Milton as reúna em sua obra, é sobretudo a maneira ornamental e retórica, em composição aberta, que mais representa seu espírito. Essa "excêntrica e hipertrofiada retórica" é que constitui sua magniloqüência e sua movimentação grandiosa e vistosa.

*

> So that as a river runs sometimes precipitate and swift, then dull and slow; now direct, then *per ambages*; now deep, then, shallow; now muddy, then clear; now broad, then narrow; doth my style flow; now serious, then light; now comical, then satirical; now more elaborate, then remiss, as the present subject required, or as at that time I was affected. *Burton*, apud *Daniels*.

Do exame da prosa barroca inglesa ressaltam as mesmas qualidades apontadas para a poesia, já que o objetivo é a obtenção do máximo de vivacidade e movimentação, gravando antes o pensamento no ato de processar-se, em vez de no resultado, tal como mostrou abundantemente Morris Croll. Nessa captação do ato de pensar reside o efeito de surpresa constante, de novidade e frescura, de incerteza e imprevisibilidade, prestando-se a toda sorte de veia expressiva, consoante ora o assunto, ora o estado de espírito de autor. Por isso, tem sido crismada de explorativa e experimental. Os vários elementos desse estilo foram apontados por Glanville (citada por Daniels) ao definir as diversas exigências do estilo científico, oposto ao barroco: "Não tornado intricado por longos parênteses, não tornado pomposo por metáforas ostentosas, não entediante por longos estratagemas e circunferências, nem obscuro por demasiada concisão de expressão". Notam-se, como objeto de censura, os dois artifícios comuns, que não se opõem mas

se acumulam ou se alternam, na formação do estilo barroco: a condensação e a expansão. De um lado, mostra Daniels, a profusão de emblemas, epigramas, aforismos, metáforas e "conceits" obscuros, que traduzem um desejo de condensação significativa, acompanhada de uma obscuridade deliberada. Essa é a variedade misteriosa, obscura e figurativa, oposta à que tende à expansão e à profusão, ao luxo da ornamentação e à abundância e à volubilidade, à extravagância, às amplificações e digressões, como mostra Daniels apoiado numa análise de Sprat.

Essa prosa de cunho anticiceroniano, senecano e taciteano, encontra-se bem ilustrada por escritores como Francis Bacon (1561-1626), William Temple (1628-1699), Jeremy Taylor (1613-1667), G. Halifax (1633-1695), Robert Burton (1577-1640), Joseph Hall (1574-1656), Feltham (1602-1668), John Bunyan (1628-1688), Thomas Burnet (1635-1715), além do próprio John Donne, nas cartas e outras produções em prosa,

É interessante assinalar ainda que esse estilo anticiceroniano peculiar ao século XVII, tanto na sua forma expandida quanto na condensada, encontrou oposição violenta, ao aproximar-se o termo do século, por parte dos que advogavam ideais de clareza e objetividade científica, de propriedade e simplicidade, movimento esse encabeçado pela Royal Society, e amplamente estudado em trabalhos de Richard Jones.

*

O barroquismo de Ben Johnson (1572-1637) tem sido posto em relevo pelos críticos alemães, e o crítico americano Harry Levin situa-o bem na linha barroca do século. Estóico e satírico, consumado artífice, Johnson sabia levantar o plano de suas peças, segundo o equilíbrio barroco em que as partes só existem em função do todo, subordinadas a ele, formando com eles uma unidade peculiar e indestrutível. Assim, massas enormes são construídas com assimetria barroca, e à sua superfície se vem juntar a decoração particular.

Foi à Idade de Prata romana que Johnson buscou os modelos para o tom de seu idioma e o nervo de seu espírito satírico: Tácito, Marcial, Sêneca.

Em John Dryden (1631-1700), encontrando-se ainda em Otway (1652-1685) e Lee (1653-1692), estão qualidades que emprestam sentido barroco a alguns de seus "heroic plays". Isso tem sido acentuado por vários críticos, e a tese é muito bem definida por Daniels a propósito do primeiro: "Sua lógica magnificência, a vigorosa irrealidade de sua ação, a insinceridade retórica de sua emoção, bem como o seu deliberado refinamento artístico de brilhante e sonoro efeito, resultam numa impressão de massa, que, embora já denotando reflexo do espírito de Luís XIV, tem seu lugar no quadro do barroco". Para ele, no entanto, Dryden é um exemplo de estilo barroco obtido muito racionalmente, e já um tanto atrasado em relação à produção mais típica.

Também Wylie Sypher acentua que ainda existe em Dryden o ritmo varonil e dogmático do barroco, certo realismo, e até um tom metafísico.

*

Lugar à parte deve ser reservado para o barroco em Shakespeare, e no drama elisabetano e jacobeano em geral, de Webster (1580-1625), Ford (1586-1639), Tourneur (1575-1626), Middleton (1570-1627), Kyd (1557-1594), Marston (1575-1634), Chapman (1559-1634), além do de Ben Johnson.

As designações *elisabetano* e *jacobeano*, comumente aplicadas à literatura produzida nos reinados de Elisabete (1558-1603) e de Jaime I (1603-1625), dão margem a evidente equívoco, como mostra F. P. Wilson, no separar uns de outros escritores que denotam pertencer à mesma família, e, ao contrário, no reunir outros cuja dessemelhança fere a vista do observador menos avisado. As qualidades literárias peculiares ao período jacobeano muito antes de iniciado o reinado de Jaime I já se entremostravam, e é essa situação que o termo barroco, de conteúdo estético-literário, e não político-histórico, se presta a corrigir, porquanto o barroco envolve toda uma quantidade de obras produzidas em ambos os reinos e além deles, e apresentando uma unidade ideológico-estética. Em nenhum setor melhor que no do drama, esse aspecto pode ser examinado.

É noção estabelecida em história literária inglesa a mudança de atmosfera mental, refletida na literatura, que se opera dos últimos anos de quinhentos para os primeiros de seiscentos, culminando a nova mentalidade em 1603, na passagem do trono. R. W. Chambers combate a idéia de causas políticas para tal estado de espírito, idéia mui largamente admitida. Qualquer porém que seja a causa determinante imediata, o fato é que tal diferença de *mood* existe, sentindo-se marcadamente naquilo que é comum chamar-se o "otimismo" elisabetano e o "pessimismo" jacobeano.

Essa diferença de *mood*, se não pode ser ligada a motivos políticos; se tampouco se deveu a razões pessoais, como, no caso de Shakespeare, o mesmo Chambers se levanta contra a idéia defendida por Dover Wilson, Pollar, Ellis-Fermor, E. K. Chambers e outros; é compreensível se for entrosada na atmosfera comum a toda a Europa no momento. Como adverte F. P. Wilson, não devemos acentuar muito a diferença, antes procurar sentir o desenvolvimento de um processo que acompanha o avanço do século de quinhentos, o que está plenamente de acordo com a idéia que se foi desenvolvendo neste estudo quanto à formação e instalação da mentalidade barroca. Mas é em plena fase jacobeana que reside o apogeu da nova mentalidade.

A atmosfera da época – desde a fase elisabetana – é fornecida pela preocupação moral, religiosa e teológica, como mostra Wilson, preocupação bem definida por um crítico ao afirmar que a religião dominou o espírito dos homens na era elisabetana numa extensão dificilmente compreendida pelo mundo moderno. Já na fase jacobeana, tal preocupação distinguiu-se por uma dedicação maior a essas questões, e mais, à análise das perturbações e mistérios da alma humana. Ao lado dos moralistas da Era de Prata – Sêneca, Tácito, Plutarco, é a escritores como Montaigne, Charron, Maquiavel, Guicciardini, Bodin, Huarte, Cardan, Lípsio, libertinos, céticos, naturalistas, racionalistas, que F. P. Wilson dá a dianteira como responsáveis pelo clima espiritual da nova era.

Pode-se depreender do que fica exposto a unidade da época e sua identificação com o que se passa no resto da Europa.

E não será erro ver na sua formação o mesmo ímpeto religioso contra-reformista, que deu os primeiros frutos na Espanha, e que na Inglaterra teriam de ser, por todas as circunstâncias, mais tardio no reflorescer, mas que não falhariam em dar expressividade similar à poesia de Donne, ao drama de Shakespeare, Webster e Johnson, e à prosa de Bacon.

*

O drama inglês tem precisamente na fase que vai dos últimos anos de quinhentos aos primeiros de seiscentos seu período áureo (1590-1620). Muitas causas aparentes juntam-se a outras impenetráveis para realizar tal milagre. Literariamente, porém, sem falar em razões ligadas ao desenvolvimento teatral, o caminho lhe vinha sendo preparado pelas revoluções em curso na prosa e no verso. De um lado, a poesia caminhava no sentido do coloquialismo, graças ao gênio de Donne. Na prosa, a revolta anticiceroniana substitui, no dizer de Wilson, o formalismo da amplificação pelo da brevidade, segundo o modelo senecano e taciteano. Esse movimento anticiceroniano deu o feitio ao estilo da época, um estilo que tentava traduzir o processo de meditação, e que, nas suas formas tersa ou solta, evitava, no dizer de Wilson, a copiosidade, pondo a ênfase sobre o assunto e não sobre as palavras; ele é ainda o responsável pelo gosto do aforismo, da sentença e da obscuridade na expressão. Foi a esse tipo de expressão que se deu então o nome de "strong-line", quer em prosa quer em verso.

Mas a influência de Sêneca não se revelou de maneira dominadora tão-somente em questões de estilo. Afirma T. S. Eliot que nenhum escritor exerceu mais larga e mais profunda influência no espírito elisabetano e na forma da tragédia elisabetana do que Sêneca, no que aliás a Inglaterra não se encontra isolada, pois tanto a França como a Itália já estavam, como sublinha ainda o mesmo crítico, impregnadas de Sêneca, e quanto à Espanha é fato notório.

À influência de Sêneca na literatura inglesa, Eliot atribui, apoiado, aliás, em amplos estudos realizados por outros autores, principalmente três resultados: a "tragédia de sangue", comum no teatro elisabetano e jacobeano; o gosto do bombástico na elocu-

ção, e o "pensamento" que caracteriza o drama de Shakespeare e seus contemporâneos.

Levando em consideração que uma influência apenas tem o condão de escorvar tendências já existentes, como sentenciou André Gide ("L'influence ne crée rien, elle éveille"), foi somente depois do toque senecano que se desenvolveu o gosto pelo horrível e pelo sangue no teatro (Eliot).

Ao lado do pessimismo radical, que se exprime ao máximo na tragédia e na poesia de Donne, são o sangue e a vingança, a melancolia e o desespero, a intensidade emocional e a tristeza, que constituem a atmosfera do teatro de Shakespeare e seus contemporâneos, uma atmosfera lúgubre e tenebrosa, "gloomy".

Essa atmosfera, para a qual só há um nome – barroco, – coincidente com a que se encontra em Quevedo e seus coevos da Idade de Ouro espanhola, foi muito bem estudada pelo crítico alemão Martin Schücking. Para ele, três são os elementos gerais dominantes no teatro barroco inglês, elementos que formam uma identidade entre Shakespeare e os outros dramaturgos de seu tempo, um gosto literário comum a todos e à época que os viu nascer.

A raiz comum dos três princípios é, segundo aquele crítico, a tendência a ser "livelier than life" (Shakespeare). Com esse objetivo em mira, esforça-se o teatro barroco inglês por tornar desmesurada a figura dos heróis graças a uma intensificação da emoção. Em seguida, revela uma predileção pelo "fantástico", isto é, o excêntrico, o extravagante, o estranho, ou, numa palavra, o bizarro. Em terceiro, uma inclinação pelo majestoso e pela representação de uma atitude de auto-exaltação.

Esses três elementos do drama barroco, Schücking mostra como são usados pelos dramaturgos ingleses de jeito a atingir determinados fins. Pretende-se evitar o tédio do auditório com temas de horror, *suspense*, *thrill*, e certo sensacionalismo na exploração de disposições vistosas, procissões pomposas, vestes aparatosas, de esplendor militar, e recursos espetaculares de toda sorte, como trombetas, máscaras, acompanhamento musical, etc. De modo geral, a ação da peça é inseparável do caráter

do herói, de sorte que também o herói deve trair os princípios colimados.

O que se quer dos heróis ingleses é que denotem *grandeza* de mistura com o elemento *sensacional*. Tipos dessa ordem, porém, não são encontrados na vida, têm que ser criados: por isso o drama não pode contentar-se com espelhar a natureza, tem que "outdo life", lutando com a natureza, superando-a. O herói deve ser aumentado além do tamanho natural mercê de uma extraordinária intensificação da força emocional. Assim o indivíduo extremamente *passionate* é preferido, e o teatro barroco exibe ao extremo uma paixão desenfreada, que o próprio Hamlet exprimiu ao referir-se a um "passionate speech", paixão que atinge o auge da violência, "a clear rage", disse Drayton.

Esses personagens do teatro barroco inglês não podem ser encontrados em nenhum outro período da história literária, diz Schücking, eles não são figuras humanas, porém monstros, cuja dramática existência, cuja tristeza amargurada, cuja melancolia atroz, cuja tensão de vontade, cuja malignidade mórbida, cuja paixão nunca vista, cuja violência e cuja tragédia não podem ser medidas com padrões humanos. Não são, portanto, individualidades ideais ou modelos morais, porém tipos cuja personalidade se define pelo exagero, pelo super-humano.

Esse pendor a "desviar-se do comum" nos personagens, a buscar o "extraordinário", o grandioso, encontrou, em parte por inspiração de Sêneca, expressão fácil na atitude de auto-exaltação, de pretensa vontade indomável, de indiferença ao sofrimento, de superioridade geral, de consciência dos próprios feitos, e, paralelamente, na transigência com a grandiloqüência, com a linguagem bombástica. A grandeza é posta assim em relevo por todos os meios, inclusive a vanglória e a auto-idolatria.

Mas há ainda o elemento de fantástico, de excêntrico, de extravagante, de bizarro, em cujo culto o teatro barroco sempre se excede. Ele encontra expressão na tendência ao sarcástico, no gosto do paradoxo, das afirmações delirantes e selvagens, na representação de estados de espírito que variam da agitação ao arrebatamento patológico, ao desvario e à loucura. É ele que lhe empresta, sem dúvida, aquela maneira que contribui para formar o que Wylie Sypher

chamou o "realismo chocante" e Mário Praz definiu como o "realismo macabro", em aplicação à poesia de Donne.

O efeito artístico de toda essa técnica é o dinamismo. E é esse o caráter dominante do drama elisabetano e jacobeano, o que o faz perfeitamente conforme com o esquema wölffliniano, segundo o qual, no barroco, os efeitos dinâmicos substituem os estáticos.

A grandiloqüência e o bombástico da expressão, a busca do efeito sensacionalista, o drama de sangue e vingança, a grandiosidade e o aparato, a auto-exaltação, a intensidade passional, o gosto do extravagante e do fantástico, tudo isso faz que haja uma tonalidade comum entre Shakespeare e os outros dramaturgos do grupo – Kyd, Marston, Johnson, Chapman, Middleton.

Shakespeare também, como diz Schücking, ama ao extremo as explosões de emoção, embora à diferença dos outros menores, não violente a natureza, conservando-se tanto quanto possível dentro das fronteiras do natural. É que Shakespeare, a despeito de estar em harmonia com o gosto do tempo, de respeitar as convenções dramáticas do mesmo, e de visar aos mesmos objetivos artísticos, dispõe de meios de obtenção infinitamente superiores, como observa Schücking, de feição que, sem fugir ao gosto do bizarro, do extravagante, do extraordinário, o seu admirável senso artístico faz que nele tudo isso permaneça muito mais próximo do natural e do possível, logrando que "o que é mais improvável apareça crível pela magia de sua arte".

Assim, reconhecido, de acordo com a análise de Schücking, o que Shakespeare e os outros dramaturgo contemporâneos oferecem de comum no que tange a certos problemas fundamentais da tragédia e do herói trágico, compreende-se que sua arte obedeceu a um estilo. E que esses elementos coincidiram com os do estilo barroco, segundo os critérios estabelecidos pelos estudiosos do assunto, é coisa que não padece dúvida.

O barroquismo de Shakespeare é assunto ainda sujeito a futuros desenvolvimentos da investigação. Alguns críticos ligam ao barroco apenas o Shakespeare da fase jacobeana, o qual teria passado de um ânimo alegre e otimista, expresso nas obras da

primeira fase, ao ânimo pessimista, trágico, macabro, lúgubre e tenebroso da segunda, durante a qual se evidenciam as assimetrias barrocas na estrutura de suas peças. Essa divisão em duas partes da obra shakespeareana não é aceita por R. W. Chambers, que se levanta contra a opinião estabelecida por Dover Wilson e outros. Teria havido antes, – nessa passagem de "Tudor gaiety of spirit" para um "dominant mood of gloom and dejection", corroído pelo "fermento da dúvida e o amargor da desilusão", através de uma crise desencadeada por volta de 1601, que separaria as peças iniciais das grandes produções dramáticas – *Otelo*, *Rei Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, – teria havido, segundo aquele autor, antes o progresso natural da carreira artística para a plenitude de sua arte.

Todavia, vista da perspectiva barroca, – pois barrocas não há dúvida que aquelas peças o são, – o drama elisabetano e jacobeano, no meio do qual avulta a obra shakespeareana, oferece uma unidade incontestável. Tanto quanto a obra de Calderón, de Quevedo, de Lope, de Cervantes, o teatro de Shakespeare e seu grupo oferece uma unidade de estilo e de sensibilidade, inteiramente dentro do que se chama a mentalidade barroca. As diferenças que se notam da produção elisabetana para a jacobeana traduzem a marcha da intensificação do espírito barroco, que, na Inglaterra, foi mais lento no fumegar. Nessa ordem de idéias, o crítico Oscar Walzel (*apud* Wellek) estudou o feitio barroco na composição das tragédias, no número dos personagens secundários, no agrupamento assimétrico, nas variações de importância dos atos.

A propósito de Shakespeare é procedente a referência de Schücking quanto ao paralelo entre ele e Miguel Ângelo, Rubens e Rembrandt.

*

"Por outra parte, devemos tratar de ver claramente o que é classicismo. Não há classicismo absoluto. Quase todas as literaturas dizem haver alcançado cada uma seu próprio classicismo, e em séculos diferentes. O classicismo italiano dos século XV e XVI é um classicismo renascentista, ou classicis-

mo por excelência. O Classicismo alemão de começos do século XIX é um classicismo romântico. O classicismo francês, simplesmente, porque é um classicismo do século XVII, é classicismo barroco. Seu propósito nacional e consciente é refrear e dominar todos os traços espanhóis, porém estes, sem embargo, persistem."

H. Hatzfeld.

"Os classicismos são de todos os tempos, e não passam de regulações artificiais da marcha dos estilos; assim, existem um classicismo renascentista, um barroco, um iluminista e um romântico, de cunhagem italiana, francesa, inglesa e alemã."

Idem

Ao estudioso do barroco literário, o problema de compreensão e exposição mais difícil que se lhe antolha é o que oferece a literatura francesa.

A questão já de si complexíssima do barroco literário, "multiforme e recobrindo zonas de intensidade diferentes" (Marcel Raymond), ainda se torna mais complicado pelas peculiaridades do espírito francês. O seu pendor ao racionalismo, sua tendência à visão geométrica, tornam-no pouco permeável às expressões culturais que fujam ao âmbito da razão. Daí a idiossincrasia e falta de curiosidade dos críticos franceses pelo barroco, somente corrigidas nos últimos anos por historiadores, estetas e críticos suíços de língua francesa, aos quais se devem as primeiras tentativas de aplicação do conceito ao estudo da literatura francesa. São eles, possivelmente inspirados, como sugere Wellek, pela influência de Burckhardt, Schnürer, Wölfflin, Strich, suíços ou professores de universidades suíças: Marcel Raymond, Raymond Lebègue, Pierre Kohler, Gonzague de Reynold, aos quais acrescem, em França mesmo, os nomes de Thierry Maulnier, Dominique Aury, Paul Fierens, Maurice Blanchot. Mas o termo encontra resistência por parte dos franceses, mesmo aqueles que melhor estudaram o classicismo, especialmente os reabilitadores da "préciosité", um Daniel Mornet, um Henri Peyre, um F. Baldensperger, um G. Mongrédien, um M.

Magendie, um René Bray. Os que aceitam o termo e o usam em francês fazem-no de maneira tímida, sem uma compreensão precisa e larga do conceito. A revisão da literatura seiscentista francesa à luz do novo critério terá de ser procurada nos críticos estrangeiros, sobretudo alemães: Leo Spitzer, Karl Vossler, Helmut Hatzfeld, Fritz Strich, L. Auerbach, aos quais se devem os estudos mais penetrantes, ao lado de precursores como Valdemar Vedel, o crítico dinamarquês que analisou o barroquismo de Corneille e Molière.

Outros fatores contribuem para atrasar a difusão dos estudos barrocos em França. Em primeiro lugar, o fato de que, conforme assinalam Kohler e outros, os efeitos da "Contra-Reforma, tendo sido geralmente mais tardios em França, se processaram menos intensamente e são menos visíveis no que tange ao desenvolvimento cultural e artístico, se bem se tenham feito sentir fortemente no reacordar do sentimento religioso dentro do catolicismo.

Por essa e outra razão, é pequena a produção barroca francesa, fato que não passou despercebido a um Weisbach, e é possível que por ele seja em parte responsável uma reação inconsciente, jansenista e galicana, contra o movimento "papista" que a Contra-Reforma espanhola desencadeara. É de notar-se que não há contribuição jansenista ao barroco artístico, o qual, em França, mais tarde, já declinando para o rococó, e sob o impulso leigo do estado absolutista de Luís XIV e Luís XV, esvaziado, portanto, de seu conteúdo religioso inicial, é que dará algumas amostras de valor. A pouca contribuição barroca francesa decorre, assim, consoante as afirmações de Weisbach, de a França estar a cavaleiro sobre a Contra-Reforma e o protestantismo, dividida gravemente ao tempo das lutas religiosas, e, ainda mais seccionada dentro da própria comunidade católica, com uma forma protestante francesa, – o jansenismo, – a odiar qualquer manifestação espontânea e vital da Contra-Reforma.

Ademais, dificuldade não menor é criada pela concepção francesa tradicional do século XVII literário. "Os franceses, diz Pierre Kohler, que amam as fórmulas claras e os esquemas simples, fizeram de sua literatura clássica uma imagem clara, equilibrada, lógica. Foi durante o século XIX que universitários, os primeiros

historiadores literários propriamente ditos, opuseram às ambições do romantismo, que reprovavam, uma imagem convencional do classicismo." Faguet, Brunetière, Saint-Marc Girardin, construíram essa imagem convencional, – "trop simple, trop rationnelle, trop systématique", – segundo a qual o século de Luís XIV presenciara uma revolução literária em 1660, pela qual certas tendências "irregulares" teriam sido definitivamente suplantadas pela literatura "regular" dos grandes clássicos, A Daniel Mornet, René Bray, e ao próprio Lanson, e ao americano Carrington Lancaster, se deveu a revisão dessa teoria, passando-se então a conhecer "l'envers du Grand Siècle", não apenas como um subproduto literário, ou uma forma degradada do renascentismo, de transição para o classicismo, um classicismo que justamente se teria preparado na luta e na vitória contra essas formas características, irracionais, irregulares, bizarras e espúrias.

Como conclusão desses estudos mais recentes, que destruíram a imagem do classicismo como um bloco, à sombra do qual "attardés et égarés" (Lanson) viveram sua existência de marginais, estabeleceu-se o valor dessa literatura, compreendendo-se melhor sua natureza, suas peculiaridades, sua condição estética, específica, reabilitando-se assim toda uma vasta produção literária, sobretudo encarando-se como a manifestação francesa de um movimento europeu conjunto. Kohler resume os resultados desses estudos em dois pontos: 1) a evolução literária no século XVII, conquanto haja chegado realmente à constituição de uma escola clássica, não seguiu uma linha tão simples e tão reta quanto se acreditou; 2) mesmo no período estritamente clássico, – de 1660 a 1685 ou 1690), ao redor de Molière, de La Fontaine, de Racine, de Boileau, de Bossuet, de Mme. La Fayette, – vê-se persistir elementos irracionais, formas irregulares, gostos bizarros ou caprichosos que são estranhos ao classicismo rigorosamente definido.

Dessarte, ao preconceito classicizante e acadêmico, hostil às formas irregulares da literatura seiscentista, é que se deve responsabilizar o desprezo por aquelas expressões, julgadas como secundárias, de decadência e mau gosto. Tal preconceito é que impediu, e ainda impede, os críticos franceses de ver e valorar aquelas expressões literárias, hoje batizadas como barrocas. E mais: de ver como o barroquismo existe não somente naquelas formas, senão que penetra em toda parte, lá mesmo em figuras

que constituíram sempre o orgulho do classicismo absoluto: Corneille, Racine, Boileau, Pascal...

Na França, a solução para o problema do barroco parece dever ser procurada não no estabelecimento de um período definido, mas na análise de um estado de espírito que tudo contamina.

O fato é que, contra o preconceito francês, que encara a literatura barroca seiscentista como expressão de gosto extravagante, de excessiva ornamentação verbal, de "préciosité", Raymond Lebègue protesta, aconselhando uma reação "contra a falta de curiosidade dos franceses pelo espírito barroco", acentuando que ele "pôs seu selo em uma quantidade de dramas franceses", e que "poetas de talento e mesmo de gênio compuseram peças que pertencem inegavelmente ao teatro barroco". "Não há, conclui ele, abismo entre o barroco e o classicismo, pois sob o reino do classicismo, persistiu o gosto por certos caracteres do barroco".

Vencido, portanto, o preconceito classicista, estamos aptos a reconsiderar o problema da literatura seiscentista em França. Hoje, como diz Kohler, "todos os historiadores do barroco reconhecem, não que ele tenha se detido nas fronteiras da França, mas que as barreiras diminuíram seu ímpeto (...) para formar esse amálgama clássico-barroco, que é o estilo de vida sob Luís XIX". Em verdade, para falar com outro crítico – Paul Fierens, dizer que a França resistiu ao barroco é liquidar a questão de maneira abrupta, porquanto não houve, desde o início, qualquer defensiva combinada. Ao contrário, os estudiosos da "préciosité" mostraram à farta que ela correspondia a um gosto muito generalizado, desde os fins do século XVI até depois de estabelecidos os princípios clássicos e aparecidas suas principais obras-primas. Além disso, não é só na "préciosité" que vemos hoje barroquismo, como não se poderá considerar clássico o gosto da massa e do próprio Luís XIV pelo fausto e a ostentação.

A tendência dos intérpretes do barroco francês – Blanchot, Kohler, Maulnier, Lebègue, Spitzer, Hatzfeld – é no sentido de romper a separação entre classicismo e barroco, sustentando que há uma mistura entre os dois, ou melhor, que "o classicismo é um típico aspecto do barroco" (Hatzfeld). Desapareceria, assim,

a fronteira entre "pré-classicismo precioso ou barroco" e 'classicismo puro", e o classicismo francês seria um classicismo barroco, definido por Maurice Blanchot como "a perfeição de exprimir os mais complicados mistérios da vida pela maneira mais simples, mercê de uma longa luta contra dificuldades", "um equilíbrio de forças estranhas e extremas", ou, por Thierry Maulnier, como "um poder conquistado sobre as forças obscuras das coisas", ou como "o equilíbrio no excesso e a medida no estranho", fórmulas todas essas com as quais concorda Leo Spitzer ao sustentar que o classicismo francês é barroco controlado.

Há uma noção a ser realçada em correlação com tal teoria. Entre os artistas seiscentistas, era muito comum a crença de que professavam classicismo, quando, na realidade, eram barrocos. Muitos deles defendiam teorias clássicas e realizavam obras barrocas. Encontramos isso em Bernini, em muitos dramas jesuíticos alemães, nos poetas metafísicos ingleses, e esse, como acentua Wellek, é um dos capítulos mais interessantes da discordância entre as intenções conscientes dos autores e os resultados concretos de suas atividades. Assim, em muitos casos, apesar de sua intenção manifestamente clássica, ou do conhecimento das prescrições clássicas, artistas do século XVII elaboraram obras de construção tipicamente barroca. Confirma essa noção René Bray ao provar que foi Tasso quem forneceu a maior contribuição à formação do classicismo francês. O mesmo sustenta Marcel Raymond ao afirmar que "a muitos pontos de vista, a era barroca, profundamente cristã, mas cristã na insegurança, após as subversões da Reforma e das guerras, oferece-se a nós como um disfarce; esse desacordo do ser e do parecer... é mesmo um dos componentes mais curiosos do barroco".

Não é possível, em resumo, levantar uma barreira, no dizer de Spitzer, entre o classicismo e o barroco em França, tal como expressa a oposição entre Garcilaso e Góngora ou entre Ariosto e Tasso.

Em França, é o próprio classicismo que participa da essência do barroco.

*

O primeiro passo no sentido do barroco em França foi dado pelos corifeus do movimento anticiceroniano em prosa, que, desde o último quartel do século XVI, buscaram em Sêneca e outros escritores da fase de prata latina os modelos estilísticos. Aqui também a influência de Sêneca é decisiva, por assim dizer o sinal da mudança dos tempos, e ela se faz sentir não somente no estilo, que também nas concepções dramáticas e na filosofia, através do estoicismo, a doutrina dominante então, mesmo associada ao Cristianismo. Mais tarde, outras tendências, o libertinismo e o ceticismo, vieram reforçar o movimento anticiceroniano em prosa. Mas um ponto releva assinalar, com o apoio de Croll: é que as ligações ideológicas ou filosóficas não têm caráter permanente, "um estilo uma vez estabelecido podendo libertar-se das associações com as quais se originou", como é o caso de Montaigne que, depois de absorvida a maneira de Sêneca escrever, não mais a abandonou, mesmo após se transferirem suas preferências para outros mestres.

O estilo que resultou da revolta anticiceroniana foi o que Morris Croll estudou como estilo barroco, especialmente em prosa, em escritores influenciados por Lípsio, Muret e Montaigne. Após Montaigne (1533-1592), que fecha o século XVI, alinham-se Charron (1541-1603), Balzac (1597-1654), Saint-Evremond (1613-1703), La Bruyère (1645-1696), Pascal (1623-1662), como os pontos altos da prosa barroca francesa. Em todos eles a natureza "moderna" da prosa, em contraste com o estilo clássico, sente-se. de maneira evidente, à luz da análise magistral de Morris Croll, para quem Pascal, como os outros, não pode passar por clássico, a não ser que ao termo só emprestemos o significado de superioridade ou excelência artística.

*

O outro aspecto da literatura barroca em França, e aquele que mais comumente é entendido como tal, é a "préciosité". Até bem pouco o preciosismo não era objeto de qualquer consideração, considerado uma forma sem arte da literatura, ainda coberto do ridículo que sobre ele derramou a sátira de Molière. O preconceito foi combatido ultimamente pela voz de Mongrédien, René Bray, Thierry Maulnier, Dominique Aury, Daniel Mornet, Baldensperger, Fidao-Justiniani, Maurice Blanchot, Raymond Lebègue, M.

Magendie, e outros, que estabeleceram o "perfil estético" da preciosidade francesa, realçando sobretudo sua continuidade desde o século XII ao XX, e a natureza peculiar da preciosidade seiscentista. Como diz René Bray, não se poderá mais confundir preciosidade e mau gosto, mesmo reconhecendo-se os limites da arte preciosa.

Em verdade, a preciosidade corresponde a um imperativo da época, e não obstante ser impossível ou ao menos difícil acompanhar os nexos que a ligam às outras formas européias, é claro que tem com elas estreito parentesco e uma identidade de alma e formas. De estado de espírito coletivo, de colorido francês, de raízes cortesãs e galantes mergulhando à seiva medieval, torna-se uma tendência de ordem literária, cuja característica mais importante é a exploração dos recursos da retórica numa linguagem altamente figurada. Foi o seu abuso que satirizou Molière, quando ela já tendia para o fim.

Se é de 1630 a 1648 o período em que a preciosidade brilha em Paris no Hotel de Rambouillet, no entanto não é menor a sua voga depois de 1650 até 1680, e mesmo adiante, assim como vêm desde os últimos decênios do século XVI suas primeiras manifestações.

Embora de boa linhagem francesa, como querem Bray e outros, talvez exagerando por falta de compreensão do barroco, por eles reduzido a uma herança medieval, a preciosidade do século XVII não poderá denegar sua ascendência italiana e espanhola, que lhe comunicaram, em realidade, o colorido seiscentista. Sendo embora difícil estabelecer filiações individuais, o século XVII abre-se em todo o Ocidente sob o signo da proliferação preciosa, fenômeno coletivo e espelho da alma do tempo. Que as influências espanhola e italiana cedo se exerceram em terras gaulesas é fato há muito estabelecido, haja vista pelos trabalhos de Lanson.

Na França, a transição opera-se por Desportes (1546-1606), já em pleno reino da perífrase, da metáfora, da hipérbole, da antítese, do conceito, da agudeza, quando suas obras começam a aparecer (1573), Maynard (1582-1646) e Racan (1589-1670) são duas outras figuras de poetas precioso-barrocos.

Depois de 1600, chegada ao auge a voga da escola de Desportes, a preciosidade segue caminho livre. Jamais atingirá, sem dúvida, os cumes a que se elevaram os espanhóis. Não ultrapassa o "joli" para tocar no "beau", disse Bray. Mas tem na vida francesa uma função mais que literária, social, "afeta a maneira de pensar e sentir". Um fator, em França, tornou-a peculiar e favoreceu seu desenvolvimento: o salão. Por todo o século, encontra nos salões o ambiente ideal essa arte de agradar e seduzir pelo estilo.

E é tal sua influência, ou corresponde ela de tal modo a uma exigência da época, que será talvez difícil apontar, por todo esse período de transição que vai de Henrique IV ao momento em que Richelieu assume o poder total, e além por toda a fase de Richelieu e Mazarino, entrando pelo reino de Luís XIV, escritores que se hajam conservado imunes à preciosidade barroca. É o que leva os críticos mais avisados a renunciar à distinção entre "preciosidade verdadeira" e "preciosidade ridícula", porquanto nem o próprio Molière poderia de direito atirar pedras a nenhum vizinho. Mas é vasta a galeria: Garnier (1545-1590), esse elisabetano francês, no dizer de Thierry Maulnier, Bertaut (1552-1611) e Du Perron (1556-1618), o próprio Malherbe (1555-1562), sem falar nos grandes preciosos: Voiture (1597-1648), Benserade (1613-1691), Somaize (1630-?), De Pure (1620-1680), Mlle. de Scudéry (1608-1701), Ninon de Lanclos (1620-1705), Sarasin (1614-1654), Tristan l'Hermite (1601-1655), Cotin (1604-1682), Ménage (1613-1692), Brébeuf (1617-1661). Outras figuras ainda se devem mencionar como barrocos: Jean de Sponde (1557-1595), Théophile de Vian (1590-1626), Honoré d'Urfé (1567-1625), autor de l'*Astrée* (p. 1607-1627), que simboliza o tipo de romance barroco dos primeiros anos do século, e cuja voga se estende até o *Grand Cyrus* de Mlle. de Scudéry (p. 1649-1653); Charles Sorel (1602-1674), romancista realista um pouco à imagem das novelas picarescas e de aventura dos espanhóis; Alexandre Hardy (1569-1631), cuja obra dramática representa uma variedade da tragédia barroca em seu máximo na França; Saint-Amant (1594-1661), que marca a transição do barroco ao burlesco. Através de toda essa cadeia, do esgotamento da Plêiade ao acesso de Luís XIV, (M. Raymond), tanto o lirismo, como a prosa, como o drama,

seguem uma evolução segura, que se traduz estilisticamente pela forma contorcida, ornamentada, suntuosa, freqüentemente degenerando no alambicado e na sobrecarga, sem embargo de ter a seu ativo haver concorrido sobremodo para o enriquecimento da linguagem poética e da linguagem comum. Maurice Magendie, traçando uma história documentada do romance da época – romances cômicos, satíricos, realistas, burlescos – os quais decorrem da influência pastoral italiana e do Tasso, e espanhola dos romances de Amadis e Diana, oferece este retrato que pode servir para definir toda a literatura do período: "No período que nos ocupa, várias correntes se chocam e se contrariam, pois essa época é mais diversa, mais agitada, mais ruidosa do que parece. Esse conflito de tendências manifesta-se nos romances. As teorias exaltam a verossimilitude, mas na ficção apresentam-se o impossível e o absurdo; os sentimentos generosos, heróicos, estão juntos do realismo psicológico, e os grandes corações misturam-se com as almas banais e vulgares; a moral e a religião não excluem os quadros licenciosos; a polidez e a honestidade encontram-se de mãos dadas com a rudeza e a grosseria. É uma medalha cujas duas faces devem ser examinadas com cuidado, antes de levantar qualquer juízo."

*

Outro "attardé et égaré" é Agrippa d'Aubigné (1550-1630), autor principalmente de *Tragiques* (1616), vasto poema barroco de intenção lírico-satírica, e de *Printemps* (1573-1574), e cujo protestantismo não é impecilho a Marcel Raymond para fazê-lo situar na mesma família de d'Urfé, de Mlle. de Scudéry, de Charles Sorel, de todos os poetas da época luiscatorziana. Com pertencer a essa família de preciosos e realistas no que tange ao aspecto formal, d'Aubigné, como assinala Raymond, revela outro aspecto do barroquismo escasso entre aqueles, e só bem compreensível se estendermos o conceito de barroco para além do aspecto formal. Trata-se desse "gosto da morte (...), essa intimidade com o sangue e as anatomias fúnebres, esse sentimento trágico da vida" que se encontra na sua "poesia atormentada, patética (...), de um pensamento amadurecido, de uma nobreza espanhola, poesia trágica, nutrida de angústia ou êxtase", que não se encontra no Renascimento, e cujo teor

espiritual deve às agitações religiosas da Contra-Reforma. É aos *Printemps* que Raymond concede a honra de ser a primeira manifestação de barroco literário em França.

*

Um grupo a ser reunido à literatura barroca francesa é o dos pensadores espirituais e religiosos, nos quais o estoicismo e o cristianismo se deram as mãos, sob o influxo da exacerbação religiosa da Contra-Reforma, cujo maior impulso se faz sentir em França após 1570, e do misticismo espanhol, responsável pela "invasão mística", tão bem estudada por Henri Bremond. O estado de "tensão" espiritual por ela desencadeado pode sentir em toda a literatura religiosa de que são expoentes S. Francisco de Sales (1567-1622) e seus discípulos ou descendentes, como um Jean Pierre Camus (1583-1652), autor de romances edificantes e moralizantes. Tanto pelo estilo como pela atmosfera, unindo a preciosidade à devoção, essa literatura piedosa, jesuítica e salesiana, reflete o gosto barroco, e se prolongará pelo século XVII através das concepções espirituais da tragédia francesa, da sua tendência introspectiva, e mesmo do teor sombrio e patético de Pascal. É mister citar ainda o nome de Pierre Charron (1541-1603), moralista estóico-cristão, testemunho da mentalidade pré-barroca.

*

A compreensão do barroco literário francês ficaria incompleta caso nos limitássemos a seus aspectos formais, posto que haja sido pela análise estilística, realizada segundo técnicas precisas, que se tenha chegado aos melhores resultados até agora obtidos, justamente na linha daquela teoria de que o alto classicismo francês é um aspecto do barroco. Os estudos mais importantes devem-se ao crítico dinamarquês Valdemar Vedel, e sobretudo a Leo Spitzer e Helmut Hatzfeld, e mais alguns alemães, despojados do preconceito classicizante e das precauções dos franceses.

Vedel estudou a fundo as características barrocas de Corneille (1606-1684), cuja educação jesuítica deixou nele profunda marca. Por outro lado, em Sêneca e Lucano, ele buscou farta provisão de formas estilísticas, *concetti*, e outras notações barrocas, também recebidas dos círculos preciosos, apesar de suas pretensões à regu-

laridade e ao classicismo. O programa estético de Corneille não se distancia do barroco, no seu gosto do extremo, do paradoxal, do espantoso, da tensão heróica, de sua sedução pelos contrários, pelas forças em oposição e luta, pelos conflitos entre a paixão e o dever, o amor e os preconceitos, pelo seu sentimento de horror e do trágico, sua visão do super-homem, do herói, cujas qualidades sempre acima do vulgar se traduzem por uma vontade e uma dignidade impressionantes, pois, segundo a lição de seus mestres jesuítas, são submetidas ao controle da razão superior e independentes das sensações corporais. Agindo por intermédio do drama, segundo a estética jesuíta, sobre o espectador, pela pintura dos vícios e das virtudes, mostrava Corneille o poder e o triunfo da vontade. Em Corneille coexistem, para o crítico dinamarquês, as duas tendências do século – a barroca e a clássica – um gosto do barroco espetacular e do grandioso, e um intento de submissão às regras. Ele fica eqüidistante dos dois pendores.

Na tragédia chamada clássica é que os problemas e situações típicas do barroco se apresentam de maneira impressiva. O primeiro elemento a assinalar, de acordo com Hatzfeld, é o espírito de ascetismo, mortificação, abnegação e renúncia, que, originário da Espanha, assumiu em França um feitio mundano e secularizado, sobretudo nas novelas de "amores castos", como a própria *Princesse de Clèves* de Mme. La Fayette. Mas é na tragédia raciniana que esse problema da renúncia passa a ser o eixo das "actions héroiques", de fundo quase sobre-humano.

A situação de conflito entre o pendor moral e religioso do século e a sensualidade e violência, entre a urbanidade e o decoro superficiais debaixo dos quais "ruge o inferno da paixão destruidora", é a tragédia, sobretudo de Racine, que apresenta. Essa tensão, continua Hatzfeld, tem outra expressão, no plano psicológico, no dilaceramento constante das heroínas racinianas entre as paixões voluptuosas e as cruéis, de que resulta a atmosfera de melancolia, típica do tempo e encontradiça em todos os escritores. Outro elemento barroco é a introspecção, a auto-análise das heroínas de Racine, reflexo espanhol, teresiano e inaciano, por intermédio da qual se atingem os abismos da alma, destruindo o equilíbrio humanista. Por outro lado, sendo a introspecção de índole intuitiva, a linguagem que inspira não é de fundo lógico, senão divinatório e paradoxal. Confirmando essa

tese de Hatzfeld, Spitzer mostra abundantemente o uso em Racine de expressões contraditórias, enigmáticas, paradoxais, (fúria tranqüila, feliz crueldade, etc.).

Hatzfeld, na sua análise da literatura barroca, elegeu precisamente Racine (1639-1699), como companheiro de Tasso e Cervantes. Para ele, Racine representa em França ao máximo o espírito e a arte barroca, que se encontram igualmente nas figuras menores. Primeiramente, a influência aristotélica também se faz sentir com os mesmos sinais que em Tasso e Cervantes.

A Contra-Reforma e o aristotelismo, ambos interessados na doutrina do deleitar e ensinar conjugados como o objetivo da arte, deram lugar ao aparecimento do "scrupule", da "bienséance", da limpeza de linguagem, maneira hipócrita de submeter-se aos ditames moralizantes da Contra-Reforma, e que se traduziu pelo uso de expressões eufemísticas e termos destinados a velar e desfigurar a realidade, os quais se encontram aos punhados em Racine.

Também em Racine se exemplifica o fusionismo barroco; na estrutura das peças, ao fundir os elementos em um todo indestrutível – o "beau désordre"; – na fusão de claridade e obscuridade, de que resulta o claro-escuro ou relativa claridade de Wölfflin; na tendência a apagar as separações e as fronteiras entre os atos e que coincide com o uso de verbos prismáticos (Spitzer) – *voir*, *entendre*, *daigner*. Ao lado de supressões, alusões, omissões, no intuito de criar no leitor a impressão de que vê e recorda coisas nunca descritas. O *estilo prismático* é muito bem estudado por Spitzer em Cervantes e Racine, cujo método consiste em "refletir ações através de pessoas às quais um herói faz o relato, ou por meio de verbos de refração, ou de uma "multiplicação de planos", ou pela referida técnica de espelhos de Velázquez, tudo representando a perspectiva de "voir... à travers un nuage". O fusionismo em Racine ainda se manifesta largamente na fusão de sons, no estilo em eco.

O barroco de Racine tem outro aspecto no paradoxo. Racine é um dilacerado, um inquieto, um contraditório, um ser em conflito, dividido entre forças contrárias, "amando as paixões que procura curar". E esse paradoxo metafísico traduz-se em termos, expressões e sentenças ambíguas: "perfide bonté, faveurs

meurtrières, orgueilleuse faiblesse", etc. Mas Racine distingue-se ainda pela majestade barroca, pela "pompe d'école", que se reflete na linguagem elevada e nos epítetos sublimes, cheios de grandiosidade heróica.

Essa análise de Hatzfeld encontra plena confirmação nos estudos de Spitzer. Mostra ele que Racine tem um fundo barroco, pois em sua "imaginação forças polares antagônicas se chocam: sensibilidade e inteligência, emoção e intelecto, anarquia e ordem". Em Racine ele encontra o típico barroco *desengaño*, que os moralistas espanhóis divulgaram, pelo qual se sente a vaidade de todas as coisas terrenas. *Phèdre* é, para ele, a tragédia de *desengaño* por excelência. Spitzer analisa os traços estilísticos principais de Racine, os quais formam seu pano de fundo barroco: a freqüência do verbo *voir*, que reflete preocupação pela percepção visual do acontecimento; o "klassische Dampfung", pelo qual o fluxo emocional da narrativa é interrompido pelas avaliações intelectuais, o que revela uma constante repressão do emocional pelo intelectual; e o modo paradoxal de expressão, pelo qual Racine procura exprimir o não-natural da natureza. Além das características estilísticas, *Phèdre* é uma obra barroca pela sua concepção básica, como ainda mostra Spitzer: a heroína entregue a uma paixão devoradora e, ao mesmo tempo, a uma clarividência intelectual do mal, que a torna mais infeliz; Teseu, o heróico destruidor de monstros e amante feliz, impotente em face dos deuses que parecem protegê-lo; seres reais, desfrutando uma posição superior ao comum da humanidade, debatem-se nas garras tenebrosas de sua paixão ou de sua cegueira intelectual. Aqui está o tema barroco dos grandes da terra que não passam de criaturas com todas as fraquezas humanas, ao lado do motivo de "a vida é um sonho", cujo mistério não pode ser penetrado. Ao longo da peça,, os tipos são envolvidos numa luta entre forças em conflito, a uma das quais será concedido lograr, com grande dificuldade, o domínio da outra; a vitória é obtida sempre graças ao "klassische Dampfung", mas sente-se a revolta dos sentidos e das emoções. "A arte barroca revela um conflito de polaridades tão agudo que o equilíbrio final só é conseguido mercê de um violento esforço e a expensas de nossa tranqüilidade. Mesmo quando o equilíbrio é alcançado, os vestígios da luta perduram indeléveis na obra de arte, de modo que a assimetria prevalece."

Os elementos barrocos encontrados em Racine existem igualmente, segundo Spitzer, em Corneille, Molière, em Pascal e Bossuet, e em Boileau, que "lutou em vão para ser antibarroco" (Hatzfeld). Em todos os escritores do "grande século" prevalece essa luta entre forças contrárias – o barroco ou tendência à irregularidade, e o clássico ou pendor para a regularidade – num esforço para incutir o espírito clássico na França e no Ocidente, esforço originário do Renascimento, e contra o qual se opôs a corrente barroco-cristã. Em muitos casos, uma vitória é ganha pela regularidade, vitória de Pirro, diz Spitzer, pois o turbilhão permanece por baixo. E só mais tarde é que os cânones clássicos vencerão a resistência anticlássica da Espanha, da Inglaterra, da Alemanha, criando-se na Europa um pseudo-classicismo acadêmico de Pope na Inglaterra, Gottshed na Alemanha, Luzán na Espanha, Goldoni na Itália. Mas a idéia de que o barroco se teria detido nas fronteiras francesas é hoje substituída pela de que elas apenas, como diz Kohler na frase já citada, amorteceram seu ímpeto, para formar esse amálgama clássico-barroco, que é a fisionomia que oferece o século XVII. Não passou de uma ilusão a imagem homogênea do século de Luís XIV. "Confunde-se, afirmou Thierry Maulnier, com muita facilidade o século XVII com o século de Luís XIV. A curva de glória da civilização francesa não tem no século XVII um só ápice, senão dois de altura igual, e se o segundo foi atingido por volta de 1670, o primeiro pode ser situado cerca de 1630. O apogeu de Luís XIV foi precedido do apogeu de Luís XIII e de Richelieu.

Tal teoria revoluciona a visão do século XVII. E será dificilmente aceita pelos que laboram no preconceito classicista, segundo o qual o século de seiscentos existirá todo ele em função do classicismo, como se a história houvesse concertado fazer triunfante a estética clássica, mobilizando todas as reservas literárias a serviço do advento dos clássicos, seu desenvolvimento e seus interesses, do que teria resultado uma grande corrente secundária, subterrânea, cultora de vícios como "préciosité, le boursoufflé, le grotesque" (Brunetière), e cujo único título de glória teria sido ajudar a formação dos grandes clássicos.

*

É questão praticamente a ser aberta a do barroco em língua portuguesa. A palavra tem sido escassamente usada pelos

críticos da língua com aplicação à literatura, e ainda assim revelando pouca precisão doutrinária. Na pena de Antônio Sérgio, o notável ensaísta português, ela encontrou um acolhimento mais rigoroso, embora ainda restrita ao plano estilístico. Em outros, como Hernâni Cidade, permanece presa ao tradicional esquema do culteranismo e conceitismo, e sobretudo envolvida pelo preconceito classicista, segundo o qual a literatura culterana ou gongórica passa por ser uma forma degenerada e inferior. Aliás, esse preconceito é que faz vigorar entre os portugueses o juízo pejorativo sobre todo o seiscentismo, que seria uma época de decadência. Ao mesmo tempo, porém, que assim apodam o período, concedem que foi durante ele que a prosa lusa teve a sua idade de ouro.

Outro ponto a assinalar é o referente à periodização. Já nos habituamos, desde Teófilo Braga, à divisão da literatura portuguesa em três grandes áreas – Medieval, Clássica e Moderna, subdivididas, por sua vez, em épocas e períodos, conforme estabeleceu Fidelino de Figueiredo, que substituiu a designação de Moderna pela de Romântica.

Tal divisão, mais atenta à cronologia do que à estética, oferece vantagens e inconvenientes, não sendo este o lugar para discuti-la. No entanto, não pode passar despercebido o fato de que é arbitrária a denominação de clássica para a era literária compreendida entre o fim da Idade Média e o começo do século XVII. Que sentido emprestamos então ao termo clássico? É apenas uma expressão laudatória, para referir os escritores mais reputados e modelares, aqueles que construíram e fixaram os padrões de excelência lingüística e estilística? Sem querer discutir tal critério, que obedece a uma filosofia normativa e historicista, seria justo que, dentro dos três séculos, se levantasse um esquema hierárquico, pois, sem dúvida alguma, não pertencem à mesma craveira os prosadores quinhentistas, num tempo em que a prosa engatinhava, e os seiscentistas da fase áurea; tampouco, seria impossível colocar em igual plano, arrolando-os com a mesma etiqueta, a lírica de Camões e a arcádica.

Há que estabelecer, portanto, uma hierarquia de nobreza literária entre os escritores desses três séculos clássicos, se quisermos tomar o termo como simples designação de excelência estética.

Todavia, há outra explicação: o termo clássico, no caso, significaria apenas que a regra estética a nortear os escritores dos três séculos foi a imitação dos "clássicos" antigos.

Também aqui há sobrados motivos de equivoco.

Em primeiro lugar, empresta-se a clássico novamente um sentido apenas de excelência ou superioridade literária e, segundo esse critério, clássico pode haver em qualquer época, daí nos referirmos a escritor contemporâneo como sendo um clássico. No caso, a diferença está em que só os escritores da Antigüidade teriam o direito de figurar no panteão dos clássicos, os modelos definitivos. Aquele período da literatura seria então clássico, porque sua norma estética fora a imitação dos antigos clássicos.

Mesmo isso é discutível, porquanto outras épocas também elegeram a imitação dos antigos como regra estética, e nem por isso recebem a denominação de clássicas. A própria Idade Média não fugiu à sedução, em que pese à escassez de documentos antigos e à força da tradição romance.

O mais importante argumento, porém, é que os antigos imitados por aqueles três séculos não foram sempre os mesmos. A designação de *clássico*, aplicada à literatura antiga refere-se geralmente à época augusta de Roma, informada pela teoria retórica de Cícero, na qual havia um equilíbrio entre as qualidades chamadas áticas e as asiáticas, embora ao próprio Cícero não fossem estranhas certas tendências do asianismo.

Sabe-se hoje, como mostra Guillemin, que o ciceronianismo, isto é, a teoria clássica, encontrou, depois da era augusta, uma reação decidida por parte de duas correntes – uma de extrema esquerda, o asianismo, e outra de extrema direita, formada pela fusão dos estóicos, dos antigos e dos áticos. Essa revolta anticiceroniana liga-se sobretudo a Sêneca, apesar de sua devoção teórica a Cícero. Compreende-se perfeitamente, segundo, entre outros, Guillemin, a oposição dos sistemas de Cícero e Sêneca, que não merecem ser colocados no mesmo plano.

O estilo da escola senecana é antes um estilo "moderno", *genus humile*, ora florido, imaginativo, embelezado, ora conciso,

terso, epigramático, sentencioso, diferentemente do estilo periódico, redondo, circular ("circuitus"), de disposição regular, ternária.

Teremos, portanto, que distinguir entre as influências antigas quais as "clássicas", quais as "modernas". As figuras latinas que dominaram a inteligência dos quinhentistas e seiscentistas foram Cícero, Virgílio, Horácio e Sêneca. Os três primeiros se identificam pela mesma teoria estética, mas o último segue cânone diferente. Pois bem, como já vimos, "o acontecimento mais importante na história das idéias literárias durante a segunda metade do século XVII foi a controvérsia a respeito da influência de Cícero", afirma Morris Croll, e essa controvérsia redundou num "movimento de oposição que, finalmente, triunfou no declínio do século", pondo de margem o esquema da educação retórica renascentista e originando as formas de estilo que serão as do século XVII, sobretudo em prosa.

Esse movimento introduziu novos modelos à imitação: os escritores da Idade de Prata romana, ou I século D. C., Lucano, Juvenal, Pérsio, Plínio, Tácito e, sobretudo, Sêneca, ao lado de Plutarco e Epicteto, e de Aristóteles, com os livros retóricos, escolhidos, em oposição aos de Cícero, como a base doutrinária. Iniciado em Erasmo, e desenvolvido por Muret, Lípsio, Montaigne, o movimento enquadrou-se nas idéias gerais da época e tornou-se de âmbito europeu, adaptando-se à Reforma e à Contra-Reforma, com as quais se identificou na mesma oposição ao Renascimento (quando dominou o ciceronianismo). Por outro lado, servindo-se da voga da filosofia estóica, a que se adaptou o próprio Cristianismo, não teve empecilhos à penetração nos escritores religiosos, protestantes ou católicos.

Portugal não poderá ter-lhe restado imune. Erasmo e Lípsio lá exerceram não pequena influência, mesmo se levarmos em consideração o papel dos humanistas ciceronianos. O estoicismo também encontrou em terras lusitanas favorável repercussão, sobretudo fundido ao Cristianismo, nem podia deixar de ser assim, dada a proximidade temporal e espiritual da Espanha. Por último, a difusão de Sêneca é evidente, desde cedo traduzido que foi em português. Terá exercido grande influência? Este e outros fatos estão por averiguar, ao se fazer a história do movimento

anticiceroniano em Portugal. Direta ou indireta, através de Lípsio, ou dos espanhóis senequistas, Quevedo, Gracián, ela não poderá ter sido pequena, tal a força e amplitude do movimento anticiceroniano na Europa.

E sobretudo se considerarmos as conseqüências, isto é, se fizermos um diagnóstico retrospectivo, pelo resultado. Pois o resultado é o estilo seiscentista, que em Portugal denota qualidades idênticas às de outros países: obscuridade, conceitismo, ornamentação.

Dessarte, como considerar sob a mesma rubrica – classicismo – escritores de diverso conteúdo artístico: os renascentistas, modelados à imagem de Virgílio e Horácio, e segundo a estética ciceroniana clássica, e os seiscentistas cujos modelos são os "modernos" Sêneca, Lucano, Juvenal e Tácito? E ainda mais os árcades, cujo classicismo é antes um academismo desvitalizado?

*

Outra dificuldade no estudo do seiscentismo português é a confusão que se faz entre barroquismo e culteranismo ou gongorismo, ou antes, é o pendor a só enxergar o aspecto gongórico do barroco, e como tal a considerar o barroco uma arte de decadência, uma forma degenerada de classicismo. Esse erro é encontradiço nos críticos e historiadores daquém e dalém mar.

De fato, o gongorismo oferece-nos o pior da produção literária seiscentista em Portugal e no Brasil. Mas não é pela pior produção que se define uma estética. Nem todo o barroco é o gongorismo.

Testemunhamos uma reação recente contra o juízo tradicionalmente pejorativo a respeito da literatura, mais particularmente, da poesia seiscentista. Manuel Múrias, Alfredo Pimenta, Antônio Sérgio, Paulo Durão, João Mendes, Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, se têm pronunciado, com variantes, contra o referido juízo. Nem tudo foi perdido naquela literatura.

Sobretudo estaremos em posição muito mais favorável para valorá-la, se aceitarmos o conceito de barroco com sentido extenso, não como uma forma degenerada de arte, mas como um estilo de alto e próprio valor estético, que caracterizou a produção artística do século de seiscentos em todo o Ocidente.

Vezo ainda comum é encará-la isoladamente, como manifestação portuguesa, quando ela é, em Portugal, apenas parte de um movimento universal. E se não tiveram, em todos os gêneros, manifestações do alto valor estético da produção espanhola, inglesa ou francesa, é que, por causas ainda não de todo esclarecidas, não se processou na literatura portuguesa de maneira completa o desenvolvimento dos gêneros literários. "É hoje ponto assente a conclusão definitivamente adquirida pela crítica imparcial que o nosso quinhentismo literário, sendo aliás uma época brilhante, não apresenta (se excetuarmos os *Lusíadas* e a lírica de Camões) os gêneros clássicos, então iniciados, senão numa espécie de estado embrionário. A semente do classicismo não se desenvolveu completamente nesse século, nem o podia fazer em tão breve tempo; no século seguinte houve, é certo, progresso notável no aperfeiçoamento da prosa, mas em geral sente-se a falta duma completa e seqüente evolução dos gêneros literários da estética nova", diz Paulo Durão num estudo sobre o seiscentismo literário.

O que se impõe é o afastamento do juízo de decadente aplicado à literatura da época seiscentista. Um período que conta Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel de Melo, Vieira, Bernardes, Frei Luís de Sousa, não é para ser considerado decadente. Mas ele teve muito mais, pois ainda há que mencionar a poesia lírica, religiosa e satírica, a mística, e a historiografia alcobacence. É, sem dúvida, como assinala Alfredo Pimenta, ao racionalismo anticatólico e antijesuítico, dominantes no século XIX, que devemos essa condenação do seiscentismo, por cuja inferioridade seriam responsáveis a Igreja e a Companhia.

•

Pois é toda essa literatura, em prosa e verso, produzida no século de seiscentos, que cabe a designação de barroca, emprestando, como ficou dito, ao termo um sentido lato, sem conotação pejorativa, e sem querer praticar apenas a substituição de um nome por outro. Se atentarmos a que são diferentes as índoles "clássicas" dos séculos de quinhentos e de seiscentos, bem como a de setecentos, seremos levados a restringir o termo clássico à época renascentista, fechada com a morte de Camões (1579), quando se inicia o período barroco, até que este se prolongue pelo rococó, das academias e da Arcádia, à espera de que o romantismo rompa de todo as ligações com os antigos.

Entenda-se, porém, que, entre um período e outro, não se levantam barreiras intransponíveis e isolantes, e que os elementos clássicos e barrocos se entremisturavam. Haja vista o fato de que certas características formais do barroco, mormente a tendência cultista e ornamental, vem de antes, sendo heranças medievais que o humanismo cultivou e acentuou. São essas, aliás, que constituem o germe do vício culterano, antes uma forma amaneirada do barroco, tal como o eufuísmo inglês. Em verdade, foi este o único sentido em que a estética barroca se perdeu, incorrendo facilmente no maneirismo, no exagero, no vazio e na busca do efeito alambicado e ornamental.

Por outro lado, escritores houve que, sem ficar incólumes à influência da estética barroca, forcejaram por alcançar uma clareza que os liga mais ao Renascimento, como é o caso provavelmente de Frei Luís de Sousa (1555-1632).

O fato é que a maior parte da produção portuguesa chamada clássica veio a lume na época barroca e é de cunho barroco. O problema é maior no caso devido à ausência de estudos monográficos de estilo, segundo as técnicas modernas e porque somente agora se começa a compreender o fenômeno barroco em literatura. Há muito que investigar relativamente a questões parciais e colaterais até chegar-se a um completo esclarecimento do problema. Há que reverificar a influência de Erasmo, segundo a perspectiva que nos interessa: a história do movimento anticiceroniano; a influência de Sêneca e do estoicismo, quanto ao aspecto estilístico.

Antes, porém, é-nos lícito levantar algumas hipóteses de trabalho.

*

A mente crítica contemporânea, reeducada ao contato da poesia simbolista e modernista, não tem mais dificuldade em penetrar e compreender o valor estético da poesia seiscentista, à semelhança do que ocorreu com a crítica espanhola, inglesa e francesa em relação à poesia dos mesmos períodos nos respectivos países.

Daí aplaudirem-se atitudes como a de um Manuel Múrias e, especialmente, de um Alfredo Pimenta, ao empreenderem a reabilitação da poesia seiscentista portuguesa. Com exceção de Rodrigues Lobo (1580-1622), o mais da produção poética era coberto da balda de decadente, formalista, gongórica, retorcida, já na variedade cultista, já na conceitista. Dominados por um desses preconceitos que adquirem força de lei e passam de geração em geração, os críticos só viam vícios nessa literatura, definindo-a por eles. Como se fôssemos definir o parnasianismo pela produção da malta de versejadores que parasitou os últimos dias da escola.

Sem falar no enriquecimento da língua, que o cultismo realizou, e no esforço para o seu aperfeiçoamento e para torná-la mais dúctil instrumento de gravação do pensamento, sobretudo na captação das nuances e meios tons e na expressão de sonoridades sutis, o que reconhecem todos os críticos do seiscentismo português, – fato aliás idêntico ao ocorrido com as demais literaturas européias, – Paulo Durão salienta que "o seiscentismo representa, pois, com relação ao século XVI, sob vários pontos de vista, não decadência mas progresso", porquanto, se "o quinhentismo foi decerto uma era mais original e criadora, (...) se excetuarmos Camões é um período de iniciação brilhante e não de perfeição consumada."

Mas os valores estéticos não são para se negligenciarem na poesia seiscentista, contanto que a não vejamos, toda ela, como uma doença, um produto mórbido, como a expressão de vícios formais, os jogos de palavras, as metáforas, antíteses, hipérboles, aliterações, paradoxos, hipérbatos. Não será aqui o lugar para

defender tais recursos estilísticos, e proclamar a superioridade da metáfora, como o supremo instrumento da arte da palavra. E aceitemos a crítica de que no culteranismo havia o pendor para explorar ao extremo os germes que trazia no bojo.

Mas que há beleza em muito da produção reunida na *Fênix Renascida*, provou-o à exação Alfredo Pimenta. Como em todos os poetas de seiscentos, sem dúvida "mais rebuscados, mais preciosos, mais requintados, mais sutis, mais *artistas*" do que os do século XVI, mas todos eles produtos do "desenvolvimento lógico, normal, do século XVI", o que confirma a teoria wölfliniana de que o barroco se formou do desdobramento do estilo renascentista, segundo uma evolução imanente. E um desenvolvimento processado de maneira paralela ao que ocorria na literatura espanhola, se bem não se possa negar a esta, certa precedência, o que justifica a influência que sobre a portuguesa exerceram os grandes espanhóis do tempo, Quevedo, Góngora, Gracián, etc.

Em todo caso, será mister alimentar uma teoria poética eivada de preconceito anti-intelectualista, para sustentar, como Hernâni Cidade, que a poesia seiscentista seja "um jogo do espírito em repouso, ou sem problemas que o inquietem ou habituado a relegá-los, ao menos desta forma de arte". Ao defini-la como "rebusca cerebral da graça ou da sutileza, da metáfora inédita ou do conceito raro", sente-se que o crítico e historiador português não aceita outra forma de poesia senão a de sentimento, e que para ele não é possível uma arte cuja finalidade seja "o puro gozo estético", noção com a qual não estão acordes outros pensadores. E baseado nessa idéia de que é inferior a poesia pura, a que não reflita as "inquietudes... da literatura política ou moral", condena a poesia seiscentista como sendo "um jogo, um entretenimento, um prazer da imaginação sensual ou da inteligência engenhosa". Não compreende que pudesse haver nessa estética, nem ao menos o impressiona o fato de ser tão largamente aceita, qualquer virtude positiva, qualquer propósito consciente, que refletisse o gosto universal da época. Quase tudo são filigranas verbais, complicações de forma, luxos ornamentais, arranjo, enfeite, jogo, artifício, nessa concepção que reduz a poesia a uma atividade

puramente lúdica, consoante o crítico português, uma poesia que não exprime a vida, antes distrai da vida, sob o malabarismo do jogo de palavras, de imagens, de construções e de conceitos, cultista ou conceitista.

Ao invés, para Alfredo Pimenta, "os nossos líricos seiscentistas são, *poeticamente*, iguais aos que os precederam e aos que vieram depois. *Artisticamente*, como cinzeladores do verso, ultrapassam manifestamente os seus antepassados, e só encontraram rivais nos românticos decadentistas dos séculos XIX e XX". O certo é que não se irão criticar à luz de nossos gostos e preferências, mas segundo os cânones de seu tempo.

Na poesia barroca portuguesa – aquela sobretudo que ressalta das páginas da *Fênix Renascida*, "o grande cancioneiro seiscentista", – cultismo e conceitismo são as duas faces de um processo, predominando num o desenvolvimento de um conceito, no outro a complicação formal. Para atingir tais objetivos, como Góngora, os poetas inspiraram-se nas técnicas retóricas dos romanos, aproximando a língua portuguesa da latina. Segundo a análise que realizou o escritor português João Mendes sobre a poesia e o gongorismo, a técnica barroca (que ele chama gongórica) cifra-se em meia dúzia de recursos: a escolha da palavra própria, o uso das figuras – antíteses, hipérbatos, simetrias; o exagero das perífrases e alusões, acompanhadas de sinédoques e metonímias, de que resulta a obscuridade e a tendência a supervalorizar o lado intelectualizado da imaginação.

Como se vê, é o mesmo processo dos espanhóis e dos metafísicos ingleses. Isso quanto ao aspecto formal. Acresce o papel representado nela pela simbologia mitológica, herança renascentista, mas que a Contra-Reforma tolerou e mesmo perfilhou.

Além do lirismo puro, com as peculiaridades formais apontadas, a poesia seiscentista oferece outros elementos barrocos, tais como o cunho místico e religioso, associado ou não a boa dose de sensualismo e mesmo erotismo. Encontra-se, por exemplo, nas três sorores, que Pimenta elege como as melhores poetisas do século, Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória. Essa poesia mística, religiosa ou profana, que, no

dizer de Fidelino de Figueiredo, "tão dileto cultivo mereceu de delicados espíritos femininos", réplicas das preciosas francesas, raia às vezes pela quintessência amorosa dos matrimônios místicos, à imagem do que exemplificaram os espanhóis. Ainda outro sintoma barroco é o cultivo da sátira, tão preferida pelos poetas seiscentistas, como um Tomás de Noronha e um Gregório de Matos.

O aspecto pessimista da literatura barroca, a noção barroco-estóico-cristã da vaidade dos esforços humanos, a idéia de que a vida não passa de um sonho, é cheia de desenganos e tristezas, encontra-se em toda a poesia seiscentista, como também na prosa da época. Haja vista a lírica de Francisco Rodrigues Lobo, o grande poeta barroco português, cuja obra, não pertencendo à *Fênix Renascida*, participa muito embora do barroquismo nos seus elementos formais e ideológicos.

*

Um defeito fundamental de visão crítica é que induz ao falseamento de juízo a respeito da literatura barroca em português: não vemos habitualmente que há duas espécies de artifício barroco, como mostraram os estudos luminosos de Morris Croll, tão bem aproveitado por Daniels e outros em aplicação à literatura inglesa. São, de um lado, a expansão transformada em profusão, especialmente a profusão da ornamentação, e, do outro, a condensação, que redunda por vezes na obscuridade e no sombrio. A essas duas formas do estilo barroco, opõe-se o estilo direto, simples, claro – ideal clássico e renascentista.

Acostumamo-nos em relação à literatura seiscentista a só enxergar os artifícios que expandem, comunicando ao estilo o aspecto que se procura definir pela palavra *gongorismo*, mas que antes marca o lado vicioso, amaneirado e exagerado da tendência. Porquanto há também nela um aspecto sadio e artístico.

Daí não vermos, de comum, que quase toda a prosa portuguesa conhecida como clássica obedece a uma estética barroca: Francisco Manuel de Melo, Vieira, Bernardes, sem querer avançar em relação a outros, pela ausência de estudos especiais.

Nesses três, ao menos, o fato está mais do que provado. É aliás evidente e salta à vista.

Não é lícito estudar, como já foi asseverado anteriormente, o barroco português como fenômeno isolado, em função de condições peculiares da sociedade lusa. É certo que essas lhe comunicaram um matiz diferente das outras variedades européias, mas isso ocorreu com todas. O método verdadeiro é considerá-lo em conexão com o movimento geral, pois isso é que corresponde à realidade histórica, e não o compreendemos de maneira adequada sem apreciá-lo dessa perspectiva universal.

Há que levar em conta, dessarte, vários pontos, como o movimento anticiceroniano, as influências do estoicismo e de Sêneca.

Se nos lembrarmos do predomínio espanhol, fato de suma importância para Portugal, cujo destino político estava ligado à casa de Espanha desde 1580, saberemos avaliar a natureza avassaladora da influência intelectual de Espanha, a ponto de pôr em plano de igualdade, senão secundário, a língua portuguesa em relação à espanhola no uso dos escritores lusos. E inferiremos, como simples conjectura sujeita à prova, que não poderiam ter deixado de se fazer sentir em Portugal as influências estóica e senequista. E, para ressaltar um ponto ainda mais geral, que Portugal não poderia ter ficado à margem do movimento anticiceroniano, que empolgou a Europa nos últimos decênios do século XVI.

E a prova não é difícil de ser encontrada nos escritores portugueses, nos quais são abundantes as citações de Sêneca e outros escritores da era argêntea latina, tão bem quanto amostras de filosofia estóica, sobretudo associada à ética cristã, como foi a regra no tempo.

A influência de Sêneca, esse cristão natural, penetrou nos tempos modernos, fazendo-se sentir em dois planos: no plano doutrinário, impregnando os dois primeiros séculos (XVI e XVII) de uma atmosfera estóica, a moral estóica, unida à cristã, constituindo-se o meio de dominar os problemas da vida moral e prática; e, no plano estético-literário, criando uma doutrina e uma técnica estilística, um estilo – o barroco, marcadamente na prosa, mas também em poesia, o qual acompanhou desenvolvimento similar

nas artes visuais. Foi Sêneca o instrumento dessa operação artística, no terreno da estilística literária, o parteiro do estilo barroco em literatura.

É relevante, portanto, averiguar a que ponto penetrou em Portugal sua obra. Que penetrou não padece dúvida. Vieira (1608-1697) e outros o citam abundantemente, prova de que o terão estudado com apuro. Chegou Vieira, feito mestre aos dezoito anos, a tecer um comentário sobre as tragédias de Sêneca. Assim, tão precocemente identificado, seria de estranhar não recebesse influxos de doutrina e de estilo. E os recebeu. E mesmo, certa feita, de referência a uma transcrição de Sêneca, elogiou-lhe "a elegância destas palavras".

Sem querer escorregar pela vertente da fácil conjectura, e consciente do perigo das afirmações aprioristicas, dilemáticas e dogmáticas, não será por certo absurdo e audacioso afirmar que, muito menos que à retórica ciceroniana e clássica, foi no contato dos doutrinadores e dos modelos da baixa latinidade, os romanos da fase argêntea e os cristãos dos primeiros tempos da Igreja, que Vieira foi formar o gosto literário. Com os padres e santos da Igreja medieval, mormente um João Crisóstomo, é que ele mais se aparenta. E não será menos de considerar-se a atração que sobre ele exercia a Bíblia, para se imaginar a influência recebida de toda a sua armadura espiritual e artística, através da tradução vulgar. Por último, não estará longe também de encontrar-se naquele clima mental, isto é, na filosofia e na estética neoplatônica, a origem de suas preocupações proféticas e messiânicas, aliás muito em voga no tempo.

É certo que não se poderá excluir a figura de Cícero, cuja doutrina retórica dominou a pedagogia renascentista. E se encontram em Vieira traços de sua doutrina, como também se mostram em grandes anticiceronianos, como Lípsio, Muret, e como não se esconde no próprio Sêneca. Tais doutrinas tinham muita força para ser afastadas com facilidade, mesmo porque o mais corrente é a mistura de tipos estilísticos, sem exclusão total desse ou daquele. O que imprime peculiaridade a um estilo é antes o predomínio de certas formas, e não a sua exclusividade.

Mas, quando Vieira apareceu, já o movimento europeu anticiceroniano estava em pleno fastígio. E Vieira, que não pode

esconder elementos estóicos em suas teorias, também dificilmente escaparia da marca estilística de Sêneca. Foi Sêneca o responsável pela reação anticlássica na Roma do século I e pela formação do gosto "moderno". Foi Sêneca o pai do conceitismo espanhol, tanto na literatura religiosa quanto na profana. Foi ele o germe do estilo barroco europeu, em oposição ao ciceroniano, no século XVII. Como deixar de ligar-se à influência senecana a formação do estilo de Vieira, cujas características são tipicamente barrocas?

E Vieira revela-se bom discípulo de Sêneca. Além do conceitismo, a essência do estilo senecano, outras qualidades os aproximam: a ênfase, a sutileza, o paradoxo, o contraste, a repetição, a antítese, o símile, o paralelo, o tom sentencioso e aforístico, o relampaguear de idéias. Vieira, como orador sacro, deve também ter haurido nos preceptistas espanhóis dos séculos XVI e XVII, e na oratória de Paravicino, boas lições de barroquismo, inclusive o culto da metáfora e do conceito barrocos, opostos ao estilo ciceroniano. E muitos dos defeitos de Vieira decorrem, sem dúvida, do uso do *genus humile* na oratória, que, segundo Croll, freqüentemente redunda no *tumor* e vazio que Cícero incriminava ao asianismo. E que não se deve confundir de todo com os vícios do culteranismo naqueles oradores sagrados do tempo, a que se refere Hernâni Cidade, "leitores de Góngora, de Marino ou de Jerônimo Baía".

Vieira barroco, não o é pelo aspecto culterano, mas pelo conceitista. Ele mesmo, no célebre Sermão da Sexagésima, combateu os defeitos da oratória sagrada de então, o que levou, por muito tempo, os críticos a isentá-lo do barroquismo. É que Vieira é barroco pelo conceitismo e não pelo culteranismo, como o demonstraram Antônio Sérgio e Hernâni Cidade, este último em estudo que peca pelo preconceito, já mencionado, em relação a seu estudo sobre a poesia, que faz ver o barroco como forma inferior de arte, um jogo puro sem utilidade qualquer, "prazer espiritual, gozado na consciência da própria agilidade da fantasia, agudeza do entendimento ou facilidade e riqueza da memória". Desconhece-se dessarte a atmosfera da Europa e a possibilidade de tal atividade obedecer a uma norma estética ao gosto geral. Outro ponto de vista que parece errôneo é o que sustenta

Cidade quanto à origem escolástica do conceitismo, tese aliás contraditada por Antônio Sérgio. Para Sérgio, o método de argumentar de Vieira não consiste "na dedução a partir de princípios dogmáticos, mas na metáfora; não é silogístico, mas sim simbólico, alegórico. A idéia é dada pela vontade ou pelo sentimento de quem a enuncia; e busca-se-lhe depois uma figura, uma frase qualquer do sagrado texto que possa ser apresentada como seu símbolo". Segundo ainda Antônio Sérgio, o conceitismo de Vieira se ligou ao método dos "conceitos predicáveis", que regulou a eloqüência do púlpito, e tanto nas Espanhas como na Itália, em todo o decurso do século XVII". "Desenvolver um conceito predicável significa inculcar uma proposição moral, não por meio de argumentos lógicos (a partir de premissas de observação psicológica, ou da história, ou da experiência vulgar, ou então de princípios de natureza ética, ou filosófica, ou teológica), senão pelo artifício de uma simples imagem, recorrendo a um fato ou a uma frase da Bíblia que, pelo uso habilidoso de uma agudeza do engenho, se decide apresentar como sendo uma alegoria, uma figura, um símbolo, daquilo mesmo que se deseja provar."

Essa explicação não considera o sentido barroco europeu, e de origem senecana, do conceptismo, embora não a desminta, porquanto o próprio método do "conceito predicável" pode ter-se originado de um desdobramento do senequismo.

Qualquer que seja a explicação, o fato é que Vieira é barroco pelo estilo que usa – o conceptismo, ou, no dizer de Antônio Sérgio, "o barroco dos Sermões de Vieira é essencialmente de conceptismo, ou daqueles elementos do barroco cultista que implicam a intervenção da agudeza conceptista, como o abuso das metáforas e dos jogos verbais; mas sobretudo estupendo na descrição analógica, graças a uma opulência de imaginação material que é por vezes de estontear e espantar." Esse o aspecto barroco de Vieira, e em nome dele é que o pregador condenou o barroquismo de palavras e de sintaxe, o cultismo, embora nem sempre dele se mostrasse isento, pois dificilmente se separam os dois aspectos do estilo barroco. Nele o que predomina, o que dá a fisionomia ao estilo é o conceptismo, usado por ele largamente no gênero dominante no século XVII, o sermão. Suas extravagâncias, se se encontram às vezes na linguagem, sob a forma de inversões,

excessos de vocabulário, de jogos verbais, de equívocos, de metáforas e de alegorias, de antíteses, hipérboles e ecos, são muito mais de pensamento e de índole conceitual.

Mas o anticiceronianismo de Vieira ainda se nota no que diz respeito à estrutura da frase. Nele, a frase é curta, lesta, nervosa, ágil, diz Hernâni Cidade, prosa que se desenvolve como se fosse no "à vontade da conversa", ou, acrescentemos, seguindo Croll, como se seguisse o próprio desenvolvimento do raciocínio. É lançar a mão nos tesouros do pregador, e colheremos a mancheias jóias daquilo que Croll chama o estilo barroco. Eis um trecho, citado por Cidade:

> Bom fora que morara nos palácios dos reis e tiveram neles grande lugar os que só têm mãos. Mas a aranha só tem pés e tem pequena cabeça, e sabe muito bem o seu conto. Sobe-se mão ante mão a um canto destas abóbadas douradas, e a primeira cousa que faz é desentranhar-se toda em finezas. Com estes fios tão finos, que ao princípio mal se divisam, lança suas linhas, arma seus teares, e toda a fábrica se vem a rematar em uma rede para pescar e comer. "
>
> *Santo Antônio dos Peixes.*

*

Essa é a prosa barroca, mais adequada aos gêneros individualistas – o ensaio, a carta, – prosa filosófica, própria ao ensino da sabedoria, e a exprimir os sentimentos íntimos. Vieira usou-a no sermão, daí certas incongruências de seu estilo, em que a agudeza e a sutileza conceituais se avizinham de notações grandiloqüentes e sublimes.

A D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), pela natureza de seu temperamento e o gênero de sua produção, a prosa barroca se presta ainda com maior propriedade. E ela tem nele um cultor admirável, ele que foi influenciado por Lípsio, como acentua Hernâni Cidade, e possivelmente pelos senequistas espanhóis. Poeta e prosador, epistológrafo, ensaísta e moralista, D. Francisco Manuel de Melo é das mais interessantes figuras da literatura lusa, e possivelmente o maior do barroco português. É um barroco pelo estilo e pela

vida que viveu. Com sangue espanhol nas veias, escritor bilingüe, foi amigo de Quevedo, tendo recebido educação jesuítica, a qual lhe teria comunicado, segundo Rodrigues Lapa, além das qualidades formais do seu barroquismo, certa dissimulação sutil, "um dos caracteres da idade barroca".

D. Francisco, que "em tudo foi homem de seu tempo" (Rodrigues Lapa), espécie de Quevedo português, revela em toda a obra as qualidades do estilo barroco, nos artifícios típicos do seiscentismo, na frase concisa, acerada, exata. Outro escritor da época, o Padre Manuel Bernardes (1644-1710), também exemplifica tais artifícios em meio às suas lucubrações de místico e moralista. Como evidenciou João Mendes, em Bernardes os processos barrocos de estilo são notórios, em que pese aos seus cuidados em não se deixar vencer pelos atrativos do gongorismo. João Mendes mostra como Bernardes usou os latinismos cultos de vocabulário e sintaxe, as antíteses, os hipérbatos, os paralelismos e simetrias, que tornaram, aliás, a prosa de D. Francisco menos límpida do que a de Vieira.

Tais fatos, apenas de relance assinalados, serão por certo mais de espaço elucidados e documentados, quando os estudos estilísticos e de crítica interna atraírem mais fortemente a inteligência luso-brasileira, dominada pelas pesquisas exteriores à obra literária, de natureza biográfica ou histórica.

De qualquer modo, porém, o barroquismo português fica fora de contestação, e, se não nos bastassem as provas estilísticas, mais importantes, ainda teríamos elementos de natureza espiritual e histórica. A época de seiscentos é barroca também em Portugal, como se depreende se seu clima contra-reformista, de seu misticismo religioso e poético, de certo pessimismo, de seu profetismo messiânico e da voga da cabala, – a que se ligou o sebastianismo, – traços que todos esses vividos pela gente portuguesa, e de que um Vieira foi um autêntico representante.

*

A literatura no Brasil colonial penetrou pela mão barroca dos jesuítas. Nasceu, pois, a literatura brasileira sob o signo do barroco. Há quem denomine clássica a literatura nos três primeiros séculos da vida brasileira, a fase colonial, correspondente aos

três séculos clássicos da literatura portuguesa. Se há alguma justificativa para chamar assim à portuguesa, no que concerne à literatura colonial brasileira, do ponto de vista técnico, nada explica tal denominação. A literatura "clássica" brasileira, da fase colonial, é literatura barroca. Quando realmente de literatura, no sentido estritamente estético, se trata, e isso ocorre em manifestações bem reduzidas.

Entre os críticos brasileiros, aqueles raros de cuja pena tem saído o emprego do termo em aplicação à literatura, é em Sérgio Buarque de Holanda que se nota precisão doutrinária fundada na moderna compreensão do fenômeno. Em estudo sobre a literatura jesuítica, ressalta ele as qualidades da poesia e do teatro jesuíticos, as quais concordam inteiramente com o que vem sendo aqui demonstrado. Deixando de lado outros pontos de ordem histórica, como a da prioridade do uso das representações teatrais, a da atribuição da autoria a Anchieta ou outros padres, vejamos em resumo as conclusões do crítico brasileiro: 1) As raízes da literatura jesuítica mergulham no fundo tradicional da literatura peninsular, quer no que tange às formas poéticas, quer às dramáticas, estas últimas ligando-se à escola de Gil Vicente, e as primeiras participando do ambiente espiritual da Idade Média, por suas características externas – metro e estrofe – e pela natureza de sua inspiração. Essas formas tradicionais eram adaptadas pelos jesuítas onde o exigiam as necessidades da catequese e ensino, mas serviam de instrumento admirável para atingir as almas simples não contaminadas do italianismo erudito do Renascimento. (É bem de ver que essa observação do escritor brasileiro coincide com as de Croll, Sommerfeld e outros a respeito da herança medieval de muitas formas que a literatura barroca expôs na Europa). 2) Esse caráter tradicional aparente não é incompatível com o espírito novo que a Companhia irá encarnar por toda parte – o espírito da sociedade e da literatura barrocas. Ao contrário, esse tradicionalismo adapta-se às finalidades precisas e urgentes da Companhia, a propagação da Fé. 3) Com esse intuito, os jesuítas lançaram mão de recitativas e representações dramáticas, hábeis veículos de penetração nas almas, para exacerbar a devoção do crente, suscitar o remorso no pecador, a regeneração dos infiéis, a conversão dos gentios e pagãos. (A técnica foi usada em toda

parte, e se não teve em Portugal, Espanha e França repercussão fora do âmbito escolar, já vimos que na Alemanha influiu na vida literária geral e na própria criação poética e dramática. No Brasil, não será demais afirmar a importância que teve, agindo sobre toda a população, criando o gosto literário e certas qualidades perduráveis de nossa mentalidade, ao introduzir, como assinala Buarque de Holanda, na nossa cultura espiritual o pendor para a pompa, o luxo, o brilho exterior e o artifício.) 4) Inspirada nos ensinamentos de Santo Inácio, a arte dos jesuítas consistiu, acima de tudo, em tocar diretamente os corações, sem precisar convencer por meio de raciocínios abstratos, e falando a língua chã do povo, e até recorrendo às palavras e ritos dos infiéis, quando não em desacordo com as normas católicas. O intuito era conquistar a imaginação primeiro, predispondo-a a aceitar os argumentos intelectuais, e a imaginação conquistava-se através dos sentidos, pela representação visível, audível, tangível da morte, dos pecados, do demônio, do castigo perpétuo, despertando nos ouvintes e catecúmenos o temor e o terror da morte e do inferno, a fim de os levar à aceitação das verdades da Fé. Para isso, as formas literárias tradicionais eram metamorfoseadas pela pompa, o luxo, o aparato, o artifício. 5) Ao lado da conquista para a Igreja, essa literatura teve o efeito de incutir uma concepção do mundo: ao mesmo tempo que expõe o grandioso e o pomposo das coisas terrenas, procura mostrar a inanidade destas coisas. Fritz Strich dá como o ponto de partida da arte e literatura barrocas o sentimento da fugacidade do tempo, acompanhado da nostalgia da eternidade. E, para conquistar os corações humanos à idéia da *vanitas*, usam a mesma *vanitas*, pela pomposa ostentação de aparências perecíveis. Mas a noção da vaidade e caducidade das coisas mundanas tem por corolário a idéia da morte, o medo de morrer e o pavor do inferno, que essa literatura procura manter acesos nos corações. (Eis aí aquilo que, no curso deste trabalho, foi definido como o dualismo barroco, a contradição inerente à alma barroca, atraída sempre por forças contrárias. No caso, essas forças são o Céu e a Terra, que enchem de sua polaridade a literatura espanhola barroca, e que são tão importantes, por exemplo, no pensamento do nosso Vieira. Por outro lado, a noção da vaidade das coisas mundanas é bem típica da literatura barroca, particularmente

da espanhola, para a qual, Calderón à frente, a vida é um sonho, senão um pesadelo, e deve-se insistir no exemplo espanhol por ser ele de valor germinal no barroco, e pela atração que exerceu na mente luso-brasileira da época.) 6) Outro elemento barroco assinalado pelo crítico brasileiro, sem todavia relacioná-lo à técnica barroca, embora o ligue ao sentimento das contradições desta vidaterrena e de sua inanidade (sentimento tipicamente barroco), é a assimetria de certas formas poéticas – a combinação e alternância de heptassílabos e hendecassílabos. Essa assimetria é elemento primordial da arte barroca, consoante a teoria wölffliniana, e se encontra, graças ao uso de inúmeros artifícios, na poesia, no drama, no romance.

*

O Padre Serafim Leite deixou patente a difusão dessas representações teatrais dos jesuítas, pela Bahia, Pernambuco, Maranhão, Pará, São Paulo, etc., o mesmo informando as cartas dos jesuítas. Não há dúvida quanto à importância dessa literatura de intuitos e catequéticos, segundo a doutrina horaciana, que a Contra-Reforma adotou, de fazer o valor literário veículo de valores de ordem ética e espiritual, *docere et delectare*.

Mas a ação jesuítica, tendo-se exercido fundamente na formação espiritual e cultural brasileira, não ficaria apenas adstrita ao setor literário. Se tudo nesse terreno lhe é devedora a inteligência brasileira, não se faz menos notória a dívida na esfera artística, porquanto o melhor de nossa arte colonial devemo-la à contribuição do chamado "estilo jesuítico", sobre o qual Lúcio Costa nos deu um estudo esgotante e magistral. É, pois, ao barroco que se liga a nossa produção artística da época colonial.

*

A poesia seiscentista no Brasil é mero prolongamento da que se escrevia no reino: gongorismo, com a diferença de que raramente se nos depara uma produção superior. É quase sempre mau barroco. Na prosa, outrossim, o que releva assinalar é o mesmo gongorismo sem arte, simples reflexo, na oratória sacra de Antônio de Sá (1620-1678) e Eusébio de Matos (1629-1692), da

oratória de Vieira, cuja influência aliás toda a chamada "escola baiana" por certo denota.

A respeito, portanto, da poesia seiscentista o que há de acentuar é o seu caráter de mau gongorismo, apenas conseguido, por imitação, no preciosismo dos conceitos, nas inversões descabidas de frases, no arrevesado das construções, no falso eruditismo. Ela não é má porque é gongórica, como é vezo entre nós julgá-la, mas porque é de mau gongorismo. Quem o disse melhor foi o crítico brasileiro Antônio Cândido: "Quando quer elogiar um escritor culterano, a crítica brasileira e portuguesa tem a mania de dizer que 'não é tão gongórico quanto os outros'. Ora, o que é preciso notar, pelo menos no caso brasileiro, é que não souberam ser gongóricos porque, na quase absoluta maioria, eram medíocres (...). Maus poetas, não por culpa da imitação cultista, mas por culpa da própria insuficiência poética. Quando encontramos um de maior envergadura, como Gregório, notamos que, das suas poesias líricas, as melhores são justamente aquelas em que mais gongórico se mostra. Na ânsia de desculpar os nossos pobres versejadores daquele tempo, dão-nos como vítimas de Góngora, como se não fosse um verdadeiro desacato lançar o mesmo vocabulário desdenhoso sobre os *Soledades* e a *Música do Parnaso*..." É claro que aí se chocam duas perspectivas críticas, a última das quais já orientada para uma revalidação da poesia barroca.

*

Quase sempre má a poesia barroca brasileira, e o *quase* aí é para salvar Gregório de Matos Guerra (1633-1696), a figura de maior relevo da escola baiana, da poesia colonial, do barroco literário no Brasil, aquela que constitui, com o Aleijadinho, as expressões individuais maiores desse barroquismo, no terreno literário e artístico.

Gregório de Matos nasceu na Bahia e lá viveu grande parte de sua vida. Vida barroca, numa cidade barroca.

Quem quer que penetre a alma baiana, seja através desse "mundo trágico da talha" negra da arte estatutária de suas velhas igrejas, seja através de sua poesia, seja pela observação de sua espiritualidade, compreenderá a razão daquela assertiva.

Nas suas festas de arraial e de igreja, o barroquismo da alma baiana ressalta vigoroso, dinâmico, com o misto de erotismo e sensualidade, de misticismo e licenciosidade, de angústia e patetismo, de dilaceramento entre as ambições espirituais e as satisfações dos instintos, entre o Céu e a Terra. É, porém, na arte feérica das igrejas baianas que o barroco ostenta seus maiores esplendores, aquelas igrejas dominadas pelo "mundo trágico da talha" negra e às quais o Céu merece ter descido, como diz o poeta e crítico de arte Godofredo Filho. Aqui sim o barroco é mais rico, é milionário.

A alma barroca revela-se à maravilha por intermédio de Gregório. "Nele se digladiavam o boêmio inveterado, de gênio burlesco, sempre envolvido em baixas intrigas e múltiplos escândalos, e o poeta fluente e correto, de inspiração elevada: quando vencia o boêmio, o poeta era apenas histrião, o "Boca do Inferno", vomitando impropérios e chalaças de baixa extração em que o desprestígio dos outros importou em desprestígio de si próprio; quando vencia o poeta, o boêmio lhe emprestava apenas a visão cômica do mundo, o senso agudo do ridículo do convencionalismo afetado da burguesia do tempo, em que irrompia o orgulho da suposta fidalguia indiana, a basófia do reinol e o pernosticismo do mestiço". O retrato que aí traça D. Virgínia Côrtes de Lacerda é bem o da alma barroca de Gregório, sua situação polar, seu estado de conflito permanente, sua contradição espiritual, atraído que era pelo lirismo religioso e o erotismo, pelo arrebatamento quase místico e a lubricidade do amor carnal, pela obscenidade mais ímpia e o lirismo de alta pureza.

Gregório de Matos deu a solução típica do século XVII aos problemas que suscitavam a poesia e a religião. Basta recorrer aos trabalhos de João Ribeiro, Constância Alves, Homero Pires, Sílvio Júlio, e outros, para saber-se que é ponto pacífico em crítica brasileira a influência por ele recebida dos espanhóis, sobretudo Góngora e Quevedo. Como não poderia ter sido de somenos a dos portugueses. A atmosfera mental da colônia era um prolongamento da que dominava na metrópole. Assim como as teorias estéticas européias foram absorvidas pelos artistas locais, por intermédio dos jesuítas, e assim se espalharam pelo país os monumentos de arte barroca, também as teorias literárias e os modelos de prosa e verso emigraram para o Brasil. De jeito que a filosofia

e a estética, os artifícios estilísticos, a concepção geral da vida germinados ou difundidos à sombra da Contra-Reforma, tudo veio criar uma vida colonial barroca, traduzindo-se pela poesia de Gregório de Matos e pela arte menor de seus companheiros da escola baiana.

Gregório tem sido talvez demasiadamente estudado pela crítica em função do meio colonial mestiço, de que seria um produto. Esquecemos, ou negligenciamos, nele, a parte que deve ao século, à atmosfera espiritual que hoje chamamos barroco. E é dentro dessa atmosfera que devemos situá-lo, se quisermos compreendê-lo com justeza.

Pela temática, pela poética, pela técnica estilística, pelo espírito que a inspira, a obra de Gregório enquadra-se no barroquismo. A alma de Gregório era dividida pelo conflito de duas tendências rivais – a fuga da realidade e busca da beleza ideal e, de outro lado, a atração dos valores terrenos e carnais. Dominava-a o dualismo barroco, a mistura de religiosidade e sensualidade, de misticismo e erotismo, e esta antinomia sente-se na sua produção poética: é uma poesia em que se dão as mãos o sensual e o religioso, a mística e a licenciosidade, o jovial e o grave, ao lado do ridículo e do satírico; o profano e o sagrado, o mundo em meio a preocupações com o reino dos céus, a carne e o espírito. Sua poesia sacra tem sido pouco realçada pela crítica, e ela é, no entanto, um dos sintomas de maior eloqüência de seu seiscentismo. Prova ela o tratamento sensual dado pelo barroco aos temas sagrados. Rendendo preito a duas musas – a profana e a sagrada – o poeta baiano aproxima o amor sagrado e o amor profano, e não são raras as ocasiões em que chega a fundir na mesma exaltação amorosa sua alma de crente ou de penitente arrependido com o seu divino amante. Há uma imagem constante na poesia barroca, e que aparece com freqüência na poesia de Gregório: é a do fogo, do incêndio do amor divino atiçado na alma do crente. "Porque o vosso incêndio há de transformar-se em serafim." "Quem nessa pira flamante. O ardor amoroso o leva próximo àquele "matrimônio místico", de que os místicos espanhóis da Era de Ouro se fizeram intérpretes. É o que se pode ver nas décimas das páginas 197, 200, 203, 206 da *Sacra* (Edição da Academia).

Há vários temas correntes na poesia barroca, encontradiços em Gregório. A consciência do pecado, e mais que isso, a noção da penitência e do arrependimento é um dos *leit-motives* de sua poesia sagrada; a crucifixão, a Paixão de Cristo, o drama do sangue e lágrimas, em "poemas de sangue", para exaltar o senso de penitência. A propósito, vale mencionar a freqüência do sangue e das lágrimas na sua imagineria, em imagens de cunho sensitivo, que são as da sua preferência, como naquele poema ao Santíssimo Sacramento, em que fala de "comer" o pão e "beber" o sangue do Senhor, poema vazado na melhor técnica da antítese e do paradoxo barrocos.

A idéia da inanidade e desengano da vida, do pó e do nada humanos, a atmosfera de pessimismo e trevas, tristeza e aflição, constantemente representada pelo seu equivalente, a morte, e pelas suas imagens visuais, a caveira, a sepultura, ou pela preocupação com o juízo final e os terrores eternos, é ainda um sinal barroco. E a ela se liga um tom de cinismo e ceticismo.

À voga do culto dos santos que a Contra-Reforma estimulou, responde Gregório com sua predileção por S. Francisco, Santo Antônio e outros. E àquela característica da poesia seiscentista – associação de imagens mitológicas a temas cristãos – Gregório também foi fiel. Seu pensamento não esteve estranho, por outro lado, ao problema central da polêmica teológica do tempo – o da predestinação e livre-arbítrio, ao qual ele deu a solução jesuítica de sua formação.

Tudo isso faz de Gregório de Matos um poeta religioso, católico, de feitio típico do século barroco, tal como o foram os metafísicos ingleses e os espanhóis da Idade de Ouro, de cujas poesias – dos espanhóis, é claro – as suas não passaram às vezes de simples pastichos ou paráfrases, se é que devemos responsabilizá-lo pela ganga e pelo ouro que passam por ser de sua lavra.

Mas seu barroquismo ressalta ainda da consideração de sua técnica estilística. As essências de seu estilo são o *concetti*, a metáfora, a antítese, o paradoxo, os ecos, as assonâncias, os oximoros, os contrastes, os jogos de palavras, que resultam com freqüência em obscuridade, e que se ajustam aos métodos marinísticos, gongóricos e quevedeanos correntes no tempo. Nem sempre é feliz. Mas, quer na poesia lírica, na satírica, na

licenciosa, quer na sacra, seus recursos exprimem estro superior, evidenciado em espécimes da qualidade mais alta que a escola terá produzido em língua portuguesa.

Gregório de Matos, "na exuberância de seu gênio de improvisador inesgotável" (Constâncio Alves), é o marco inicial, e talvez a semente germinal, de uma constante da poesia baiana – a linha satírica e epigramista – impressionante cadeia de esplêndidos e impiedosos caricaturistas, cuja história ainda está por ser traçada.

Seria mister ainda mencionar figuras do barroco colonial em outras partes do novo continente, como a do norte-americano Edward Taylor e as dos hispano-americanos Valbuena, Hojeda, Sor Juan de la Cruz Caviedes.

*

> Barroque, then, would appear to be a comprehensive art form based upon a specific artistic sensibility, which in turn springs from a general sensibility.
>
> *Roy Daniels.*

Atingido o termo do presente trabalho, é-nos lícito relancear o olhar pelo caminho percorrido. Tudo isso não terá porventura significado um esforço para dar corpo a uma sombra? E uma sombra que escapa à visão da generalidade? Haverá muito quem estranhe essa extensão do sentido do barroco, do que redundou a menção do barroquismo em figuras antes insuspeitadas de tais atributos.

Tal visão crítica resultou de longa e maciça preocupação com o problema, através de um material imenso, disseminado em revistas, miscelâneas, livros. É impossível obter-se e conhecer-se tudo o que já se publicou sobre o assunto, mas, embora só apareçam referidos aqueles trabalhos que serviram imediatamente o plano da tese, ajudando a formar a idéia aqui exposta do fenômeno, foi estudado o fundamental existente e devido a críticos e eruditos alemães, ingleses, espanhóis, italianos, franceses, portugueses e brasileiros. Esses trabalhos dizem respeito diretamente ao assunto, projetando luz sobre pontos de doutrina e interpretação, ou são obras gerais, referentes ao período

histórico e literário, ou a problemas correlatos. Sem o espírito encharcado pelo tema não é possível descobrir, reconhecer e situar os elementos barrocos onde quer que apareçam, despercebidos à visão menos armada. Só dessa maneira logramos inspiração e guia para caminhar pelos labirintos do fenômeno. E ainda assim com que riscos de nos perdermos! Que ele é sutil, complexo, e, sobretudo, difícil de ser captado e dominado.

Nas desambiciosas proporções desta dissertação, não podia estar o intuito de esgotar o assunto da literatura barroca. Visava-se apenas a uma colocação do problema, pela primeira vez em língua portuguesa, que evidenciasse o estado atual das investigações a ele relativas, que apontasse as suas principais dimensões e elementos, e sobretudo que sublinhasse as possibilidades oferecidas pelo critério crítico na revalorização da literatura seiscentista, cujos problemas estão a desafiar a curiosidade e argúcia dos novos pesquisadores e intérpretes, inclusive em Portugal e no Brasil.

Também não espera seu autor haver resolvido o problema de modo definitivo. Cuida tê-lo antes aberto do que encerrado. Preferiu seguir o conselho de Roy Daniels no sentido de "não desejar realizar nenhuma codificação prematura". E sobretudo apriorística. Num tema só recentemente enfocado pela crítica de arte e literatura, afigura-se muito mais importante abrir questões do que resolvê-las precipitadamente. O que releva é primeiro compreendê-lo, formar acerca dele um juízo tanto quanto possível claro e realista, baseado nos fatos e à luz de boa perspectiva doutrinária e do fecundo método comparatista.

Os estudos sobre o barroco estão em evolução, graças aos trabalhos de pioneiros e entusiastas, que levaram para o campo das letras um conceito proveniente da história da arte. Da leitura deste ensaio é de crer que ressalte o grau de adiantamento a que chegaram tais estudos, sobre os quais foi ele baseado. Evidenciados os caracteres distintivos do barroquismo literário, os elementos que o constituem, o caminho está aberto para futuras investigações que alarguem a compreensão de certas figuras e manifestações literárias.

Se ainda não é possível dar numa fórmula a definição do barroco, decorre isso da natureza complexa do fenômeno, de

interpretação difícil em todos os seus meandros, variando de literatura em literatura, em que pese aos traços comuns. No particular das literaturas de língua portuguesa, muito há ainda que fazer, como preparação de definitiva fixação do assunto: problemas colaterais, estudos de estilística. Mas convencer-se-á de que a adoção do novo conceito não significa questão de mudança de nome, quem quer que medite sobre a periodização, em vigor, das literaturas modernas. Tome-se, por exemplo, o livro de Van Thiegem sobre a história literária a partir do Renascimento. Ver-se-á de logo que há um claro, uma fase indefinida entre o período renascentista e o neoclássico, e que prepondera enorme confusão entre literatura renascentista, literatura clássica e a literatura que passamos a chamar barroca, ficando grande número de figuras ou tendências literárias praticamente sem definição ou classificação. É o que vem corrigir a aplicação do conceito de barroco, no seu significado lato e positivo, sem conotação depreciativa. Com exprimir um valor estético, com ser um conceito crítico de conteúdo artístico definido, o termo favorece a nomenclatura histórico-literária do Ocidente, passando a definir o período entre o Renascimento e o Neoclassicismo, um período literário novo, de programa estético peculiar e consciente, que refletiu a exigência espiritual de um novo tempo e de uma nova sensibilidade artística. Se quisermos adotar limites temporais, sem desrespeitar a flexibilidade, que deve caracterizar as demarcações cronológicas, isto é, como simples pontos de referência, poderemos tomar os anos de 1580 e 1680, naturalmente levando-se em conta as variantes nacionais, de precocidade ou atraso no aparecimento ou encerramento.

No que concerne ao encerramento, a liquidação do barroco também foi feita de modo gradual, à medida que a tendência se consolidava, de feição que, na passagem do século, as várias praças fortes haviam caído, como diz Clark, em proveito de um espírito, completamente oposto, de clareza, lucidez, simplicidade e inteligibilidade. Essa marcha para a exatidão matemática, para o espírito geométrico, foi representada pela Royal Society de Londres e a Academia Francesa na França. Como diz Clark, a explicação econômica, para a qual a mudança fora devida à passagem de um público aristocrático para um burguês, domina-

do pelo utilitarismo, é apenas parte da verdade. Para ele, a nova tendência era um movimento geral que, em educação, passou a dar maior importância às coisas que às palavras, e que, em ciência, exigiu a adequação à realidade, do que resultou, como mostrou Jones, a criação de um estilo "científico", oposto ao barroco. Tudo isso poderá ter coincidido, por parte da Igreja, com o esgotamento, no dizer de Grierson, das esperanças de uma reforma global e de uma reconquista da unidade perdida, que a encaminhou, noutro sentido mais prático e aparentemente menos amplo, pela mão de espíritos como S. Vicente de Paula e os missionários. Diante do Estado todo-poderoso, a Igreja recolheu-se. O barroco, passando às mãos do Estado, laiciza-se e torna-se o frívolo rococó, formando um conjunto de arte com endereço civil, sinfonia entoada em louvor do Rei. A revolução ideológica e política operada durante o século XVIII, que levam a filosofia e a ciência para o racionalismo, darão nele o golpe de morte.

De qualquer modo, todavia, não há que perder de mira o fato de que as concepções sobre o barroco estão ainda, sob muitos aspectos, no plano da controvérsia, sujeitas, portanto, às flutuações da opinião crítica, presas a debates e estudos em evolução. Haja vista o exemplo do sábio ensaísta Américo Castro, que, depois de ter dado contribuição da maior importância à análise e interpretação do barroco, se confessa algo desiludido com o rumo que tomaram as teorias, declarando-se inclinado a uma maneira de pensar mui distinta sobre o assunto.

Vieira Barroco

O estilo característico de um artista é, usualmente, comum à sua escola e nação, a seu período e cultura, assinalou Theodore Greene. No seu estudo sobre Bossuet e Vieira (Washington, 1953), a professora Mary Gotaas parte dessa noção para mostrar os elementos característicos do estilo barroco naqueles dois pregadores seiscentistas, graças a um esgotante trabalho de análise comparada de estilos. A época assinalou-se por uma extrema tensão entre fé e conhecimento, entre a religiosidade e a temporalidade apoiada pela filosofia libertina. Essa tensão ou dualismo exprime-se por toda sorte de artifícios que significam o esforço de unir os contrários. Há uma luta interna, na alma barroca, que o modo do estilo traduz por uma série de distorções técnicas. Por outro lado, cada época possui uma maneira especial de pensar e sentir, e o que emprestou o colorido peculiar à era barroca de seiscentos foi "uma ênfase renovada da idéia da morte como início da verdadeira vida", a noção do "desengano", pensamento comum aos místicos e que se desenvolveu internamente, como acentua Mary Gotaas, através de visões contrastantes de morte e vida no espírito e nas emoções dos homens.

*

Entre os "poetas da morte", Vieira e Bossuet mostram-se altamente significativos para o estudo dos motivos seiscentistas, pois, em ambos, a técnica do sermão, na estrutura, idéias, conceituação, relações das imagens, sendo semelhantes, traduzem uma comum raiz de preocupações fundamentais. Tomando-os como base do seu estudo da teoria literária e estilística da era barroca, a professora Mary Gotaas mostra como ambos exemplificam, de maneira significativa, que a caracterização estilística de seiscentos é baseada no elemento de visualização, "ver" sendo para os homens da época não só um processo físico, mas também moral. As imagens tornam-se duplamente necessárias, mais do que em qualquer outra época, indispensáveis como são à expansão de idéias religiosas, paradoxais por natureza, e que precisam ser "vistas" através das imagens e metáforas. O século XVII foi um século dos

sentidos, particularmente um século visual. A visão ajudava a imaginação a captar o horror do pecado e do inferno e as doçuras da vida piedosa, continua a autora desse trabalho pequeno mas substancioso e esclarecedor, já agora indispensável à compreensão de Vieira e da literatura seiscentista barroca.

*

As fontes de imagineria de Vieira e Bossuet são: o homem (parte do corpo, movimentos físicos, vida individual, vida e morte, a bebida, a comida, o sono, a casa, a vida social, a guerra, o combate, a política); na natureza (luz celeste, objetos animados e inanimados, fenômenos atmosféricos, fogo e água). Tanto um como o outro pregadores empregam, diz a autora, as imagens tradicionais extraídas das áreas da experiência humana, em Bossuet a partir da experiência interior do homem, em Vieira da sua experiência exterior com freqüentes transferências para o plano do fantástico, isto é, principalmente em continuação da tradição medieval e da verdade dogmática; ambos utilizam meios visuais para tornar visíveis ou palpáveis as verdades metafísicas.

Estuda a autora em seguida o uso do epíteto como metáfora condensada, e aponta em Vieira, ao contrário de Bossuet, a predileção pelo objetivo vivido, descritivo, para explorar as possibilidades pictóricas de detalhes físicos, em vez do epíteto psíquico, abstrato, sem contorno, de seu contemporâneo.

O século XVII fez da personificação a mais largamente usada imagem, associada a personificação com a visão, no caso de Vieira para estimular o espírito com imagens apropriadas ou símbolos de ligação oculta aos quais atribui características humanas, emprestando impressão visual e animada a objetos inanimados.

Graças ao estudo das metáforas, nas suas qualidades dominantes, sente-se não somente a tendência da época a penetrar no espírito através dos olhos, mas também o amor do espetáculo, do grandioso e teatral. As metáforas de propósito criador, as metáforas que exprimem progresso dinâmico em oposição às de realidade estática e aparência, as metáforas de unificação e as metáfora de antíteses, as metáfora de iluminação e revelação, nos dois pregadores, evidenciam a natureza lógica, tendente à abstração, em Bossuet, para o qual a imagem é um instrumento para dar vida e expressão a

idéias, enquanto em Vieira, com o seu gosto pelo colorido, pelo grotesco, pelo macabro, pelo extravagante, é o concreto, o real, o sensorial que dominam, embora os oradores busquem a impressão visual. Outros elementos ainda servem de base para a comparação estilística dos dois grandes pregadores, tais como o vocabulário, o epíteto versus o conceito, a associação de idéias e sons, as desinências, as palavras vazias, as abstrações verbais opostas às formas concretas, a estrutura das sentenças, a técnica do eco.

*

Pela análise comparada de estilo, mercê da técnica moderna, em que é mestre a escola de Helmut Hatzfeld, da qual saiu essa tese, chegou a autora a conclusões interessantes. Ficou evidenciado que Bossuet propende para a abstração e a superclareza, em contraste com Vieira, que se inclina para o concreto, para a obscuridade e a violência de expressão. O primeiro é um analítico, ao passo que o lusitano é um instintivo e intuitivo; é lógico e intelectualista, enquanto o outro é afetivo.

Segundo a autora, as diferenças entre os seus sermões de "desengano" (a vida como preparação para a morte) residem nas diversidades das "visões" do mundo nos dois pregadores, no francês sendo um mundo infinito, no português, finito. Para Bossuet, influenciado pelo sistema copernicano, não há limites no mundo, daí seu senso do abismo, semelhante ao de Pascal. Vieira, produto de um meio cultural influenciado pelo Renascimento, é mais próximo do mundo medieval, com seus limites ptolomaicos de tempo e espaço (e seu ambiente espiritual simplificado). Para ele, continuando o resumo das conclusões da autora, a vida representa uma estrutura dentro da qual a linha de demarcação entre o divino e o humano foi apagada. Nessa estrutura em espiral, voa o homem como pó.

As oposições fundamentais nesse mundo são expressas sob a forma de extremos paradoxos, com elementos de surpresa e *suspense*, de antítese e contraste. Mais rico em elementos antitéticos, Vieira adere a uma simetria gramatical mais rígida. Sua preferência pelas massas compactas e contrastantes, seu exagero das minúcias de expressividade, suas distorções maneiristas, sua

estética da sensação na linguagem, aproximam-no do estilo manuelino, exterior, fechado em si mesmo, traduzindo um estado de inquietação e instabilidade. (1954)

Vieira e o Brasil

Está novamente posto na ordem do dia, entre nós, o caso literário de Vieira, graças a dois trabalhos brasileiros recentes de revisão de sua significação intelectual e de sua posição nas literaturas de língua portuguesa. Em primeiro lugar, o estudo de Eugênio Gomes, incluído em *A Literatura no Brasil* (Vol. I, tomo 1) e, depois, na ordem de publicação, o volume de Ivan Lins, *Aspectos do Padre Antônio Vieira*.

A posição de Vieira em relação à literatura brasileira era mais ou menos descurada pelas nossas histórias literárias. Sua figura não chegava a ser compreendida literariamente, tendo Artur Mota afirmado que "a função de Vieira na literatura brasileira é mais de caráter moral do que literário propriamente dito". Falhava por completo a valoração literária, enxergando nele os nossos historiadores apenas a influência que exercia no púlpito, na oratória sagrada, como se isso estivesse fora da literatura daquele tempo, e como se, ao usar aquele instrumento, a literatura lhe ficasse menos devedora, nada obstante o nível a que elevou o estilo artístico predominante em seu tempo. Sílvio Romero, sem embargo de fazer justiça ao homem pela sua atuação na história (em páginas de sua pequena *História do Brasil*), já na *História da Literatura Brasileira*, naturalmente em função de seus preconceitos anti-religiosos, anatematiza a "vacuidade" das suas idéias, vendo-o como uma "espécie de tribuno de roupeta que se ilude e ilude os outros com as próprias frases". Escapa-lhe completamente a natureza do fenômeno literário que ele encarnou, tanto quanto a interpretação do homem, confundido com um mero prestidigitador de frases e palavras. José Veríssimo, indo nas águas, como sempre, de seu eminente antecessor, embora fugindo retrucá-lo, não teria maior acuidade crítica nem métodos para perceber o caso, e a sua apreciação é uma repetição, para outras palavras, da de Sílvio.

A maioria dos numerosos trabalhos sobre Vieira restringe-se aos aspectos biográficos e à atuação do homem público na vida da colônia e da metrópole. Era a posição histórica do padre

que interessava: suas lutas contra a Inquisição, suas defesas dos indígenas, dos negros, dos judeus, suas objurgatórias contra os colonos gananciosos, seu desafio aos dominadores holandeses, sua intransigente advocacia dos interesses brasileiros contra a usurpação pela metrópole. Era um grande orador, que usara a tribuna religiosa para embates de caráter político.

Mesmo os estudos biográficos raramente reivindicavam a inclusão de Vieira na literatura brasileira, ao contrário do que faziam as histórias literárias portuguesas, que o incorporavam pacificamente ao patrimônio luso. Foi Afrânio Peixoto, na introdução à excelente antologia *Vieira Brasileiro*, quem mais eloqüentemente argumentou em favor da brasilidade, aliás notória, do pregador. Nascera Vieira em Lisboa (1608), mas aos seis anos já estava na Bahia, onde formaria o espírito, na idade decisiva em que se plasma a personalidade, e de onde só sairia aos 33 anos, como diz Afrânio Peixoto, "impregnado dessa natureza do Brasil". Além do mais, dos seus quase 90 anos de vida, cerca de 50, como acentua João Lúcio de Azevedo, foram vividos no Brasil, ocupado o espírito sempre, aqui e fora daqui, com os problemas brasileiros do tempo. Seu sotaque era brasileiro, como se notou em Portugal no orador sacro. Era já um poderoso intérprete desta nossa fala, adoçada na fonética e enriquecida no vocabulário, ao contato com os trópicos.

Essa filosofia crítica foi que orientou o planejamento de *A Literatura no Brasil*, ao dar a Vieira um lugar do mais alto relevo, como nunca havia sido feito antes a seu respeito em histórias literárias brasileiras. Além dessa colocação do caso, contudo, havia ainda que encarar o significado literário de Vieira, habitualmente desdenhado em virtude do absorvente interesse biográfico e histórico, e foi o que coube a Eugênio Gomes executar com a sua habitual argúcia e competência críticas. Do ponto de vista literário e estilístico, só havia que contasse o ensaio de Antônio Sérgio, e, sob certos aspectos, o de Carel. O crítico português, porém, não completamente armado com os modernos recursos da análise formalista do fenômeno barroco na literatura, incorre em certas incompreensões e hipóteses absurdas, sem embargo de ser o seu estudo sobremaneira rico de *insights* e sugestões penetrantes. A melhor compreensão do barroquismo literário proporcionaria perspectiva mais adequada e métodos mais seguros de abordagem do caso Vieira, e foi graças a isso que Eugênio Gomes conseguiu enfocar sobre Vieira

a poderosa luz do seu instrumental crítico, realizando um estudo magistral da arte e da técnica do pregador sacro seiscentista. Como ficou comprovado, Vieira não pode ser estudado isoladamente, sendo um estilo individual típico, de um estilo de época, para empregar a terminologia de Hatzfeld. A análise estilística, destarte, vem trazer luz definitiva a um fenômeno que é estético, estilístico, sobre ser intelectual, cultural e político.

Desses outros aspectos do padre-pregador o livro de Ivan Lins é um excelente roteiro explicativo. Transcrevendo larga e generosamente, para documentar as suas afirmativas com os os próprios textos do modelo, tece o autor uma espécie de biografia intelectual, como se fosse acompanhando de comentários pertinentes e sagazes uma série de imagens transmitidas pelo cinematógrafo. Honesto e simples, o autor chega a diminuir-se diante do assunto, sobrando-lhe, todavia, como está patenteado, erudição para tratá-lo galhardamente. A personalidade intelectual de Vieira, sua acuidade filosófica, sua sintonização quando não antecipação ao pensamento do tempo, ao lado da atividade do homem público, sobressaem dessas páginas "reivindicadoras da glória e do papel histórico de Vieira".

Como a traduzir um estado de espírito comum aos homens de nosso tema, pela pena de brasileiros altamente representativos cada qual no seu domínio, Antônio Vieira, – pelo seu aspecto literário propriamente, e pela sua atuação como pensador e homem público, – é colocado de uma vez para sempre dentro da esfera cultural brasileira, como uma das figuras de maior significado e projeção. Vieira é brasileiro, e não poderá ser jamais expelido de nossa literatura, pois é dos mais típicos espécimes da mentalidade e do estilo literário dominánte na época entre nós e no mundo todo. (1956)

O Barroco Revalidado

Se fosse necessário aos colaboradores dos capítulos sobre o Barroco, no volume de *A Literatura no Brasil* (Vol. I, tomo 1), uma prova confirmadora do acerto da doutrina e da interpretação que estão nos referidos capítulos – sobretudo tendo em vista que, entre nós, precisamos sempre de uma confirmação estrangeira de nossas afirmações, – essa prova teriam eles com o livro admirável chegado ao Brasil ao mesmo tempo em que era lançado o referido volume, do professor José Ares Monte, intitulado *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII* – Madrid, Editorial Gredos – 1956. É tal a coincidência de pontos de vista, conceitos, interpretações, que o público brasileiro seria levado a crer num decalque, acaso não fosse flagrante a simultaneidade de lançamento dos dois livros no Brasil. Mas o fato, bem julgado, serve apenas em abono do critério e competência dos brasileiros.

*

Essas coincidências, aliás, são muito comuns quando os estudiosos, no caso os críticos, são armados de iguais métodos de análise e critérios interpretativos. Caminhos idênticos levam ao mesmo ponto de encontro. É o que ocorre com o caso em lide. Brasileiros de um lado, espanhol do outro, estudando a mesma área da história literária, embora diferentes autores, e mobilizando critérios críticos e técnicas de análise idênticos, chegam, de modo geral, aos mesmos resultados, inclusive empregando as mesmas expressões, tirando as mesmas conclusões e formulando idênticos conceitos.

*

As formulações conceituais de que partem são as da nova crítica – a qual, insista-se, não é apenas o "New Criticism" anglo-americano, como é comum dizer-se. A nova crítica é todo um complexo doutrinário, além de um instrumental analítico e técnico, a partir de dois conceitos fundamentais: 1) crítica literária é

precipuamente estrutural e não genética; 2) a crítica é estética e não histórica.

*

À luz desses conceitos é que foram mobilizados e introduzidos na interpretação da literatura termos como o de Barroco, para definir a literatura seiscentista, outrora batizada com as palavras gongorismo, conceitismo, culteranismo, preciosismo, etc., carreando todas elas um sentido pejorativo, pois visavam caracterizar aquela literatura como uma forma inferior de arte, uma literatura degenerada, caracterizada pelo abuso de ornamentos e pela complicação formal.

*

A revalidação da literatura, hoje chamada genericamente barroca, foi uma resultante da aplicação dos conceitos e métodos de análise provenientes da nova crítica. Uma de suas correntes, a nova estilística, libertando-se da gramática, pôs em relevo a arte barroca, acentuando a superioridade com que mobilizou os recursos poéticos e formais para a expressão de uma concepção da vida. O estilo individual e o estilo de época, para empregar a terminologia de mestre Hatzfeld, exprimem uma identidade profunda, traduzindo o espírito geral da época. O Barroco foi um estilo que se desenvolveu – e se desenvolveu segundo leis internas de evolução formal – para dar expressão a uma visão nova do mundo, que só através dele, e não através do estilo renascentista, se poderia realizar. Mudando a concepção do mundo, transformam-se consciente ou inconscientemente os meios artísticos de expressá-la.

Munidos dos conceitos e das técnicas da nova crítica, tanto os autores brasileiros como o espanhol chegaram a um quadro da literatura seiscentista impressionantemente análogo, sem que houvesse entre eles o menor contato, a não ser a identidade de métodos e doutrinas.

A um tal resultado se chega, quando é estritamente científico o espírito que orienta uma obra. Quando na sua concepção e fatura não entram ingredientes estranhos, como seja o propósito de agradar ou desagradar a quem quer que seja, mas apenas

fazer ciência, com honestidade intelectual e espírito de justiça.

(1956)

Estão de parabéns os estudiosos do barroco com a publi- do volume de Carl Friedrich, professor de política na Uni- de Harvard, sobre a era barroca: *The Age of the Baroque* 1660) (Nova Iorque, 1952). A obra pertence a uma coleção realmente magnífica, réplica da francesa dirigida por Henri Berr, de orientação sinóptica, "The Rise of Modern Europe" seu título geral, e dela faz parte também estoutro admirável , aqui mesmo nesta coluna já referido, de Carlton Hayes, *Generation of Materialism*.

A obra de Friedrich é a primeira do conjunto sobre a , empregando o termo como denominação genérica e defi- . É uma vitória do conceito de barroco, que assim passa para abulário histórico comum, sem o sentido pejorativo que lhe atribuíam outrora. É um notável levantamento histórico e crítico, quadro admirável da época, uma época decisiva, uma das mais antes da história ocidental, com o seu dinamismo e inquieta- . A perspectiva nova que o conceito de barroco empresta ao orador ilumina completamente o estudo e compreensão da época. O estado do espírito barroco é o pano de fundo contra o qual se construíram uma filosofia, um tipo de religião, uma ciência, uma arte e uma literatura, uma política e uma economia, um estilo de vida e uma atitude social, e que se expõem à maravilha à luz de suas premissas ideológicas. O professor Friedrich pinta um panorama largo e inclusivo da época, em seus vários aspectos, relacionando o pensamento, as artes, as letras, a ciência com a política. Do fundo de cena destacam-se as figuras humanas, algu- mas monumentais, em que foi fecunda a época: Richelieu, Gustavo Adolfo, Wallenstein, Lope de Vega, Calderón, Góngora, Vondel, Corneille, Spinoza, Descartes, Hobbes, Rembrandt. O senso da grandeza, a autoconfiança, o orgulho, o senso do estilo, a paixão do poder, o amor do colorido e da violência, tudo realizado segundo aquela dualidade característica da época — a combinação das antíteses entre o humanismo e o gosto da terra, que lhe veio

A Era Barroca – I

Estão de parabéns os estudiosos do barroco com a publicação do volume de Carl Friedrich, professor de política na Universidade Harvard, sobre a erra barroca: *The Age of the Barroque (1610-1660)* (Nova Iorque, 1952). A obra pertence a uma coleção histórica realmente magnífica, réplica da francesa dirigida por Henri Berr, de orientação sintética. "The Rise of Modern Europe" é o seu título geral, e dela faz parte também estoutro admirável volume, aqui mesmo nesta coluna já referido, de Carlton Hayes, *The Generation of Materialism*.

*

A obra de Friedrich é a primeira do conjunto sobre a época, empregando o termo como denominação genérica e definidora. É uma vitória do conceito de barroco, que assim passa para o vocabulário histórico comum, sem o sentido pejorativo que lhe atribuíam outrora. É um notável levantamento histórico e crítico, um quadro admirável da época, uma época decisiva, uma das mais brilhantes da história ocidental, com o seu dinamismo e inquietação. A perspectiva nova que o conceito de barroco empresta ao historiador ilumina completamente o estudo e compreensão da época. O estado do espírito barroco é o pano de fundo contra o qual se construíram uma filosofia, um tipo de religião, uma ciência, uma arte e uma literatura, uma política e uma economia, um estilo de vida e uma atitude social, e que se explicam à maravilha à luz de suas premissas ideológicas. O professor Friedrich pinta um panorama largo e inclusivo da época, em seus vários aspectos, relacionando o pensamento, as artes, as letras, a ciência com a política. Do fundo de cena destacam-se as figuras humanas, algumas monumentais, em que foi fecunda a época: Richelieu, Gustavo Adolfo, Wallenstein, Lope de Vega, Calderón, Góngora, Vondel, Corneille, Spinoza, Descartes, Hobbes, Rembrandt. O senso da grandeza, a autoconfiança, o orgulho, o senso do estilo, a paixão do poder, o amor do colorido e da violência, tudo realizado segundo aquela dualidade característica da época – a combinação das antíteses entre o humanismo e o gosto da terra, que lhe veio

do Renascimento, e a emoção religiosa medieval, entre a aspiração ao céu e os grampos terrenos. Essa antítese, típica do espírito barroco, traduziu-se em todas as manifestações de vida, inclusive no estilo artístico e literário. É aqui que mais evidente ela aparece, e os estudos de estilística barroca surgidos ultimamente, como os de Croll, Hatzfeld, Spitzer, Alonso, Praz e outros, têm posto em relevo essa qualidade essencial do estilo barroco, outrora tão mal compreendido debaixo da rubrica de conceptismo, gongorismo, eufuísmo, etc. Num pequeno porém magistral estudo, a Irmã Maggioni, da escola de Hatzfeld, da Universidade Católica de Washington, analisou esgotantemente o estilo dos *Pensées* de Pascal, mostrando como nele está o prosador barroco típico, graças a, entre outros, este sinal de antítese, o artifício de "unifying disunity", característico da estilística barroca. Outro trabalho recente, do professor Buffum sobre *Les Tragiques* de D'Aubigné, esgota o assunto do estilo barroco em poesia, com o particular interesse de que estuda a semelhança do poeta francês com o inglês Crashaw.

*

O que estranha em obra tão notável como a de Friedrich é que a bibliografia não seja mais completa. Dispondo de bibliotecas como a da Harvard e outras, e mais, dispondo de toda uma organização de trabalho intelectual e bibliográfico, espanta que não tenha feito um levantamento bibliográfico mais completo, mormente do material em língua inglesa. O forte de sua bibliografia é a parte alemã, porém os estudos barrocos hoje em dia se têm desenvolvido muito fora da Alemanha (de lá muito embora hajam partido). De modo que é muito rica a contribuição do que tem surgido em outros idiomas, particularmente inglês, italiano e espanhol. Compreende-se, mas não se desculpa, a ausência quase total de contribuição nas línguas latinas; mas não se perdoam as falhas gritantes em língua inglesa, especialmente dos trabalhos publicados nos Estados Unidos, hoje com certeza o centro maior desses estudos. Não será mister citar, pois o bom conhecedor do problema facilmente sentirá as ausências. Mas chega-se ao ponto de não encontrar o nome de René Wellek, nem uma vez citado em seus diversos trabalhos, máxime o seu notável, embora já atrasado, ensaio bibliográfico, que é o ponto de partida obrigatório nos

estudos barrocos. E como ele, não são mencionados os trabalhos de Croll, Williamson, Jones, sem falar naqueles estudos especiais acima referidos, nem obras gerais como as de Grierson, Wallenstein, e sem falar ainda na importante e recente *Counter-Renaissance* de Haydn, tudo isso indispensável à compreensão de aspectos particulares do problema ou do espírito geral da época.

*

O articulista que ora se manifesta não pode, diante deste fato, sopitar a satisfação de, vivendo aqui onde tudo conspira contra o trabalho intelectual, e tendo organizado uma bibliografia para o seu estudo *Aspectos da Literatura Barroca*, editada em folheto separado, haver conseguido reunir muito maior soma de estudos e obras. Sua bibliografia avantaja-se em muitos aspectos sobre a de Friedrich. Especialmente no que concerne ao problema literário e artístico, daí o fato de ter sido muito mais amplo o esquema que levantou sobre os escritores e artistas barrocos. Em virtude de suas limitações nos informes sobre os estudos barrocos, Friedrich deixou de fora do seu quadro diversas figuras já agora definidas como barrocas, graças aos trabalhos mais recentes. É o caso de Pascal, D'Aubigné, Cervantes, Donne, Crashaw, etc.. Reduziu-se timidamente às figuras mais evidentes. Esse o defeito de seu livro, importante aliás, um passo avante firme nos estudos barrocos, sobretudo pelo caráter de divulgação e de visão de conjunto que oferece no melhor estilo. (1958)

O Barroco Francês

Aos estudiosos do barroco literário sempre se afigurou um ângulo difícil de penetrar o da literatura francesa. Coincidindo o século barroco de seiscentos com a fase áurea do classicismo francês, o uso do conceito de barroco nas letras francesas encontrava uma resistência que parecia insuperável entre os estudiosos dessa literatura. Quando em 1950 este escritor teve oportunidade de escrever um trabalho sobre o assunto, *Aspectos da Literatura Barroca*, era esta a situação: os franceses opunham obstáculos sérios à aceitação do termo, e eram poucos os que, timidamente, o usavam em relação aos autores gauleses. Não obstante, eram evidentes os sinais de que também a literatura francesa havia sido contaminada do espírito e formas barrocas, não se havendo isentado mesmo os chamados clássicos. E isto sem embargo da oposição que a França manifestou contra a arte barroca, na época, haja vista a rejeição dos projetos de Bernini para o Louvre e a severa análise de Boileau sobre o Tasso. Foi a natural reação do espírito linear e medido contra a arte do desmesurado, do contorcido, do ilógico, do enfático. Entretanto, isso não impediu que a impregnação barroca se verificasse também na França.

*

Realmente os estudos barrocos progrediram na França, e já agora pode-se considerar o termo aceito geralmente, inclusive nos manuais escolares. Deve-se a mudança à tenacidade de críticos como Marcel Raymond, Lebègue, Pierre Kohler, Antoine Adam, Alan Bosse, Victor Tapié e outros que abriram o caminho para o uso corrente do conceito e seu aprofundamento em relação aos autores franceses. Nessa linha crítica surgiu, em 1953, o livro de Jean Rousset, *La Littérature de l'Âge Baroque en France*, que recolheu a herança daqueles mestres e escreveu o primeiro trabalho de conjunto na França, causando um verdadeiro impacto, pois ainda é atitude revolucionária e subvertedora da tradição erudita essa revisão da literatura francesa à luz do critério barroco. Na mesma ordem de idéias, foi o livro de Marcel Raymond *Baroque et Renaissance Poétique* (1955), em que o mestre pioneiro esta-

belece como que as bases para o exame do barroco francês. Mais tarde ainda, em 1957, Victor Tapié, que o Rio hospedou muitos anos como professor da Faculdade Nacional de Filosofia, publicou *Baroque et Classicisme*, livro de conjunto sobre a época.

A despeito do esforço de alguns franceses, a quem se deve a generalização do uso do termo, é fora de França que mais têm progredido os estudos barrocos franceses. Em primeiro lugar, há que referir Odette de Mourgues, cujo livro, *Metaphysical Baroque and Précieux Poetry* (1953), é um notável estudo comparativo da poesia metafísica e preciosa, esclarecendo alguns dos mais intricados problemas da literatura barroca inglesa e francesa. Outro *scholar*, Imbrie Buffum, professor da Universidade de Yale, nos Estados unidos, vem-se destacando por seus estudos sobre o barroco francês. Dois livros esplêndidos já vieram a lume: *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques* (1951) e *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou* (1957). O objetivo de ambos é a definição do estilo barroco na literatura francesa, dominante entre 1570 e 1650. A importância desses trabalhos liga-se sobretudo às esgotantes análises estilísticas de poetas e prosadores franceses a partir de Montaigne, estabelecendo paralelos estilísticos com as outras artes. O que diz a respeito de Montaigne vem confirmar as pesquisas anteriores do grande Morris Croll, quem primeiro focalizou a prosa de Montaigne como exemplo do estilo barroco, em plena reação anticiceroniana ao ciceronianismo renascentista, portanto já evidente barroquismo.

Graças a outros estudiosos, ficou também ressaltada a natureza barroca de escritores como Pascal, o modelo da prosa barroca tal como provou M. J. Maggioni, e Bossuet, cuja arte oratória foi comparada com a de Vieira numa monografia de Mary Gotaas, ambos trabalhando sob a orientação do professor Helmut Hatzfeld que, na sua cátedra da Universidade Católica de Washington, tem dado um grande impulso aos estudos de estilística aplicados à literatura barroca.

O próprio Hatzfeld, a quem se devem luminosas páginas acerca da problemática e conceituação do barroco, sobretudo nas literaturas românticas, publicou há pouco mais um ensaio, mostrando as relações e diferenças no barroco italiano, francês e espanhol: "L'Italia, La Spagna e la Francia nello sviluppo del

Barrocco Letterario" (in *Atti del Secondo Congresso Internazionale di studi Italiani*, 1958), no qual tira as conseqüências dos estudos recentes de Calcaterra, Getto, Anceschi, Dámaso Alonso, Rousset, Alan Boase, etc.

Ainda quanto à literatura francesa, é interessante referir, apesar de certas deficiências de ordem conceitual, o longo ensaio na revista *Critique* (juin-juillet 1958), de Vaclav Cerny, no qual analisa livros recentes sobre o problema, mormente o número especial de *Revue des Sciences Humaines* (juillet-décembre 1949), dedicado ao tema, em que se destaca o estudo de Marcel Raymond: "Propositions sur le Baroque de la Littérature Française".

Há outros eruditos também especializados nesse problema: o italiano F. Simone, o inglês R. A. Sayce, que ainda há pouco publicou um artigo na *Comparative Literature* (Summer 1958).

De qualquer modo, as conclusões a tirar são de que há na literatura francesa um período – entre 1580 e 1660 – incluindo Montaigne, Du Bartas, D'Aubigné, a tragédia irregular, de um lado, e a preciosidade, o burlesco, a epopéia e o romance fantásticos, de outro, impregnando total ou parcialmente alguns dos chamados escritores clássicos – Corneille, Bossuet, Pascal, Racine – o qual denota as características do que se chama barroco. Durante esse período se constituem as formas clássicas às custas do domínio do barroco. O clássico é o barroco domado, disse alguém definindo o esforço dos escritores que alcançarão o auge no grande momento de Luís XIV. (1959)

Conceito de Barroco Literário

Desde que foi introduzido em terminologia crítica e histórica da Literatura o conceito de Barroco, a polêmica em torno de sua validade e utilidade não cessou. Daí que o seu sentido ainda não esteja devidamente sedimentado, muita gente o usando de maneira diferente e por vezes obedecendo a critério puramente pessoal.

Quando a palavra, por influência dos estudos de Wölfflin, foi trazida para o vocabulário crítico, a intenção era aplicá-la à definição da literatura seiscentista, em substituição a toda uma série de palavras de natureza política ou puramente cronológica: século de Luís XIV, século de ouro, seiscentismo, século XVII, etc. Palavras que nada diziam do que pretendiam definir, a não ser uma simples localização no tempo ou no espaço. Em virtude das tentativas de reforma e reformulação dos objetivos e métodos da história literária em conformidade com a tendência a emprestar-lhe conteúdo estético-literário, libertando-a do jugo historicista, procuravam-se novas denominações que exprimissem esse propósito. A literatura seiscentista oferecia aspectos inteiramente "déclassés", e muitos dos autores do período eram arrolados como "attardés" ou "égarés", por não caberem nos quadros dominantes, sobretudo segundo os cânones do classicismo francês. Para as outras correntes, era um vasto lençol que se cobria de condenação, repúdio ou ridículo, sob denominações de sentido pejorativo, como preciosismo, conceptismo, culteranismo, cultismo, gongorismo, eufuísmo, etc. Era toda uma produção do espírito que, por não obedecer aos cânones do neoclassicismo, recebia a condenação como formas inferiores de arte. Do século XVIII em diante, essa condenação permaneceu como um dogma crítico, e sempre que se queria caracterizar como inferior uma obra de certo tipo, dizia-se que ela era gongórica, significando isso que ela era escrita no exagero retórico do gongorismo.

*

Precisamente para combater esse sentido pejorativo ligado à literatura de seiscentos é que os estudiosos sentiam a neces-

sidade de um termo novo, isento de conotações estranhas à natureza do fenômeno designado, que tivesse, ao mesmo tempo, um significado estético-literário-estilístico, de acordo com as novas tendências doutrinárias para as quais se inclinava, desde aquele tempo, a historiografia literária. Foram, então, buscar à terminologia da história da arte o termo "barroco", já usado para regular o complexo estético e as formas de arte figurativa e plástica do século XVII, a fim de também com ele designar a literatura do seiscentos.

*

O primeiro passo nessa tentativa de reformulação foi libertar a literatura seiscentista do manto pejorativo que a encobria. Em vez de uma forma de arte inferior, era uma época estilística de características específicas, em nada inferiores, apenas diferentes das outras formas. Por uma questão de gosto classicizante, a época havia sido desclassificada e condenada. Poetas extraordinários, como Góngora e Donne passaram séculos sem o reconhecimento que era devido ao seu gênio e à sua obra. Foi mister aguardar que, em nosso século, por causa de um clima poético aparentado com o do século XVII, uma compreensão justa viesse coroar aquelas figuras imensas, graças a um movimento de reabilitação e revisão crítica. Hoje, ninguém tem mais direito de negar a importância e o valor da poesia que produziram, uma forma de arte original e em nada inferior às demais, apenas diferentes e de categoria própria. Tampouco não se tem mais o direito de usar o termo gongorismo como sinônimo de literatura inferior. É necessário que, em toda parte, se combata esse vezo, tão comum no Brasil, e ainda resistente, como todos os erros, graças à meia ignorância e à sua capacidade de repetição dos erros.

*

Em vez de designar a literatura seiscentista de gongórica, cultista ou conceptista, há que difundir-se o uso das expressões "barroco" e "barroquismo", por si mesmos compreensíveis e autosuficientes. Na crítica de língua espanhola, é, já agora, pacífico e generalizado o emprego, inclusive em manuais escolares. Na italiana, igualmente, e na francesa, mercê do trabalho pertinaz sobretudo dos mestres suíços e de outros franceses, como Marcel

Conceito de Barroco Literário

Desde que foi introduzido em terminologia crítica e histórica da Literatura o conceito de Barroco, a polêmica em torno de sua validade e utilidade não cessou. Daí que o seu sentido ainda não esteja devidamente sedimentado, muita gente o usando de maneira diferente e por vezes obedecendo a critério puramente pessoal.

Quando a palavra, por influência dos estudos de Wölfflin, foi trazida para o vocabulário crítico, a intenção era aplicá-la à definição da literatura seiscentista, em substituição a toda uma série de palavras de natureza política ou puramente cronológica: século de Luís XIV, século de ouro, seiscentismo, século XVII, etc. Palavras que nada diziam do que pretendiam definir, a não ser uma simples localização no tempo ou no espaço. Em virtude das tentativas de reforma e reformulação dos objetivos e métodos da história literária em conformidade com a tendência a emprestar-lhe conteúdo estético-literário, libertando-a do jugo historicista, procuravam-se novas denominações que exprimissem esse propósito. A literatura seiscentista oferecia aspectos inteiramente "déclassés", e muitos dos autores do período eram arrolados como "attardés" ou "égarés", por não caberem nos quadros dominantes, sobretudo segundo os cânones do classicismo francês. Para as outras correntes, era um vasto lençol que se cobria de condenação, repúdio ou ridículo, sob denominações de sentido pejorativo, como preciosismo, conceptismo, culteranismo, cultismo, gongorismo, eufuísmo, etc. Era toda uma produção do espírito que, por não obedecer aos cânones do neoclassicismo, recebia a condenação como formas inferiores de arte. Do século XVIII em diante, essa condenação permaneceu como um dogma crítico, e sempre que se queria caracterizar como inferior uma obra de certo tipo, dizia-se que ela era gongórica, significando isso que ela era escrita no exagero retórico do gongorismo.

*

Precisamente para combater esse sentido pejorativo ligado à literatura de seiscentos é que os estudiosos sentiam a neces-

sidade de um termo novo, isento de conotações estranhas à natureza do fenômeno designado, que tivesse, ao mesmo tempo, um significado estético-literário-estilístico, de acordo com as novas tendências doutrinárias para as quais se inclinava, desde aquele tempo, a historiografia literária. Foram, então, buscar à terminologia da história da arte o termo "barroco", já usado para regular o complexo estético e as formas de arte figurativa e plástica do século XVII, a fim de também com ele designar a literatura do seiscentos.

*

O primeiro passo nessa tentativa de reformulação foi libertar a literatura seiscentista do manto pejorativo que a encobria. Em vez de uma forma de arte inferior, era uma época estilística de características específicas, em nada inferiores, apenas diferentes das outras formas. Por uma questão de gosto classicizante, a época havia sido desclassificada e condenada. Poetas extraordinários, como Góngora e Donne passaram séculos sem o reconhecimento que era devido ao seu gênio e à sua obra. Foi mister aguardar que, em nosso século, por causa de um clima poético aparentado com o do século XVII, uma compreensão justa viesse coroar aquelas figuras imensas, graças a um movimento de reabilitação e revisão crítica. Hoje, ninguém tem mais direito de negar a importância e o valor da poesia que produziram, uma forma de arte original e em nada inferior às demais, apenas diferentes e de categoria própria. Tampouco não se tem mais o direito de usar o termo gongorismo como sinônimo de literatura inferior. É necessário que, em toda parte, se combata esse vezo, tão comum no Brasil, e ainda resistente, como todos os erros, graças à meia ignorância e à sua capacidade de repetição dos erros.

*

Em vez de designar a literatura seiscentista de gongórica, cultista ou conceptista, há que difundir-se o uso das expressões "barroco" e "barroquismo", por si mesmos compreensíveis e autosuficientes. Na crítica de língua espanhola, é, já agora, pacífico e generalizado o emprego, inclusive em manuais escolares. Na italiana, igualmente, e na francesa, mercê do trabalho pertinaz sobretudo dos mestres suíços e de outros franceses, como Marcel

Raymond, René Bray, Pierre Kohler, vai o termo entrando também nos manuais, embora com maior resistência por parte da crítica tradicional, aferrada à idéia falsa de que a França, no século XVII, é somente classicismo, quando sabemos hoje que a própria literatura clássica, da melhor, está então impregnada ou misturada de elementos tipicamente barrocos. E, assim, vai o conceito ganhando terreno, na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Alemanha. Consolida-se destarte a denominação da literatura do século XVII, menos, é claro, a forma neoclássica, luiscartoziana, como literatura barroca.

*

Suas características são bem conhecidas: excesso de ornamentação, traduzido pelo abuso de figuras de estilo, em especial aquelas que exprimem o estado agônico, polar, dilemático do homem barroco: antíteses, paradoxos, oximoros, inversões, paralelismos, etc., do que, precisamente, deriva o complexo estilístico-retórico tão mal visto e repelido pela crítica neoclássica. Ao lado disso, o gosto da ambigüidade, da contorção de linguagem, do obscurismo, geravam o uso das alegorias, parábolas, símbolos, em que se comprazem todos os grandes escritores da época.

Infere-se daí que a literatura barroca é a expressão de um estado de espírito, parte das necessidades expressionais de um tipo de homem com preocupações e uma concepção da vida específicas da época. Não era ele mais o homem medieval, inteiramente voltado para a contemplação e atraído pela vida celeste. Tampouco era o homem renascentista que descobriu as belezas e doçuras da vida terrena, alargando, inclusive, o mundo e as suas riquezas naturais e abrindo novos horizontes pela ciência. Num esforço prodigioso, a Igreja Católica conseguira reconvencê-lo do medo do inferno, mas não lograra fazer com que ele renunciasse às vantagens das novas conquistas que o espírito humanista do Renascimento e o paganismo restaurado lhe tinham posto à disposição. Que fazer então? Diante do dilema entre o Céu e a Terra, o pecado e a salvação, a mística e a sensualidade, a santidade e o libertinismo, só houve para ele uma saída: conciliar os pólos opostos. Sua alma ficou, assim, uma alma agônica, polarizada entre opostos, dilemática, paradoxal. Toda a literatura barroca testemunha esse estado de alma. As figuras que a enchem são

do tipo a traduzi-lo. É, portanto, uma literatura com um estilo próprio a exprimir uma alma, uma psicologia, uma emoção peculiar, produto de uma situação histórica específica de uma determinada época, condicionada a uma circunstância. Estilo e ideologia se cumpliciaram de modo perfeito. Uma e outra se contribuíram paralelamente, atraídos um pelo outro, segundo as leis próprias do desenvolvimento histórico e literário. Nenhum se impôs ao outro. Um nasceu para o outro, porque a alma barroca, expressão típica da Contra-Reforma, não podia exprimir-se, alma dilemática, curvilínea e contorcida que era, pelas formas retilíneares e puras da arte clássica. Havia necessidade de outro estilo para exprimi-la.

*

De tudo isso conclui-se que há uma impropriedade flagrante em estender-se a aplicação do termo literatura barroca a outros escritores fora da área seiscentista. Chamar, por exemplo, Proust ou Jorge de Lima de escritores barrocos parece uma prática abusiva, que retira do conceito qualquer validade crítica. É o mesmo que chamar romântico um escritor fora do Romantismo. É uma falta de precisão e rigor terminológico e conceitual, que só resulta em confusão e desmoralização da crítica. Há certas constantes de temperamento romântico em todos os tempos, mas a designação de romântico só é válida, do ponto de vista crítico, para os escritores do Romantismo decimononista. O mesmo deve ocorrer com barroco. O abuso de figuras, e mesmo das figuras e caracteres estilísticos do barroquismo, não implica obrigatoriamente em barroco literário. Há épocas aparentadas estilisticamente, recorrendo a artifícios idênticos, sem que isso implique a sua identificação total, e muito menos a sua mesma denominação. Porque Eurípedes ou Ovídio são escritores que denotam certa preferência por traços que vieram a ser também do romantismo, inclusive quando nasceu a própria designação de romantismo e derivados, não se vai chamar assim aqueles escritores nem a época em que viveram.

Ao perder a precisão de contorno conceitual e o rigor de aplicação, os termos perdem a validade crítica. É o que acontece, por exemplo, com "clássico", hoje um termo vago que, por significar muita coisa, quase nada significa. (1961)

Vieira e a Crítica Estética

Acreditava a crítica decimononista que somente os critérios de cunho social seriam passíveis de esclarecer o fenômeno literário. Era a aplicação de métodos e padrões extraliterários ao estudo do fato literário. Uma obra literária tinha que ser estudada à luz dos dados fornecidos pela história ou sociologia. Toda crítica daquela época e de muito depois decorria desse pressuposto teórico, pelo qual era responsável o clima de valorização das ciências sociais e biológicas. A premissa da origem social do fato literário levava à natural conseqüência da busca de sua explicação no mesmo magma social, procurando interpretá-lo pela sua gênese.

Neste momento, assistimos ao inverso da situação. A valorização do significado estético do fato literário, e a procura de critérios e métodos estéticos para a sua análise e compreensão, tem evidenciado a possibilidade de esclarecimento de problemas de natureza extraliterária – política ou social – mercê da aplicação daqueles critérios estéticos. O critério estilístico, por exemplo, na elucidação de fatos individuais ou de época, vem concorrer para a compreensão de muito problema biográfico ou social.

*

É o caso de Vieira. A sua interpretação era um problema, e a explicação, reduzida à biografia, bracejava perplexa diante dos inúmeros enigmas e contradições, que assim pareciam a uma crítica desarmada ou munida apenas de critérios sociais ou morais. Escapando-lhe a natureza do fenômeno estilístico, encarnado por Vieira de maneira a mais representativa, era incapaz de superar as dificuldades de interpretação que se lhe deparavam. Estilo individual típico de um estilo de época, Vieira só poderia ser bem compreendido à luz dos padrões fornecidos pelos modernos recursos de análise formalista, graças à qual foi posta em circulação o conceito de estilo barroco para a interpretação e definição da literatura seiscentista, até bem pouco tempo considerada, pejorativamente, uma arte de decadência ou decomposição, rotulada como gongorismo, conceitismo ou culteranismo. Destarte, valorizado o barroco, e compreendido como um estilo própria da época

seiscentista e contra-reformista, a cuja ideologia correspondeu com recursos formais e estilísticos adequados, o fenômeno Vieira foi esclarecido, inclusive naquilo que poderia passar, como passou, por enigmas e contradições. Mostrou Franklin de Oliveira, a propósito do livro de Ivan Lins, que a problemática e ideologia de "Vieira sai iluminada, de maneira definitiva, da moderna análise estilística do barroco. O que ressalta, porém, como acentua, é a compreensão dos aspectos políticos e sociais, é a atuação de Vieira como homem público, em conseqüência da nova interpretação à luz da análise estilística e do seu enquadramento no complexo estilístico do barroco. A compreensão das manifestações políticas, sociais e econômicas da época como expressões do barroco, é de molde a tornar claras certas atitudes de Vieira, que resistiam à interpretação. Estão nesse caso sua ligação com os judeus, sua defesa do mercantilismo monopolista, sua luta contra a Inquisição, sua defesa dos índios e indiferença à escravidão negra. São fatos que só uma sociologia inspirada em critério estilístico – uma sociologia barroca – esclarece devidamente, como sugere Franklin de Oliveira com razão, a respeito da maior figura do barroco brasileiro.

*

Outro aspecto de Vieira sobre que paira muita incompreensão é o da retórica. Confundindo-a, como é corrente, com o verbalismo vazio e a ornamentação "gongórica", certa crítica pouco rigorosa quanto à terminologia costuma usar de um ar de condescendência a respeito dos escritores barrocos – inclusive Vieira – os quais teriam sido o produto do chamado "mau gosto" da época, caracterizado pelos exageros "retóricos". Faz-se tábula rasa, destarte, da natureza da retórica como arte de transmissão de idéias e de seu papel primordial na mentalidade característica dos séculos XV a XVIII. Nesse momento, a retórica ocupava, ao lado da lógica, o lugar de maior relevo nos estudos acadêmicos, tendo em vista a formação dos oradores, escritores, pregadores, etc., e ninguém que se quisesse cultivar poderia dispensar a aquisição das habilidades que as duas disciplinas forneciam. Entre outros, num livro recente, *Logic and Rhetoric in England*, 1500-1700, o professor Wilbur S. Howell estudou esgotantemente o assunto a respeito da Inglaterra, em termos porém extensivos aos

outros países, pois o fenômeno foi universal. Da lógica escolástica e da retórica ciceroniana, em continuação à Idade Média, atravessou-se para a reforma de Ramus, que introduziu grandes modificações na lógica e na retórica, até que surgissem Descartes, Port-Royal e a Royal Society, a que se deve o impulso na marcha contra o estilo ornado em favor da simplicidade chã. Portanto, a retórica não era produto do arbítrio dos escritores, mas fazia parte de um sistema de vida intelectual, inclusive devendo-se-lhe muito da seiva que fecundava o trabalho do espírito. A retórica estilística fazia ver que o trabalho do estilo era o mais importante aspecto da tarefa de comunicação, a que estavam, por outro lado, legitimamente relacionados a invenção, a memória, o plano, a elocução. Tal doutrina decorria da própria filosofia da vida e das finalidades da atividade intelectual, sobretudo quando se tratava de conseguir a persuasão do público, pois a arte da comunicação se identificava com as duas disciplinas reunidas, a lógica e a retórica. (1964)

Sobre o Barroco

Graças a uma série de estudos devidos sobretudo a eruditos e críticos alemães, italianos e ingleses, foi-se processando, nos últimos 50 anos, uma revisão de valores e uma reclassificação da literatura francesa entre o Renascimento e o Iluminismo, descobrindo-se em conseqüência um barroquismo francês que, num ou noutro aspecto, contaminou os escritores franceses da época (século XVII), na sua grande maioria.

Apesar da importância das descobertas, mormente realizadas através de análises do estilo, depois que Wölfflin entregou à crítica as suas categorias de análise formal, a princípio aplicadas às artes plásticas, depois à própria literatura, os historiadores e críticos franceses não se mostraram tendentes a compreender a importância da aplicação do conceito de barroco à literatura francesa, e ainda hoje reagem. Todavia, aos poucos vai-se alargando a aceitação, pela influência de alguns pioneiros, um Marcel Raymond, um Pierre Kohler, um Thierry Maulnier, um René Bray, um Raymond Lebègue – e pela própria repercussão dos estudos estrangeiros, de um Spitzer, de um Hatzfeld, de um Boase, de um Vossler. Hoje, até manuais de literatura (como o de Castex e Surer) já incluem o termo na análise e classificação do período.

*

Essa identificação do barroco francês, com a transformação do esquema historiográfico clássico, e que teve, como recorda em trabalho recente da *Comparative Literature*, o erudito italiano Franco Simone, origens nitidamente extrafrancesas, acaba agora de ter verdadeira consagração com o livro de Jean Rousset, *La littérature de l'âge Baroque en France (Paris, 1953)*. A noção central do autor, a mesma que foi por quem este assina no seu trabalho de 1950 sobre *Aspectos da Literatura Barroca*, é de que, na literatura seiscentista francesa (de 1580 a 1670) há elementos típicos que não se enquadram, de modo algum, na classificação de classicismo, e que contaminam também os escritores chamados clássicos. Não há, pois, a pretensa unidade clássica do século de ouro francês, e para essa nova categoria seria mister um novo

conceito interpretativo e definidor: o Barroco. Como diz o autor, um princípio novo de explicação não substituiria o antigo, mas enriqueceria nossa visão da época, compreendendo melhor sua complexidade. Em vez de um século clássico, homogêneo e linear, vários séculos XVII paralelos, alternados ou entremeados, no seio dos quais o barroco, com um valor de fermento ativo. Esse livro é a primeira tentativa de revisão de conjunto e de discussão de problemas barrocos na literatura francesa, tentativa de explicação e revisão de certas correntes e certos poetas, como bem diz Jean Rousset, "dont Lanson ne sait que faire". E o mestre Lanson, no caso, representava toda a crítica tradicional, que se atrapalhava quando deparava com aqueles "égarés", que considerava simplesmente de segunda categoria ou inclassificáveis nos quadros correntes.

*

Assim como o trabalho de Jean Rousset foi realizado sob a orientação de Marcel Raymond, é da escola do grande barroquista e romanista alemão, hoje catedrático da Universidade Católica de Washington, Helmut Hatzfeld, que vem a tese de Mary S. Gotaas sobre *Bossuet and Vieira* (Washington, 1958). Já há tempos, da mesma escola saíra outra tese, a da Irmã Maggioni, sobre os *Pensamentos* de Pascal, em que ficara patenteada, pela segura moderna análise estilística, de que é mestra a escola de Hatzfeld, a natureza barroca de Pascal, o modelo do prosador barroco.

*

O presente estudo sobre Vieira e Bossuet, na melhor técnica do comparatismo, parte da teoria de que a época é informal literariamente, por princípios básicos de natureza estilística. Nada mais lógico do que procurar esclarecer a questão pelo estudo de um gênero possuidor de tradição fixa, por isso, acentua a autora, nada mais tentador do que o gênero do sermão, porquanto, continua ela, como em nenhuma outra, nessa época da história dos grandes oradores sacros, Bossuet e Vieira, usando os mesmos temas, oferecem uma base larga e comum para se determinar a interação de gênero, nação, época e indivíduo, e para se deduzir desse estudo quais os elementos, à parte o gênero, que são comuns ou diferentes. Assim, a comparação só pode ser esclare-

cedora quanto aos estilos individual, nacional e de época. E, de fato, a autora realiza com êxito o seu trabalho de investigação comparada do estilo dos dois grandes pregadores, trabalho que é, no gênero, o primeiro que se realiza sobre o nosso Vieira. A não ser o ensaio de Antônio Sérgio, magistral aliás, nossa crítica de Vieira está, como tive oportunidade de assinalar naquele meu trabalho, ainda presa ao biografismo e ao aspecto político. Nenhum autor talvez, como Vieira, na língua portuguesa se prestaria tão bem a uma análise dessa natureza, como método de abordagem e explicação. E esse estudo estava faltando, para classificar e esclarecer a obra de Vieira, rotulada de clássica pela historiografia tradicional de periodização mais ou menos vaga, quando não simplesmente política. Vieira é antes um escritor barroco, e não clássico, a não ser que demos ao conceito de clássico, como etiqueta dos escritores seiscentistas, a simples significação de imitadores de "clássicos" antigos. Mas há interesse em divulgar os resultados do trabalho da professora Mary Gotaas. (1965)

Assim como o trabalho de Jean Rousset foi realizado sob a orientação de Marcel Raymond, é da escola do grande barroquista e romanista alemão, hoje catedrático da Universidade Católica de Washington, Helmut Hatzfeld, que vem a tese de Mary S. Gottas sôbre *Bossuet and Vieira* (Washington, 1958). Já há tempos, da mesma escola saíra outra tese, a da Irmã Maggioni, sobre os *Pensamentos* de Pascal, em que fazia patenteada, pela segura moderna análise estilística, de que é mestra a escola de Hatzfeld, a natureza barroca de Pascal, o modelo do prosador barroco.

*

O presente estudo sôbre Vieira e Bossuet, na melhor técnica do comparatismo, parte da teoria de que a época é informal literariamente, por princípios básicos de natureza estilística. Nada mais lógico do que procurar esclarecer a questão pelo estudo de um gênero possuidor de tradição fixa, por isso, acentua a autora, nada mais tentador do que o gênero do sermão, porquanto, continua ela, como em nenhuma outra, nessa época da história dos grandes oradores sacros, Bossuet e Vieira, usando os mesmos temas, oferecem uma base larga e comum para se determinar a interação de gênero, nação, época e indivíduo, e para se deduzir desse estudo quais os elementos, à parte o gênero, que são comuns ou diferentes. Assim, a comparação só pode ser esclare-

O Mago do Barroco

Um casal percorria Roma de carro, ciceroniado pelo chofer metido a erudito, que apontava e descrevia as obras de arte espalhadas pela Cidade Eterna. De repente, impressionada pela quantidade de vezes em que o guia pronunciava o nome de Bernini, a moça perguntou: "Mas é tudo Bernini aqui? " Ao que o chofer retrucou: "Ma Roma è tutta fata da Bernini!"

Esse episódio é bastante ilustrativo da diferença entre Roma e Florença. Se esta é representativa do estilo renascentista, Roma é do Barroco. E Bernini é o seu artista, que povoou a cidade de obras-primas, em urbanismo, arquitetura, escultura: praças, fontes, esculturas, palácios, monumentos, jardins. Ele encarnou ao máximo o espírito do Barroco, que partiria de Roma, pela mão dos jesuítas, para levar ao mundo a ideologia da Contra-Reforma, procurando reconquistar os povos perdidos pela Igreja Católica em conseqüência da Reforma, e conquistar os recém-descobertos no Novo Mundo.

Em arte – e o Barroco não é apenas um estilo de arte, mas uma forma global de vida – a idéia central foi a da ornamentalidade, do colossal, para embasbacar os espíritos, atraindo-os pelos sentidos. Igreja e palácios monumentais, obedientes a um plano peculiar, ricamente ornamentados em metais e pedrarias preciosos, e outros materiais nobres, contrastando com a simplicidade clássica, caracterizavam aquela época de esplendor.

Roma deu o modelo. O Papado, impulsionado pelo ideal da Contra-Reforma, tornou-se o centro do mundo. Os papas da época viraram mecenas, cercando-se de artistas de todo o tipo. O essencial era fazer reverter ao catolicismo as ovelhas desgarradas e os gentios das novas terras. Por isso, foi criada e despachada para todo o mundo uma milícia de combate, não mais uma ordem contemplativa como as da Idade Média. Essa milícia foi a Companhia de Jesus, criada por Inácio de Loiola, um ex-soldado espanhol, que introduziu na ordem o espírito de combate e de ação que o momento necessitava. O Papa Paulo III oficializou a ordem em 1554. Já o Renascimento entrara em crise, após o saque de Roma em 1527, transtornando os espíritos, que passaram a expri-

mir-se não mediante um estilo, mas numa *mantera*, dando nascimento a uma fase *manterista* ou maneirismo, que marcaria o resto do século XVI. O Barroco nasceria das transformações operadas nesse período e dominaria o século XVII.

Gian Lorenzo Bernini, que viveu quase um século (1598-1680), foi o artista que melhor representou o espírito barroco. Sua vasta obra de artista oficial do Papado, favorito de oito papas, não teve qualquer sorte de restrições ao seu gênio criador. E assim o artista pôde trabalhar à vontade na reconstrução da cidade, e no seu embelezamento. A mais gritante de suas obras é a colunata da Praça de São Pedro, que a compôs em círculo, em frente à Catedral. É uma extraordinária concepção de urbanismo barroco. A maravilhosa colunata obedece à idéia de fazer a fusão da igreja com a cidade e desta com o céu, noção típica do barroco, nessa comunhão dos fiéis com a divindade. Dentro da Basílica, o extraordinário baldaquim do altar de São Pedro, abaixo da cúpula de Miguel Ângelo, completa essa fusão.

Duas fontes são famosíssimas pela audácia de composição e beleza: a Fonte de Netuno, na Piazza del Tritone, e a Fonte dos Rios, na Piazza Navona, a belíssima praça onde está a Embaixada do Brasil.

Na famosa Galeria Borghese, no Palácio do mesmo nome, há a coleção de esculturas de Bernini, um conjunto de extraordinária beleza: "O Rapto de Proserpina", o "David", "Apolo e Dafne", entre outras.

Mas, a meu ver, a obra-prima de Bernini, dentro do espírito barroco de reunir o sensualismo e a religiosidade, é o *Êxtase de Santa Teresa d'Ávila*, na Igreja de Santa Maria della Victoria. A estátua flutua no ar, presa à parede, mas dando a impressão de que está solta no espaço, com o panejamento de sua veste revolvido. O anjo atira-lhe uma seta no coração, e a fisionomia da santa revela um estado de completa ansiedade. Bernini leu a obra da grande mística espanhola para impregnar-se de seu espírito, a fim de reproduzi-lo com o realismo que caracteriza a escultura.

Esse é o genial artista, cujo tricentenário Roma está agora festejando. (1980)

O Estado Atual dos Estudos Barrocos

Os estudos de literatura barroca estão em amplo desenvolvimento em todo o mundo. Não há um ano que não assista à publicação de livros, teses, monografias, em torno de problemas e figuras literárias do barroquismo. Congressos se reúnem, tendo por tema o assunto. De modo que não se pode deixar de reconhecer o aperfeiçoamento desses estudos, quer no que respeita a métodos de trabalho e crítica, quer no que tange a conceitos e teorias.

Desde os trabalhos de Wölfflin, que chamaram a atenção para o problema, do fim do último século à primeira década do atual, os estudos sobre o barroco literário se alargaram na Itália, na Espanha ou Alemanha, na Suíça, na Inglaterra, nos Estados Unidos. Mesmo, porém, a França, que se mostrou mais relutante em aceitar as teorias acerca do barroco e sua aplicação à literatura francesa, vem aos poucos cedendo as suas resistências, graças aos estudos de Lebègue, Marcel Raymond, René Bray, e outros críticos.

Em 1957, teve lugar na Itália o Segundo Congresso Internacional de Estudos Italianos, cujo tema foi precisamente "A Crítica Estatística e o Barroco". Foi um conclave dos mais fecundos, que reuniu intelectuais de todo o mundo, ligados ao tema em estudo, tais como Giácomo Devoto, Mário Fubini, Paul Henri Michel, Theodor Elwert, Cesare Goffis, Luciano Anceschi, Helmut Hatzfeld e outros.

Foram estudados problemas de conceito, definição e teoria crítica, problemas de linguagem e estilo, problemas ligados aos gêneros de expressão barroca, etc.

Recentemente, em Paris, veio a lume uma obra compacta intitulada *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, por Philip Buttler, professor da Universidade de Cardiff, na Inglaterra (Paris, Nizet, 1960).

É uma obra densa, da melhor técnica erudita, documentada, extraordinariamente rica em sugestões e análises.

O problema, como se sabe, é da maior delicadeza, pois os franceses estão longe de abrir mão de seu tradicional conceito acerca de Racine, que é, para eles, o modelo do escritor clássico, e representante máximo do gênio e do espírito áureo do classicismo francês.

Trabalhos anteriores de Spitzer e Hatzfeld já haviam chamado a atenção para os elementos barrocos encontradiços na obra de Racine, especialmente em *Phèdre*, que chegou a ser, assim, considerada a tragédia barroca típica.

O livro agora publicado amplia a visão do Barroco francês, até bem pouco inteiramente negado e desconhecido, e, em particular, sobre Racine, o seu estudo é dos mais penetrantes.

Esse livro, aprofundando os estudos anteriores, mostra que o classicismo francês não é uno. Atravessa-o, domado, um filete de arte barroca, em acordo com o gosto popular. A arte raciniana não é simples. Testemunha essa persistência do gosto barroco, em vários elementos estruturais e estilísticos, como a multiplicidade de planos sobre a qual se trama a tragédia raciniana.

Não viso aqui a um transunto desse livro notável, mas apenas a localizá-lo, tendo em vista, sobretudo, acentuar o caráter sério dos estudos barrocos, à luz dos quais vemos que o problema é dos mais complexos, repelindo uma coloração e uma atitude simplista e fácil, de negativa ou de afirmativa puramente de gosto, opinião ou preconceitos.

A livros como este se deverá o progresso dos estudos barrocos, hoje parte fundamental dos estudos de história literária ocidental, máxime pela utilização que para eles se faz da crítica de cunho estilístico. (1980)

Barroco e Brasil I

Quando, em 1951, foi divulgado o meu livro *Aspectos da Literatura Barroca*, que usara como tese de concurso, e com o qual conquistei a cátedra de Literatura no Colégio Pedro II, um professor português afirmou que eu pretendia apenas substituir a denominação de "classicismo" pela de "barroco". É que a historiografia literária portuguesa estava acostumada a etiquetar o período literário pós-renascentista, inclusive até o século XVIII, como período clássico. Com essa designação arrolava como clássicos escritores de mais variada tendência estética e estilística, sem qualquer diferença definidora. Essa regra passou para os nossos historiadores, sempre submissos aos lusitanos.

Desde os estudos de Wölfflin, a interpretação das artes e literaturas pós-renascentistas vem sofrendo completa revisão no que concerne tanto à ideologia quanto ao estilo que caracterizam a evolução estético-literária dos primeiros séculos modernos. Daí surgiu a valorização e análise do barroco, uma ideologia e um estilo correspondente na definição das artes e letras do século XVII. Foi uma verdadeira série de estudos aplicados a autores que, ou eram tidos como clássicos ou não recebiam classificação adequada, conforme a sua verdadeira natureza. Assim, para os portugueses, que o incluíram abusivamente na literatura portuguesa, uma figura tipicamente barroca como o Padre Antônio Vieira era considerado clássico, sem admitir que, sobretudo, ele pertencia à cultura brasileira, por isso mesmo barroco.

É que os portugueses são infensos ao barroco. E a razão disso tenho oferecido em muitos pontos de minha obra. O barroco foi um movimento estético criado na Espanha, no século XVI, quando Portugal estava sob o poder espanhol e contra ele muito justamente reagia. A luta era política pela restauração, mas naturalmente se estendia a tudo o que fosse de cunho espanhol, como o barroco, de espírito contrário à tradição artística lusa. Originalmente, pois, a reação era de natureza política.

Enquanto isso, os brasileiros nada tinham contra os espanhóis, daí os nossos escritores daqueles séculos absorverem o espírito espanhol, como Anchieta, Gregório de Matos, Vieira e os demais. Sabe-se que Góngora chegou à América assim que publicado na Espanha. Além dele, Quevedo e os outros grandes do Século de Ouro espanhol passaram a exercer influência dominante no Brasil.

Mas não foi só na literatura que o Brasil ficou marcado pelo barroco. Esta marca foi profundamente enraizada na alma brasileira, exprimindo-se na arquitetura – o famoso estilo jesuítico, tão bem estudado pelo mestre Lúcio Costa e outros –, na música, nas festas populares de arraial e igreja, características da mistura racial, em costumes, em regras de convivência, até mesmo em normas legais. O barroco é um modo de vida, além de um estilo artístico. Muitas de suas dimensões lhe foram incutidas pela Contra-Reforma. E os jesuítas tiveram um grande papel na impregnação no espírito brasileiro. Já disse uma vez: o Brasil nasceu pela mão barroca dos jesuítas.

O livro de J. Ponce Leal sobre *O conflito campo-cidade no Brasil* é mais uma confirmação dessa tese. Todo o Brasil é barroco, maior sinal da nossa diferença com Portugal. O estudo de Ponce Leal é rico na verificação de como o espírito barroco impregnou os costumes brasileiros em todos os aspectos, não somente nas artes das igrejas, casas-grandes e palácios. Constituía uma verdadeira regra na construção da vida e da civilização brasileira, porque penetrou para sempre na alma do povo, e ainda atualmente se sente presente na sua maneira de viver e pensar. Para a verificação dessa verdade, é mister conhecer bem o barroco, tal como vêm fazendo os estudiosos modernos, tão numerosos e tão esclarecedores, desde a revolução pós-wölffliniana que procedeu à completa revisão do conceito, até então tido como resultado de decadência e sua expressão artística vista como arte menor, espúria, produto inferior. Revisão semelhante ocorreu com os conceitos de maneirismo e rococó, aplicados a outras fases da história ocidental, na definição de artes e letras.

Foi, portanto, com grande satisfação intelectual que encontrei no livro de Ponce Leal a utilização tão natural e correntia na interpretação do Brasil, reafirmando com brilho e segurança a tendência de consolidarmos uma historiografia "brasílica" ou

"brasilista", que encare a nossa evolução histórica "desde dentro", e não à luz da perspectiva exclusiva dos colonizadores, como se o Brasil não tivesse tido, na sua formação, a atuação decisiva desse povo mestiço de raça e cultura. Em seu livro, o barroco perpassa como um rio pelo subsolo do Brasil. (1988)

Barroco e Mestiçagem

O escritor cubano Leonardo Acosta, em livro de ensaios publicado pela Casa de las Américas, coloca em destaque um tema que tem sido também analisado e acentuado por quem este assina: a simbiose barroco-mestiçagem, que caracterizou o processo colonial nas Américas espanhola e portuguesa. O estudo que dedica ao assunto é intitulado, no livro, "El barroco de Indias y la ideología colonialista: .

A tese sempre me pareceu extremamente correta, se compreendermos o fenômeno barroco em sua essência. E se conhecermos o que ocorreu em nosso continente a partir do século XVII, sob o impulso da Contra-Reforma em todas as regiões colonizadas. A Espanha foi o grande motor da nova mentalidade criada contra o Renascimento, convertendo-se o barroco em instrumento da propaganda católica. Esse processo foi hispanizante por excelência, e a mestiçagem foi o caldo de cultura que serviu para desenvolver a nova consciência em todas as artes, letras, na vida toda.

As cidades que se espalharam pela América, tanto na área hispânica, quanto na lusitana, absorveram o caráter barroco, criando a mistura; como diz o autor, da fusão espanhol mais americano resultou o barroco americano, um "misterioso complexo histórico".

O que ocorreu na área hispânica também surgiu na brasileira. A influência espanhola foi forte no Brasil, pois Portugal era, naquele tempo, dominado politicamente pela Espanha e contra ela lutava. Isto fez com que não aceitasse inconscientemente o barroco, fenômeno de origem espanhola, enquanto o Brasil nada tinha contra a Espanha, da qual recebeu, na época, inúmeras influências, sobretudo de sua área literária, como nos nossos Gregório de Matos, Antônio Vieira, Botelho de Oliveira e os demais setecentistas e oitocentistas, os dois séculos barrocos brasileiros por excelência.

O barroco veio servir aos americanos de um lado e de outro do continente para expressar a sua nova concepção do mundo, criada graças à fusão que se operava entre as mais diferentes raças e culturas, pré e pós colombianas; o aspecto formal do

barroco adaptou-se, recriando-se, americanizando-se, como é exemplo nosso Aleijadinho. É o nosso estilo jesuítico, tão bem estudado por Lúcio Costa, característico da arquitetura colonial, do Brasil, do México, do Peru.

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos "outros", graças à mistura, à miscigenação e à aculturação. (1989)

Classicismo e Barroco

Quando publiquei minha tese sobre o Barroco literário, com a qual conquistei a cátedra de Literatura do Colégio Pedro II, em 1951, diversos comentaristas no Brasil e em Portugal, afirmaram que a aplicação do conceito de barroco à literatura seiscentista não passava de uma simples mudança de nome: em lugar de classicismo propunha a etiqueta barroquismo.

É que a maioria dos historiadores literários, a começar pelo grande Fidelino de Figueiredo para Portugal, denominava "clássica" a literatura produzida desde o Renascimento até o Romantismo, portanto cobrindo os três séculos "clássicos" da Literatura Portuguesa, e os brasileiros da fase colonial. Contestei essa teoria, asseverando que a literatura brasileira da chamada fase colonial era barroca e não clássica. Isso está profusamente discutido e demonstrado em meu trabalho, graças ao estudo e a análise de figuras que ocuparam a época, e também ao exame do conceito de barroco, aplicado à literatura e artes em geral, desde os trabalhos pioneiros de Wölfflin desde 1879.

Os termos "clássico" e "classicismo" são uma decorrência da aplicação às obras antigas ressuscitadas no Renascimento para servirem de textos usados em "classe". Por extensão passaram aquelas obras a ser chamadas de "clássicas". Daí "classicismo" para designar a época daí surgida em oposição à medieval. Renascimento era o renascer auspicioso da cultura antiga, tornada então clássica. E os autores novos nela inspirados tornaram-se os clássicos. Sem qualquer diferenciação.

Com os estudos do alemão Heinrich Wölfflin, começou-se a verificar que havia uma grande distinção entre autores dos primeiros séculos modernos, estudos estes baseados em conceito novo de análise de estilos. A periodização usada estava inteiramente errada, porque englobava figuras díspares em questão de estilo. Surgiram, então, inúmeros estudos mostrando que os famosos conceptismo e culteranismo, e que o gongorismo, nada tinham de clássicos, pois decorriam de diversa teoria estilística, oposta ao purismo renascentista, ao ciceronianismo daquele tempo, ao pas-

so que obedeciam a um novo princípio estético, derivado da influência dos autores romanos da era de prata, sobretudo Sêneca, e também da filosofia de vida imposta pela Contra-reforma.

Então nasceu e difundiu-se a denominação de barroco para a época seiscentista, com os grandes espanhóis do Século de Ouro, e toda uma série de outros escritores dos vários centros de cultura ocidental, incluindo artistas plásticos e pictóricos.

Portanto, a denominação de "classicismo", adotada sobretudo pelos historiadores lusos e muitos dos nossos não tem mais sentido em teoria literária. Se se quiser continuar com o termo tem que ser limitado ao estrito período renascentista. Isto para Portugal, porque o Brasil jamais, como disse Sérgio Buarque de Holanda, teve Renascimento; passou da Idade Média para o Barroco. Não é, pois, uma simples substituição de um nome por outro. É questão de entendimento crítico dos períodos. (1988)

Barroco

No momento em que se divulga em tradução brasileira o grande livro de Germain Bazin sobre a arquitetura religiosa no Brasil, obra indispensável para o conhecimento de nossa arte, é lançado o nº 12 da revista *Barroco*, publicada em Belo Horizonte sob a direção altamente competente de Afonso Ávila, o nosso grande poeta, com a sensibilidade bem aguçada para os vários aspectos do problema, já com livros publicados sobre ele.

O número presente (12) é dedicado à reprodução do Congresso do Barroco no Brasil (3 a 7 de setembro de 1981), reunindo os trabalhos incluídos nos vários temários, além de notas e resenhas. É realmente um excepcional trabalho que aumenta consideravelmente a importante contribuição que a revista vem dando ao estudo do Barroco no Brasil, aumentando a já vultosa bibliografia que possuímos, desde os ensaios pioneiros de Lúcio Costa e outros.

Com o conhecimento maior da arte barroca brasileira, cada vez nos tornamos mais aptos a compreender o papel que o Barroco desempenhou e desempenha em nossa cultura, como uma base, um rio subterrâneo em que se embebem as consciências e as faculdades criadoras, exteriorando-se pela poesia, pela música, pela pintura, pelo romance, pela oratória, pela arquitetura. Arte maior, o esplendor do nosso Barroco provoca verdadeiros êxtases de espanto, como fui testemunha, em 1936, na Bahia, quando por lá passou Jacques Maritain e, diante do fausto da Igreja de São Francisco, exclamou: "Não há igual em parte nenhuma, nem na Europa Central!" Mestre Godofredo Filho, o baiano que conhece como ninguém o Barroco da Bahia, inclusive aquela "talha negra" de jacarandá que enriquece as nossas igrejas, precisa dar a público os seus numerosos estudos, realizados quando em atividade de diretor do Patrimônio em Salvador.

É o que vem fazendo Afonso Ávila, com a esplêndida revista *Barroco*, em Minas Gerais. E, se o Barroco mineiro, em grande parte, graças à pedra-sabão, se diferenciou sobremaneira do europeu, com as obras do Aleijadinho, isso ainda serve para

realçar mais o papel de autonomização cultural do Brasil que o Barroco representou, como tenho tido oportunidade de salientar em relação à Literatura, mais uma vez no livro recente *O processo de descolonização literária*. Essa descolonização foi uma resultante, a meu ver, precisamente do caráter "hispano-italiano" das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barroco. Assim, esse estilo teve no Brasil também um sentido político, devido à influência espanhola, quando Góngora passou para a América logo iniciada a sua carreira poética. (1889)

O Resgate do Barroco

Não é sem incontida alegria que aprecio o movimento entre nós de valorização e interpretação do Barroco, em especial os trabalhos dedicados ao resgate e compreensão da época seiscentista e, sobretudo, suas grandes figuras de Gregório de Matos e Antônio Vieira, movimento de resgate após o secular seqüestro do barroco.

Quando do debate travado na argüição da minha tese de concurso – *Aspectos da Literatura Barroca* (1950) –, na imprensa da época, revelou-se quão desconhecido era o conceito entre professores e escritores, com raras exceções. Pela primeira vez se trazia à arena dos debates intelectuais aquele conceito definitório da época seiscentista para letras e artes, mediante uma exposição vasta e minuciosa de análise do mesmo e sua aplicação à literatura brasileira e mundial. Afirmou-se que aquilo era simplesmente um nome novo para substituir o velho termo de "classicismo", usado erroneamente pela historiografia portuguesa e brasileira na definição e designação do momento seiscentista, cujos escritores também recebiam denominações pejorativas de gongóricos, cultistas, conceptistas, culteranistas. Não tinham maior significação artística, meros imitadores ou mesmo plagiários, como era acusado o nosso Gregório. Era um período inteiramente desprezado, desconsiderado, malvisto. As obras de história literária brasileira dividiam a nossa evolução em fases colonial e nacional, encarando a primeira como simples ramos da literatura portuguesa, a ponto de o grande Almeida Garrett, no seu famoso "Bosquejo", afirmar que a literatura de Portugal começava a se enriquecer com a produção dos escritores nascidos no Brasil.

Baseado nos estudos do alemão Wölfflin, reagi contra essa formulação do problema da nossa literatura da colônia. Defendi que ela já devia ser considerada literatura brasileira, e que ela devia ser vista como a nossa iniciação. O problema da origem, pela maioria colocada no romantismo, ligada à independência política, deveria ter outra colocação, antecipada para os primeiros escritores, Anchieta à frente, como o seu fundador.

Tais teorias, além da tese de concurso, foram repetidas em numerosos trabalhos meus que se seguiram: em *A Literatura no Brasil* (1ª edição de 1955 e 2ª edição de 1968), não só em estudo introdutório, como ao situar em capítulo especial, "Era Barroca", o período barroco de nossa literatura iniciante, e nos estudos dedicados aos diversos escritores da fase; no livro *Conceito de Literatura Brasileira*, 1960; no livro *Introdução à Literatura no Brasil* (1959); em *O Processo de Descolonização Literária* (1983); e outros livros e em numerosos ensaios e artigos de circunstância. Sempre foi essa a tese defendida de que o seiscentismo foi a época do Barroco.

Ultimamente essa tese se tem ampliado em ensaios diversos, como em "A Dinâmica das Literaturas das Américas" (1988), considerando-se o barroco, não somente o estilo artístico e literário do seiscentismo, como também a característica fundamental do Brasil e da formação brasileira, o qual proporciona a própria dinâmica da nossa civilização, de mistura com a mestiçagem racial e social. O barroco é um complexo de vida – o complexo barroco-mestiçagem – que imprime a peculiaridade à civilização brasileira até hoje, em artes, letras, cultura, vida social. Houve sim, em nossa historiografia, aquilo que Haroldo de Campos chamou em livro recente de seqüestro do barroco, bem caracterizado em relação a Gregório de Matos.

É, pois, uma grande satisfação, desde muito cedo laborando nesta seara, assistir ao resgate deste assunto entre especialistas atuais como o grande poeta paulista ou em obras de ficção, como o esplêndido romance *Boca de Inferno*, de Ana Maria. É uma verdadeira ressurreição a do barroco na consciência literária brasileira. (1989)

A Era Barroca – II

A França foi sempre infensa ao barroco. Coincidindo a era barroca e o classicismo francês, o barroco sempre foi visto com maus olhos. Não entrou lá a consideração do espírito barroco. O classicismo era condizente com o cartesianismo, que caracterizava o espírito francês. De modo que o barroco, contrário ao cartesianismo, não foi visto com simpatia, e mesmo com aprovação. Um sentido pejorativo dominou a palavra entre os franceses.

Só muito mais tarde é que foi sendo reconhecido o barroco. Só na literatura italiana e espanhola é que foi reconhecido o barroco. Foram estudiosos alemães, italianos e espanhóis que avaliaram a expressão e lhe reconheceram o saber interpretativo da época pós-renascentista.

A compreensão da época à luz do conceito do barroco refez completamente o mapa da literatura seiscentistas. Assim, na literatura italiana foram reconsiderados e reclassificados como barroco Tasso, Marino, Della Porta, Guarino, Bruno; da espanhola, Herrera, Góngora, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso, Gracián, Paravicino; da alemã Opitz, Silesius;, da inglesa, Lyly, Donne, Herbert, Crashaw, (poetas metafísicos), Shakespeare, Ben Johnson, Webster, Bacon, etc.; da francesa, Montaigne, Pascal, Bossuet, Corneille, Racine, etc.

Até mesmo Racine, com sua peça *Fedra*, que foi considerado o modelo clássico, passou a ser visto como barroco. E Pascal também foi revisto como barroco. E Bossuet.

Assim, pois, procedeu-se ao resgate do barroco na França.

Só modernamente é que esta manipulação foi sendo feita. Podem citar-se um Bray, um Antoine Adam, um R. Lebègue, entre outros. Estes autores reviram as classificações dos franceses da época barroca. (Para maiores detalhes ver minha obra *Introdução à Literatura no Brasil*).

Não é de espantar, portanto, que uma revista francesa, como *Magazine Littéraire*, venha a publicar um número especial sobre *L'âge du Baroque* (junho 1982). O número é dedicado à era

barroca: de uma crise da sensibilidade, procede pela luta entre a Reforma e a Contra-Reforma, que dominou toda a Europa; arte do passageiro, do irreal, do movimento, da sombra, do sonho, da linha curva, do jogo da coluna torcida contra a coluna reta, recusa das verticais e das perpendiculares.

O número da revista inclui diversos artigos sobre o barroco. O primeiro é de Philippe Beaussant, que caracteriza a arte barroca, começando pelo nome varroco.

O segundo artigo é de Alejo Carpentier, que vê no barroco uma constante do espírito humano, encontrando-se em toda a parte do mundo, desde a Roma de São Pedro até os tempos hindus. Afirma ele que a América foi sempre barroca, pelas simbioses, pelas mutações, pelas vibrações, pela mestiçagem.

O terceiro artigo é de Severo Sanduy, que vê no romance *Paradiso* de Lezama Lima nova concepção do barroco.

O quarto artigo é de Patrice Bollin, que estuda o neobarroquismo.

O quinto artigo é de Dubois, que estuda o imaginário barroco, mostrando os reparos para apreender o universo de vertigem e ilusões.

Claude Mignot escreve um catálogo das mutações que a palavra tem sofrido através dos tempos.

O barroco é revisto por Jean-Paul Dolé, que mostra como o barroco ultrapassou as guerras da religião.

Os poetas de imaginação religiosa melhor exprimiam a sensibilidade barroca no século XVII, diz Bernard Delvaille.

Depois de um estudo sobre Góngora, a exaltação da realidade.

O teatro barroco, o grande teatro do mundo, é o teatro de Shakespeare a Calderón, e se divide entre o poder, as paixões e o pensamento.

Dessa maneira, foram examinados diversos aspectos da arte e pensamento da era barroca. (1990)

A Bahia Barroca

A Bahia é essencialmente barroca. O barroco foi criação dos jesuítas da Contra-Reforma, no século XVI. É o espírito da conciliação e da fusão dos contrários, misturou Deus e o diabo, o mal e o bem, a terra e o céu, o real e o imaginário. É o fusionismo barroco.

A Bahia também nasceu no século XVI sob o signo jesuítico. Foi educada durante três séculos pelos jesuítas. Adquiriu assim todo o espírito barroco. Fundiu brancos e pretos, fez uma religião mista, a vida social, a comida, a música, uma língua.

Fundiu brancos e pretos, dando esse tipo de gente mestiça, os mulatos claros e os claramente mulatos. Toda a Bahia, os baianos, somos mestiços de raça ou de cultura. Ninguém escapa da mestiçagem.

A língua é o baianês, essa variedade de língua brasileira, caracterizada pela mistura de português e dos dialetos negros. É uma maneira de falar típica, com um vocabulário próprio, fruto do africanismo e português.

A música é uma mistura de herança africana e criações populares. E é linda.

A religião é também uma mistura de catolicismo e mitos negros. As casas baianas cultivam os santos católicos e as superstições, que lhe saem do quintal.

Assim foi criada a Bahia. Ela é desta sorte desde os tempos da colonização até a bela e modernizada Bahia atual. Ela é uma mistura de fatos sociais e culturais e raciais que têm as suas maravilhas. Amo a comida baiana, a comida afro-baiana, que é uma típica mistura de herança da África e outras criadas no local com a herança lusa, tudo temperado pelo azeite de dendê e a pimenta.

Assim é a Bahia. É do melhor barroquismo. É toda ela barroca. De um barroco que não morre. Que lhe dá as melhores belezas, a sua universalidade, a sua peculiaridade.

É única. Verdadeira salada de fatos contrários, de origem social e espiritual, raciais e culturais. É uma mistura que lhe vem

da colônia, da miscigenação que foi a sua gênese. Ela foi gerada assim e assim continuaremos, sem que se possa modificar. É essencialmente barroca, de um barroquismo legítimo, vindo do seu nascedouro no século XVI, o século do nascimento do Barroco.

O grande mestre da Bahia foi o Padre Antônio Vieira, o grande orador sacro, o barroco da eloqüência. E foi barroca a Escola barroca de poetas líricos, e o lirismo continuou todo o tempo, passando por Castro Alves e chegando a Jorge Amado, o grande escritor Barroco. (1992)

O Barroco

Ciclo dos descobrimentos. Quinhentismo português. Mito do Ufanismo. Caráter barroco da literatura dos séculos XVI a XVIII. O termo classicismo. O conceito da imitação. Gregório de Matos e a imitação. O primeiro escritor brasileiro: Anchieta. O Barroco, etimologia, conceito, caracteres, representantes. Barroco no Brasil. O Maneirismo.

I. Da Expansão ao Ufanismo

1. Ao *ciclo dos descobrimentos* da literatura portuguesa do século XVI, definido por Fidelino de Figueiredo como "o conjunto de obras que têm por objetivo os descobrimentos marítimos e as suas conseqüências morais e políticas"[1], pertencem as primeiras manifestações literárias da Colônia brasileira.

O quinhentismo português constitui-se, consoante ainda a lição do historiador, da combinação de elementos medievais, clássicos e nacionais. Os elementos medievais são: a velha métrica, as origens e a estrutura do teatro vicentino, a história por crônicas de reis e a novela de cavalaria; os elementos clássicos, de importação, principalmente italiana: o teatro clássico, comédia e tragédia, o romance e a écloga pastorais, a nova métrica com suas variedades de formas, e a epopéia; os elementos nacionais: o movimento interno do teatro vicentino, ou o mundo que nele se agita; a historiografia, ou narração dos grandes feitos coloniais e crônica da expansão; a epopéia, transformada por Camões de gênero clássico em instrumento da idéia nacional, os gêneros novos, ligados às narrativas das descobertas, como as relações de naufrágios e os roteiros de viajantes.

O conhecimento da literatura produzida nos três primeiros séculos da vida colonial mostra que ela se incluiu em alguns desses itens ou obedece à inspiração dos motivos que dominaram o ciclo dos descobrimentos, precisamente a contribuição mais original dos portugueses à literatura universal, aliás fundamentada, em boa parte, nos sólidos motivos econômicos: a caça ao escravo, a conquista de novas terras, mercados e fontes de riqueza,

a expansão do comércio. Dele irromperam as primeiras forças que aqui se expressaram sob roupagem literária; dele derivaram as "primeiras letras" brasileiras. A essa literatura de expansão e descobrimento se ligam os primeiros livros escritos por portugueses ou brasileiros, no Brasil, ou acerca de fatos, coisas e homens da Colônia: a obra dos jesuítas, seja a parte tipicamente literária, lírica ou dramática, seja o acervo de cartas e informes em torno das condições da Colônia, é um capítulo da expansão espiritual portuguesa; a literatura de viajantes e descobridores, os roteiros náuticos, os relatos de naufrágios, as descrições geográficas e sociais, as descrições da natureza e do selvagem (que Sílvio Romero definiu como as duas tendências principais da literatura brasileira no século XVI), as tentativas de epopéias com assunto local, são outros tantos episódios desse ramo brasileiro da literatura de expansão ultramarina do quinhentismo português, tão bem estudada por Hernâni Cidade.[2]

A primeira grande manifestação dessas forças é a formação do mito do ufanismo, tendência à exaltação lírica da terra ou da paisagem, espécie de crença num eldorado ou "paraíso terrestre", como lhe chamou Rocha Pita pela primeira vez, e que constituirá uma linha permanente da literatura brasileira de prosa e verso. Pero Vaz de Caminha, Anchieta, Nóbrega, Cardim, Bento Teixeira, Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Fernandes Brandão, Rocha Pita, Vicente do Salvador, Botelho de Oliveira, Itaparica, Nuno Marques Pereira, são exemplos da série de cantores da "cultura e opulência", ou autores de "diálogos das grandezas", que constituem essa singular literatura de catálogo e exaltação dos recursos da terra prometida. Essa literatura, diga-se de passagem, não deveria estar longe de emergir de motivos econômicos de valorização da terra aos olhos europeus.

A maioria dessas obras não pertence à literatura no sentido estrito, e sua importância decorre de participarem desse ciclo de literatura do descobrimento e de se inclinarem para a terra brasílica, na ânsia, que domina a consciência do brasileiro do século XVII, de conhecê-la, de revelá-la, de expandi-la. Se buscarmos a sua valoração por exclusivos critérios estéticos, salta à vista a sua qualidade inferior, excetuados raros momentos. Por isso, a posição que lhes é reservada na história literária há que limitar-se à mera anotação de suas relações com o estilo de vida

e de arte característico do tempo. É fenômeno encontradiço na história da literatura serem testemunho mais flagrante da época as obras medíocres do que os grandes livros. De direito, porém, o lugar de relevo que merecem é na história da cultura e da historiografia, ou das idéias sociais, pois constituem os marcos ao longo da estrada que seguiram a consciência da terra comum, o espírito insurgente, o senso histórico e o sentimento da nacionalidade, em uma palavra, a brasilidade, desde aqueles primeiros tempos em formação. Delas é que proveio o conhecimento dos fatores geográficos, econômicos e sociais sobre que se erigiu a civilização brasileira. As repercussões dessa literatura de conhecimento da terra são de importância indisfarçável, em toda a literatura de imaginação, mas sua análise não compete aos instrumentos literários, que apenas as registram.

Com expressarem, no entanto, o mito ufanista, essas obras não refogem à impregnação do estilo artístico em vigor na época. Em verdade, a literatura brasileira emerge da literatura ocidental do barroquismo. Foi sob o signo do barroco definido não só como um estilo de arte, mas também como um complexo cultural, que nasceu a literatura brasileira. Senão vejamos o que ocorre com a literatura jesuítica, com a obra ufanista, mas de sentido literário, de Botelho de Oliveira e Nuno Marques Pereira, bem assim com a de Vieira e Gregório, com a descendência do primeiro na oratória sagrada, e com a família de poetas e prosadores das academias. Se a inteligência brasileira começou a expressar-se na forma de "literatura de conhecimento" (De Quincey), a "literatura de poder" desponta aqui e ali, embora só mais tarde adquirindo categoria estética.

Destarte, justifica-se o estudo dos principais autores que possuem sentido estético, nessa fase da literatura brasileira. São expressões, algumas delas bastante representativas, do Barroco literário, e como tal hão que ser analisadas e valoradas. Valem como testemunhos de um estilo artístico, cujos caracteres e sinais espelham fielmente, como provam os estudos sobre eles agora executados. Mas a impregnação barroca é tão profunda nos escritores do período que a ela não escapam inclusive os historiadores e pensadores. Exemplos típicos são os casos de Rocha Pita e Frei Vicente do Salvador, cuja prosa reflete a contaminação barroca, mormente nos seus aspectos de menor qualidade.

Os gêneros literários então mais cultivados são o diálogo, a poesia lírica, a epopéia, ao lado da historiografia e da meditação pedagógica, das quais o Barroco retira o máximo partido, misturando o mitológico ao descritivo, o alegórico ao realista, o narrativo ao psicológico, o guerreiro ao pastoral, o solene ao burlesco, o patético ao satírico, o idílico ao dramático, sem falar no mestiçamento da linguagem, já iniciada como imposição da própria obra de evangelização e da nova sensibilidade lingüística, de que decorrerá a diferenciação de um estilo brasileiro.

2. O reconhecimento do caráter barroco na definição da literatura produzida no Brasil dos meados do século XVI ao final do século XVIII subverte a classificação tradicional dessa literatura, impondo-se uma nova periodização, de cunho estilístico. Aliás, como disse F. Simone em relação à literatura universal, o conceito de Barroco realizou a dissolução do esquema historiográfico tradicional.

Na dependência dos critérios vigentes em historiografia literária portuguesa, na qual os escritores quinhentistas, seiscentistas e setecentistas são habitualmente definidos como clássicos, costuma denominarem-se clássicos os autores brasileiros do mesmo período, a despeito da variedade de tipos de poesia, por exemplo, que atravessa diferentes zonas de influência, como a palaciana, a clássica, a barroca, a arcádica.

Portanto, nada mais impróprio. A palavra Classicismo, de tão difícil conceituação, chega a ser absurda quando usada para rotular manifestações literárias díspares como o renascimento, o seiscentismo e o setecentismo, incluindo figuras como Camões, Vieira e os arcádios. Essa etiqueta impediu-nos até agora de ver claro as diferenças estilísticas entre as diversas manifestações desse longo período que vai do final da Idade Média até o Romantismo. Em verdade, chamar de clássico esse período da literatura brasileira é emprestar ao epíteto um sentido vago, baseando-o apenas no fato de serem os escritores do tempo imitadores dos clássicos antigos, o mais impreciso dos sentidos que se pode ligar à expressão; até mesmo o sentido puramente laudatório de escritor modelar é inadequado, pois, com raríssimas exceções, esses autores não podem ser assim considerados nos primeiros séculos da vida brasileira.

Se quisermos dar aos termos literários um valor crítico preciso; se, como no caso das definições periódicas, desejarmos que possuam validade objetiva não somente como um padrão de julgamento, senão também como um conceito histórico-estético para a caracterização dos espécimes artísticos de um período, é-nos forçoso restringir-lhes o sentido, tornando-os equivalentes às obras ou fatos concretos que tentam definir, sem o que, como ensina Whitmore,[3] o termo falha em fazer-nos pensar mais claramente acerca do fenômeno em causa. E fazê-los fundamentados, como insiste Whitmore, na inspeção e conhecimento dos fatos à custa de uma teoria e de atos críticos.

De modo geral, o termo Classicismo é usado para designar o movimento, iniciado na Renascença, de restauração das formas e valores do mundo antigo, mormente dos séculos de Péricles e Augusto, considerados os modelos da perfeição artística e filosófica. Mas o movimento variou conforme o país, o que o torna impreciso, do ponto de vista crítico. As várias literaturas européias adotaram-no com significado diverso, sendo que a algumas nem pode ser aplicado, como a espanhola., O Classicismo italiano é renascentista, nos séculos XV e XVI; o Classicismo francês, luisquatorziano, o apogeu da atitude clássica, é racionalista, regulador, domado; o inglês é Neoclassicismo; o chamado Classicismo português, dos séculos XVI a XVIII, compreende a mistura de elementos renascentistas e barrocos, e por último arcádicos. Que é afinal o Classicismo, a julgar por essas experiências? Que valor definitório tem o conceito? Na própria literatura francesa, em que o termo é moeda corrente no vocabulário crítico, talvez seja mais lícito falar, como acentua Lebègue,[4] de classicismos, no plural, do que em Classicismo, levando-se em conta as diversas ondas do chamado Classicismo, desde Malherbe a Chapelain, a Boileau, a Perrault, a Fénelon, fenômeno que foi acentuado por Adam.[5] De qualquer modo, de Goethe a Sainte-Beuve, a André Gide, a T. S. Eliot, o conceito permanece envolto em nebulosidade.

Importa, pois, sem abandonar o termo Classicismo, limitá-lo a determinado uso. Procurando definir a noção, Henri Peyre[6] coloca-se na tradição crítica francesa, para a qual Classicismo por excelência é o francês.[7] Encara-o como a produção literária e artística da França entre 1600 e 1690. Mas estuda os

diversos sentidos do termo, apontando os seguintes: 1) Autores destinados ao uso em "classe"; 2) Autores modelares, os "melhores", os grandes autores de todas as literaturas, e por isto usados em classe; 3) Os clássicos ou escritores da Antigüidade.

A estes sentidos há que ajuntar: 4) Os autores que imitam os clássicos, que são seus adeptos ou seguem suas lições (neoclássicos); 5) Certas épocas culturais que alcançaram perfeição superior, mais ou menos inspiradas pela Antigüidade clássica; 6) Conjunto de caracteres estéticos definindo o estilo cultural, artístico e literário de um período.

Este último significado é o único a comunicar validade crítica ao conceito, restringindo-o à definição e caracterização do sistema de normas artísticas e culturais de um momento determinado do processo histórico. Consoante essa doutrina, em história das artes e da literatura, estilo clássico, estilo barroco e estilo romântico são formas diversas da realização artística, corporificadas em precisos momentos históricos. Cumpre à crítica distingui-las e delimitar as áreas respectivas de ação, graças à identificação dos seus sistemas de normas.[8]

3. É fácil inferir-se da definição de arte e literatura clássicas, à luz da conceituação de Wölfflin,[9] que a literatura brasileira da fase colonial não pode ser interpretada como clássica, nem o período como de Classicismo, a menos que sejam empregados esses termos para indicar apenas a norma, geral na época, da imitação dos modelos da Antigüidade, o que nada define.

Os três primeiros séculos da literatura no Brasil, já que propriamente não houve Renascimento, mostram a intercorrência de estilos artísticos, o barroco, o neoclássico e o arcádico, formas de fisionomia estética bem caracterizada por sinais e princípios dominantes, que constituíram manchas espaciais e temporais, entrosando-se, misturando-se, e interpenetrando-se, às vezes somando-se, nem sempre sucedendo-se e delimitando-se segundo cronologia exata. O Barroquismo nasce com as primeiras vozes jesuítas, penetra os séculos XVII e XVIII, manifestando-se pela poesia e prosa ufanista, pela poesia crioula de Gregório de Matos, pela parenética de Vieira e seus descendentes, pela prosa e poesia das academias, e atinge mesmo o começo do século XIX, sob um mimetismo de decadência. Enquanto isso, no século XVIII, Neo-

classicismo e Arcadismo dividem o gosto rococó, e dificilmente podemos separar as suas manifestações, que se mesclam, ao longo desse século, com os elementos do Barroquismo. O século XVIII, sobretudo, reflete essa confusão, entrecruzamento e interação de estilos.

A propósito dessa definição dos estilos artísticos e literários no Brasil colonial, deve-se pôr em relevo o fato de que há formas superiores e inferiores, e de que o Barroco literário brasileiro, por exemplo, salvo alguns casos isolados, é expressão de arte menor, ao contrário do Barroco nas artes plásticas, nas quais atingiu um nível dos mais puros e elevados.

4. A compreensão da literatura brasileira produzida nos períodos barroco, neoclássico e arcádico exige a fixação prévia de um conceito estético que regulou a criação literária durante toda a época situada entre o Renascimento e o Romantismo, conceito que só este derradeiro movimento logrou destronar: a imitação. Por influência das teorias românticas, o crítico moderno foi desarmado da justa perspectiva para a avaliação da literatura renascentista e barroca. É que, pela supervalorização do indivíduo, divinizou-se a originalidade da criação, passando a crer-se na origem exclusivamente subjetiva da poesia, que deveria ter na inspiração interior a fonte única de criatividade. Era outra a doutrina que inspirava os poetas do Renascimento e do Barroco. Nos séculos de quinhentos, seiscentos e setecentos, a norma geral da criação literária era a da imitação. Mesmo quando reagiam contra o Renascimento, como os escritores barrocos, não deixaram de respeitar a regra. Diferentemente do romântico, a um poeta daqueles períodos não era suficiente a inspiração para o êxito e a perfeição poética. Era mister fundir originalidade com tradição para atingir a intenção do poeta.

Talvez nenhuma época literária deveu mais às doutrinas e regras estéticas, pelo que se faz necessário, para o seu estudo e interpretação, o exame do pano de fundo da teoria que a norteou.[10] Essa norma decorria do próprio sistema educacional vigente, baseado nas famosas *Litterae Humaniores*. Nele exercia papel fundamental a retórica, através da obra dos retóricos clássicos – Aristóteles, Isócrates, Cícero, Horário, Quintiliano. A tradição retórica dominou a época como uma sólida corrente de interpre-

tação e crítica, tanto quanto de formação intelectual e literária, cujo objetivo precípuo era ensinar a falar e escrever com persuasão. Havia mesmo uma identificação ou confusão entre a retórica, a lógica e a poética, de que Ramus foi o símbolo. Por influência dessa tradição, a regra da imitação constituiu o denominador comum da literatura então produzida. A imitação era regra retórica e pedagógica por excelência, e não se confundia com plágio. O princípio normativo da imitação dos modelos foi admitido pacificamente pelos mestres da retórica heleno-romana, não como um processo inferior, mas como uma disciplina formadora através da qual se emulavam as virtudes dos grandes autores. Essa tradição sobretudo romana foi reafirmada durante a Idade Média e penetrou os tempos modernos pela palavra dos humanistas, tornando-se um princípio fundamental da teoria literária renascentista e barroca. De imitação da natureza, concebida como o motor gerador das coisas, o espírito normativo dos romanos transformou o conceito em disciplina retórica de imitação de autores modelares, que, nos tempos modernos, se confundiram com os clássicos antigos, isto é, em vez de ir à natureza, imitavam-se os que já haviam, de modo excelente, imitado a natureza. Assim, como acentua Jack, era, à luz do credo clássico, uma atividade digna, num momento em que a obra de arte não significa um esforço de auto-expressão ou de manifestação de uma personalidade, e imitar não implicava motivo de inferioridade ou plágio, como habitualmente pensa o crítico moderno. É revelar falta de senso de perspectiva transferir os atuais padrões de julgamento, criados à sombra de diferente doutrina estética, para o estudo e aferição da literatura de uma época informada pela norma da imitação, base da pedagogia literária ortodoxa. Nenhum gênio literário do Renascimento, do Barroco e do Neoclassicismo, escapa ao tributo: Shakespeare, Montaigne, Cervantes, Góngora, Quevedo... Há páginas inteiras de Sêneca em Montaigne, e seria tempo perdido pretender rastrear os passos de Sêneca e Plutarco em Shakespeare.

Por não se colocarem dentro da doutrina vigente na época, por não a relacionarem com a teoria crítica do tempo, que é diversa, no particular, da que vigora depois do Romantismo, certas interpretações da literatura seiscentista e setecentista brasileiro têm incorrido em falha de julgamento, o mesmo fato que ocorre com os críticos da literatura inglesa da fase augusta (1660-

1750), como assinala Ian Jack. Naquele tempo, era motivo de superioridade e não de inferioridade artística (como se pensa hoje, após a supervalorização da originalidade e do gênio individual que o Romantismo infundiu na mentalidade literária ocidental) um escritor mostrar que imitava um modelo da Antigüidade. E, nessa imitação, havia toda uma gama de tons, desde a simples inspiração até a glosa, até mesmo a tradução. E se não houve escritor, por maior que fosse a sua categoria, que fugisse à regra, por que relutarmos em aplicar o mesmo critério à compreensão da literatura brasileira daquela fase? Porventura as imunidades prevalecem apenas para os estrangeiros, enquanto os nossos poucos valores do tempo merecem o apodo de plagiários? O equívoco é tanto mais grave quanto esquecemos o papel relevante que teve a retórica no ensino, em toda a América Latina, até em pleno século XIX.

Vítima desse erro de perspectiva é Gregório de Matos, acusado por uma linha de críticos brasileiros como um simples copista de Góngora e Quevedo, esquecendo-se do que estes dois mesmos gênios devem, através da imitação, aos modelos antigos.[11]

A questão gregoriana merece atenção mais cuidadosa, a partir do reconhecimento da imitação como norma estética do período, exemplo típico de como o conhecimento da teoria literária que informa uma época auxilia a sua interpretação. Além disso, é mister levar em conta o problema da autenticidade dos textos que lhe são atribuídos. Como se sabe, os seus poemas foram recolhidos em códices manuscritos por copistas que podem ter-lhe atribuído a autoria de produções de outrem. Não se deve, portanto, imputar a responsabilidade total por essas apropriações, sem atentar para as condições da vida intelectual do tempo, quando não havia imprensa na Colônia, e para a inexistência de rigor na transcrição dos textos, na questão da originalidade e do direito de autor. Acima de tudo, sem considerar o papel onipresente da doutrina da imitação. Dessa maneira, sobram razões para o respeito pela parte positiva e elevada de sua contribuição. Numa época em que quase tudo à volta era pigmeu, as letras brasileiras, pela sua voz, já falam por si mesmas, com a originalidade mestiça, a que o Barroquismo emprestou toda a sorte de artifícios e meios de realização eficiente. Se ele imitou, e sem dúvida o fez, estava na boa doutrina retórica do tempo, nem podia fugir, por outro lado, ao caráter de reflexo que eram, e ainda são, as letras do novo continente.[12]

5. A investigação acerca das origens da literatura brasileira suscita o problema, que poderá parecer ocioso, de quando e com quem ela começa, se no século XVI ou XVII, se com Anchieta, Bento Teixeira, Gregório ou Botelho. Em verdade, não é fácil fixar os primeiros vagidos do nativismo, do instinto insurrecional antiluso, do sentimento de brasilidade ou da formação de uma consciência nacional. É de crer que esse sentimento se firmou e foi tomado corpo desde o momento em que, ao contato com a nova realidade, um homem novo foi surgindo dentro do colono.

Se é impossível marcar o início do sentimento nativista em um documento escrito, cabe à história literária, todavia, decidir quais os textos que testemunham o alvorecer da preocupação estética, no que, aliás, têm porfiado os que trataram do assunto, Sílvio Romero, José Veríssimo, Afrânio Peixoto, Érico Veríssimo.

Com a valorização da literatura jesuítica, já agora amplamente conhecida, avulta o significado da obra de Anchieta, situado o doce evangelizador do gentio como o fundador da literatura brasileira. Já era também este o parecer de Afrânio Peixoto, para quem a literatura anchietana é a primeira "para" os brasileiros ou no Brasil, em pleno século XVI, quando o que se escreve é literatura informativa "sobre" o Brasil para a Europa.[13] Descontada a literatura de conhecimento da terra, escrita por viajantes e curiosos, dentro do esquema antes referido, é natural que sobressaia a obra de Anchieta, a qual, se não possui valor estético de primeira categoria, encarada na sua situação histórica é a mais alta que o espírito barroco produziu na América em seu tempo.

A partir de São Vicente, onde Martim Afonso de Sousa fundara, em 1532, uma florescente plantação de cana-de-açúcar e para onde fora mandado Anchieta, estabelecendo-se no Colégio que ajudou Nóbrega a instalar no planalto de Piratininga, germe da cidade de São Paulo, a frágil vida intelectual na Colônia acompanhou a marcha dos diversos centros sociais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Vila Rica, São Paulo, cuja importância, por sua vez, esteve relacionada com os ciclos do açúcar, pau-brasil, fumo, ouro, diamantes, café, que caracterizam a evolução da economia brasileira.

II. Barroco Literário

1. A etimologia de "Barroco" tem suscitado muita controvérsia. Acreditam uns na origem ibérica, espanhola – "barrueco", ou portuguesa – "barroco", designando uma pérola de superfície irregular. Para outros, como Agostinho de Campos (*Glossário*, p. 55), a forma "barroco" é, não só a original, como a legitimamente lusa, em vez da afrancesada "barroco". Em 1888, Wölfflin propôs outra doutrina: ligado à escolástica, é um termo mnemônico para evocar um dos modos da 2ª figura do silogismo (b A r O c O), na qual a menor é particular e negativa. Com este sentido, o primeiro uso da palavra remonta a Montaigne (*Essais*, I, cap. 25), que a empregou ao lado de "baralipton", para ironizar a escolástica. Nos séculos XVI e XVII, o epíteto significava um modo de raciocínio que confundia o falso e o verdadeiro, uma argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia, que subvertia as regras do pensamento. Originalmente, portanto, é negativo, pejorativo, sinônimo de bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso, visando designar, menoscabando, a arte seiscentista, interpretada dessa maneira, como forma de decadência da arte renascentista ou clássica. Este o uso do conceito pela crítica neoclássica e arcádica, o qual penetrou o século XIX. Como salienta Calcaterra, a palavra entrou para o vocabulário corrente, com o sentido pejorativo original, na filosofia: idéia barroca, figura barroca; apóstrofe barroca. Assim, o conceito com seu sentido pejorativo, teve curso especialmente no terreno das artes plásticas e visuais, designando a arte e a estética do período subseqüente ao Renascimento, interpretada como forma degenerada dessa arte, expressa na perda da clareza, pureza, elegância de linhas, e no uso de toda a sorte de ornatos e distorções, que resultaram num estilo impuro, alambicado e obscuro. Um autor recente, entretanto, Gilbert Hight, parece dar preferência à antiga explicação da pérola irregular, por ter, a seu ver, antes sentido estético do que intelectual, acentuando, todavia, que em ambas as explicações existe como idéia dominante o sentido de irregularidade, tensão, esforço, dificuldade, características do barroco.

Foi Burckhardt, o famoso historiador da cultura, quem iniciou a revisão da questão barroca (no *Cicerone*, de 1855), mas deve-se a Wölfflin (1864-1945) a sua definitiva reformulação à luz dos novos princípios que introduziu para a interpretação da

história da arte. De 1879, quando foi por primeira vez agitada a questão, até 1929, data em que se considera como incorporado o conceito no vocabulário crítico, graças aos trabalhos de Wölfflin, a arte barroca foi revalidada, não mais concebendo-se como uma expressão degenerada, antes como forma peculiar de um período da história da cultura moderna com valor estético e significado próprios, do mesmo modo que o termo recebeu definição precisa, introduzido no uso corrente da crítica de arte e literatura, e, recentemente, nos manuais de história da cultura e da literatura.

A teoria wölffliniana de análise formal das artes, base da transformação operada no estudo do barroco, consiste no estabelecimento de alguns princípios fundamentais, que definem a passagem do tipo de representação táctil para o visual, isto é, da arte renascentista para a barroca.[14] Desta maneira:

1) O Barroco representa não um declínio, mas o desenvolvimento natural do Classicismo renascentista para um estilo posterior.

2) Esse estilo, diferentemente do clássico, já não é táctil porém visual, isto é, não admite perspectivas não visuais, e não revela sua arte, mas a dissimula.

3) A mudança executa-se consoante uma lei interna e os estágios de seu desenvolvimento em qualquer obra podem ser demonstrados graças a cinco categorias.

Renascimento	*Barroco*
1) linear – sentida pela mão.	1) pictórica – seguida pela vista.
2) composta em plano, de jeito a ser sentida	2) composta em profundidade, de jeito a ser seguida.
3) partes coordenadas de igual valor.	3) partes subordinadas a um conjunto.
4) fechada, deixando fora o observador.	4) aberta, colocando dentro o observador.
5) claridade absoluta.	5) claridade relativa.

Essa teoria da definição dos estilos artísticos teve aplicação à literatura, e já o próprio Wölfflin sugeriu tal conseqüência ao contrastar o *Orlando Furioso* de Ariosto à *Jerusalém libertada* de Tasso, como as obras que exprimiam, no plano literário, a oposição entre o Renascimento e o Barroco. Mas, como assinala René Wellek,[15] só depois de 1914 o termo foi tendo divulgação na crítica literária para definir as obras do século XVII. Da Alemanha, onde o suíço Wölfflin exercia o magistério (Munique), a teoria difundiu-se, atraindo eruditos e historiadores literários já então preocupados com direções novas para a historiografia literária, que a libertassem do positivismo e do determinismo sócio-histórico do século XIX, os quais se sentiram seduzidos pela ênfase que Wölfflin, no seu livro básico (1915), emprestava à caracterização de formas e aos critérios de diferenciação dos estilos. E assim, mostra Wellek, depois de 1921-1922, a adoção do termo é larga pelos críticos e historiadores literários, sobretudo alemães, porém logo depois pelos de todas as nacionalidades, suíços, escandinavos, italianos, espanhóis, ingleses, norte-americanos e franceses (estes últimos até há pouco os mais relutantes).

Dessa maneira, define-se como Barroco o período literário subseqüente ao Renascimento, equivalente ao século XVII, embora não estritamente, podendo-se adotar como limites as datas de 1580 e 1680, com variações de acordo com os países. Renascimento, Barroco e Neoclassicismo foram três períodos que se sucederam, segundo Friederich,[16] como a tese, a antítese e a síntese, "pois foi somente o Classicismo da França depois de 1660 que logrou unir, em uma harmoniosa obra-prima (*e. g.*, *Andrômaca* de Racine), a mitologia pagã da Antigüidade e o fervor cristão da Idade Média, as duas visões opostas da vida que os escritores do Renascimento e do Barroco respectivamente em vão tentaram reconciliar em sua arte".

Assim, a periodização de cunho estilístico da literatura moderna compreende o Renascimento (séculos XV a XVI), o Barroco (séculos XVI a XVII), o Neoclassicismo com o Iluminismo e o Racionalismo (séculos XVII a XVIII), o Romantismo (séculos XVIII a XIX), o Realismo-Naturalismo (séculos XIX a XX), o Simbolismo e o Modernismo (séculos XIX a XX).

Na verdade, a linha humanista, racionalista, antropocêntrica, que o Renascimento iniciou, ressuscitando o culto da Anti-

güidade, continua com o Neoclassicismo e o Iluminismo dos séculos XVII e XVIII e com o Realismo-Naturalismo do século XIX. Durante os três primeiros séculos modernos, processa-se a formação do credo neoclássico em literatura; do Renascimento, passando pelo Barroco, que diminuiu o seu ímpeto reagindo contra ele em nome da liberdade, da irregularidade e da emoção, invade o Neoclassicismo no final do século XVII

A aplicação do conceito de Barroco à periodização moderna esclarece, precisamente, a posição daquele estágio intermediário entre o Renascimento (até 1580 mais ou menos) e a fase neoclássica (depois de 1680). Havia uma etapa não identificada, e foram os trabalhos de Wölfflin que puseram um termo à confusão, dando relevo, o que é mais importante, à produção artística e literária daquela fase.[17] Eram inconfundíveis os estilos de vida renascentista e seiscentista, e não seria justo qualificar de clássico o estilo literário e artístico da época de seiscentos. Mediante suas categorias críticas, Wölfflin delimitou nitidamente as formas de vida quinhentistas e seiscentistas: a linear e a pictórica, a fechada e a aberta, a múltipla e a unitária, a plana e a profunda, a clara e a escura. Seu formalismo foi o critério novo que dissociou os dois sistemas de normas que regularam as maneiras de ser e agir dos homens naquelas seções de tempo. Graças a ele, é-nos possível identificar o período renascentista, pelas suas formas de vida e manifestações artísticas, que o separam do período barroco, por sua vez caracterizado por formas peculiares de existência e cultura, por um estilo próprio de vida e de arte, pensamento, ação, religiosidade, governo, divertimento, guerra, prosa e verso. Verificou-se que o período oferece perfeita unidade, expressa não somente no paralelismo entre as várias artes e a literatura, mas também nas diversas outras formas de vida, o que levou os historiadores da cultura a adotar o termo Barroco para designar "as manifestações mais variadas da civilização no século XVII" (R. Wellek).[18]

O Renascimento caracterizou-se pelo predomínio da linha reta e pura, pela clareza e nitidez de contornos. O Barroco tenta a conciliação, a incorporação, a fusão (o fusionismo é a sua tendência dominante) do ideal medieval, espiritual, supraterreno, com os novos valores que o Renascimento pôs em voga: o humanismo, o gosto das coisas terrenas, as satisfações mundanas e

carnais. A estratégia pertenceu à Contra-Reforma, no intuito, consciente ou inconsciente, de combater o moderno espírito, absorvendo-o no que tivesse de mais aceitável. Daí nasceu o Barroco, novo estilo de vida, que traduz em suas contradições e distorções o caráter dilemático da época, na arte, filosofia, religião, literatura.

Assim compreendida, a era barroca forma um estágio entre o Renascimento, do seio do qual e em reação ao qual emergiu, e o Neoclassicismo, pelo qual se prolonga e no qual se dissolve. Posto que se possa delimitar em grosso o período, é mister insistir em que as épocas históricas não se separam umas das outras segundo contornos nítidos, mas interpenetram-se, imbricam-se, à maneira das manchas de óleo, pois os sistemas de normas que regulam sua vida não começam e acabam de maneira abrupta. No caso do Barroco, há uma grande mancha, cujo núcleo está no século XVII, mas cujos contornos são constituídos de saliências e reentrâncias, e cujo próprio inferior é pontilhado de vacúolos ou falhas; do mesmo modo, nos períodos vizinhos podem-se descobrir metástases barrocas, sem falar nas variantes locais de iniciação e término, aqui as formas barrocas se realizando antes que ali. Em suma, os estilos vizinhos, expressões de estados de espírito diversos, coexistem muitas vezes, misturando-se, podendo-se identificar as suas formas e sombras nesse ou naquele escritor, e até numa mesma obra ou autor, que são, destarte, clássicos e barrocos a um só tempo. No caso do Barroco francês, por exemplo, o classicismo só se tornou possível mercê da luta contra o Barroquismo, como ocorre com Racine. Leo Spitzer chega a definir o Classicismo como um Barroco domado.[19]

O conceito de Barroco proporciona, pois, uma perspectiva nova, graças à qual é possível a compreensão da literatura do século XVII, para cuja interpretação eram insuficientes e falseantes os conceitos de Renascimento e Classicismo. Muitas manifestações literárias daquele tempo ficavam fora de classificação e interpretação, pois não se enquadravam dentro das fórmulas tradicionais e eram, por isso, relegadas para segundo plano, como formas inferiores, ou intermediárias de arte. O Barroco preenche o vácuo existente entre o Renascimento e o Classicismo,[20] definindo obras diversas que refletem um estado de espírito comum, em todas as literaturas nacionais modernas.[21]

güidade, continua com o Neoclassicismo e o Iluminismo dos séculos XVII e XVIII e com o Realismo-Naturalismo do século XIX. Durante os três primeiros séculos modernos, processa-se a formação do credo neoclássico em literatura; do Renascimento, passando pelo Barroco, que diminuiu o seu ímpeto reagindo contra ele em nome da liberdade, da irregularidade e da emoção, invade o Neoclassicismo no final do século XVII

A aplicação do conceito de Barroco à periodização moderna esclarece, precisamente, a posição daquele estágio intermediário entre o Renascimento (até 1580 mais ou menos) e a fase neoclássica (depois de 1680). Havia uma etapa não identificada, e foram os trabalhos de Wölfflin que puseram um termo à confusão, dando relevo, o que é mais importante, à produção artística e literária daquela fase.[17] Eram inconfundíveis os estilos de vida renascentista e seiscentista, e não seria justo qualificar de clássico o estilo literário e artístico da época de seiscentos. Mediante suas categorias críticas, Wölfflin delimitou nitidamente as formas de vida quinhentistas e seiscentistas: a linear e a pictórica, a fechada e a aberta, a múltipla e a unitária, a plana e a profunda, a clara e a escura. Seu formalismo foi o critério novo que dissociou os dois sistemas de normas que regularam as maneiras de ser e agir dos homens naquelas seções de tempo. Graças a ele, é-nos possível identificar o período renascentista, pelas suas formas de vida e manifestações artísticas, que o separam do período barroco, por sua vez caracterizado por formas peculiares de existência e cultura, por um estilo próprio de vida e de arte, pensamento, ação, religiosidade, governo, divertimento, guerra, prosa e verso. Verificou-se que o período oferece perfeita unidade, expressa não somente no paralelismo entre as várias artes e a literatura, mas também nas diversas outras formas de vida, o que levou os historiadores da cultura a adotar o termo Barroco para designar "as manifestações mais variadas da civilização no século XVII" (R. Wellek).[18]

O Renascimento caracterizou-se pelo predomínio da linha reta e pura, pela clareza e nitidez de contornos. O Barroco tenta a conciliação, a incorporação, a fusão (o fusionismo é a sua tendência dominante) do ideal medieval, espiritual, supraterreno, com os novos valores que o Renascimento pôs em voga: o humanismo, o gosto das coisas terrenas, as satisfações mundanas e

carnais. A estratégia pertenceu à Contra-Reforma, no intuito, consciente ou inconsciente, de combater o moderno espírito, absorvendo-o no que tivesse de mais aceitável. Daí nasceu o Barroco, novo estilo de vida, que traduz em suas contradições e distorções o caráter dilemático da época, na arte, filosofia, religião, literatura.

Assim compreendida, a era barroca forma um estágio entre o Renascimento, do seio do qual e em reação ao qual emergiu, e o Neoclassicismo, pelo qual se prolonga e no qual se dissolve. Posto que se possa delimitar em grosso o período, é mister insistir em que as épocas históricas não se separam umas das outras segundo contornos nítidos, mas interpenetram-se, imbricam-se, à maneira das manchas de óleo, pois os sistemas de normas que regulam sua vida não começam e acabam de maneira abrupta. No caso do Barroco, há uma grande mancha, cujo núcleo está no século XVII, mas cujos contornos são constituídos de saliências e reentrâncias, e cujo próprio inferior é pontilhado de vacúolos ou falhas; do mesmo modo, nos períodos vizinhos podem-se descobrir metástases barrocas, sem falar nas variantes locais de iniciação e término, aqui as formas barrocas se realizando antes que ali. Em suma, os estilos vizinhos, expressões de estados de espírito diversos, coexistem muitas vezes, misturando-se, podendo-se identificar as suas formas e sombras nesse ou naquele escritor, e até numa mesma obra ou autor, que são, destarte, clássicos e barrocos a um só tempo. No caso do Barroco francês, por exemplo, o classicismo só se tornou possível mercê da luta contra o Barroquismo, como ocorre com Racine. Leo Spitzer chega a definir o Classicismo como um Barroco domado.[19]

O conceito de Barroco proporciona, pois, uma perspectiva nova, graças à qual é possível a compreensão da literatura do século XVII, para cuja interpretação eram insuficientes e falseantes os conceitos de Renascimento e Classicismo. Muitas manifestações literárias daquele tempo ficavam fora de classificação e interpretação, pois não se enquadravam dentro das fórmulas tradicionais e eram, por isso, relegadas para segundo plano, como formas inferiores, ou intermediárias de arte. O Barroco preenche o vácuo existente entre o Renascimento e o Classicismo,[20] definindo obras diversas que refletem um estado de espírito comum, em todas as literaturas nacionais modernas.[21]

Por conseguinte, o termo Barroco, originário da história e crítica de artes, supre a crítica e a historiografia literárias com mais um conceito de conteúdo estético. Com resolver em definitivo o problema da classificação e avaliação da literatura seiscentista, que refoge à conceituação renascentista e neoclássica, o Barroco oferece a vantagem de ser um termo de sentido estético, indo assim ao encontro dos esforços atuais por dar autonomia à história literária em relação à história política e social. O conceito de Barroco vem oferecer a renovação metodológica e conceitual que caracteriza o estado atual da historiografia literária, e que forceja por comunicar-lhe uma orientação estético-literária, contrariamente às correntes decimononistas de cunho historicista, positivista e naturalista. Tendências renovadoras que procuram dar relevo sobretudo à crítica, abolindo o divórcio entre ela e a história ou a erudição literária, colocando-as a serviço da primeira, na explicação da obra de arte em si mesma pela análise de suas características intrínsecas. Em mãos de críticos armados dos métodos da moderna estilologia e da análise estrutural ou textual, em busca do valor literário em si próprio, o conceito de Barroco tem-se revelado extremamente profícuo, esclarecendo fenômenos estilísticos até agora obscuros e resistentes à interpretação. Citem-se a propósito os estudos de Leo Spitzer, Karl Vossler, Dámaso Alonso, Morris Croll, Helmut Hatzfeld, e outros, que lançaram luz sobre os meandros do estilo seiscentista.

Assim ganha terreno a adoção do termo à medida que se procede também e se divulga a sua clarificação conceitual. René Wellek, ao concluir seu estudo sobre o Barroco em literatura, não esconde suas preferências pelo conceito:

> A despeito de muitas ambigüidades e incertezas quanto à extensão, avaliação e conteúdo preciso do termo Barroco, ele tem desempenhado e continuará a desempenhar importante função. Situou de maneira bem clara o problema da periodização e de um estilo irradiante; realçou as analogias entre as literaturas de diferentes países e entre as várias artes. Continua, pois, como o termo adequado para designar o estilo que surgiu depois do renascentista e precedeu o neoclássico (...) O Barroco é um termo de sentido estético que auxilia a compreensão da literatura do tempo e que concorrerá para romper

> a dependência da história literária para com a periodização derivada da história política e social. Quaisquer que sejam os defeitos do termo (...), ele abre o caminho para a síntese, afasta nosso espírito da mera acumulação de observações e fatos e prepara o terreno para a futura história da literatura concebida como uma arte.

De um simples adjetivo de sentido pejorativo, a palavra evoluiu, portanto, para um conceito avaliativo, baseado não em critério subjetivo, porém na análise e descrição de traços específicos, de natureza intrínseca e estilística, encontrados em manifestações artísticas e literárias de determinada época. E daí para um conceito histórico, etiqueta de um período ou estágio da cultura ocidental, equivalente ao século XVII, e designando as artes, ciências e vida social compreendidas no seu limite.

Assinale-se, contudo, que, para ter validade crítica e doutrinária, o conceito não deve ser usado, como querem alguns defensores de um pan-barroquismo (Eugênio D'Ors), para designar um tipo de expressão que pode ocorrer em qualquer cultura e em diversos momentos como uma tendência universal e permanente, uma constante histórica. Seria destruir por completo o conceito aplicá-lo à definição de manifestações distantes do século XVII, onde, e somente, as condições espirituais foram convenientes para o seu desenvolvimento, fazendo com que o aspecto formal encarnasse um estado de espírito que se ajustava à maravilha. Este é um ponto relevante, o da limitação do sentido da expressão.[22] Pois o Barroco é a adequação de um estilo ao clima espiritual e ao conteúdo ideológico de uma época determinada, o século XVII. Esse o Barroco histórico, concreto, estilo estético e estilo histórico-cultural, ao qual se deve reduzir o uso da expressão a fim de que ela tenha precisão e sentido universal, e utilidade no vocabulário crítico, já que se procura definir um fenômeno universal.

Os diversos tipos de organização formal correspondem, como demonstra T. M. Greene, em *The Arts and The Art of Criticism* (p. 379), a um distinto interesse e visão do mundo. E acrescenta: "Foi porque o artista barroco viu o mundo e interpretou a vida a seu modo que ele gradualmente desenvolveu essas formas estilísticas que mais efetivamente o capacitaram a exprimir

o que ele deseja exprimir; as formas eram ditadas pela intenção do artista."

Destarte, no conceito de Barroco estão implícitas a definição de um período histórico-estético e a identificação do estilo que o caracteriza. É um critério estético, na análise e compreensão das obras seiscentistas. Ao designá-las como barrocas, formulamos de logo uma perspectiva de compreensão e um padrão de julgamento, abarcando, de maneira justa e total, o fenômeno lítero-artístico da época. Indicamos o que as caracteriza esteticamente, quais as constantes literárias do período, as componentes do seu estilo, diferenciando-as nitidamente das obras renascentistas e neoclássicas. Falar em Barroco e Barroquismo literário é sugerir um complexo de valores estético-literários inconfundíveis no que tange à caracterização da obra literária, nas suas qualidades intrínsecas, no seu estilo, nas suas motivações, como também no seu conteúdo ideológico.[23]

2. O Barroco é, portanto, o estilo artístico e literário, e mais do que isso, o estilo de vida que encheu o período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, e de que participaram todos os povos do Ocidente. Há uma atmosfera cultural comum naquela época, expressa num estilo, que se faz sentir mais intensamente nesse ou noutro ponto, graças a circunstâncias históricas ou de temperamento nacional. Quaisquer que sejam essas diferenças nacionais ou individuais na expressão do fenômeno barroco, há entre as diversas manifestações uma índole e atributos comuns que fazem dele um fenômeno universal durante o século XVII.

Para a teoria moderna, o Barroco é um conceito amplo,, com um âmbito que abarca as manifestações variadas e diferentes conforme o país, outrora conhecidas pelos termos locais de *Conceitismo* e *Culteranismo* (Espanha e Portugal), *Marinismo e Seiscentismo* (Itália), *Eufuísmo* (Inglaterra), *Preciosismo* (França), *Silesianismo* (Alemanha), muitas delas formas imperfeitas ou não desenvolvidas. Barroco tem a vantagem de ser um termo único, além de traduzir, por si próprio as características estéticas e estilísticas que a época encerra.

Prossegue entre os críticos e eruditos a clarificação conceitual do Barroco, à medida que a palavra cada vez mais se fixa no vocabulário crítico internacional. O que está fora de dúvida é a unidade interna do movimento, a identidade de seus ideais

estéticos, a sua homogeneidade, as suas características comuns a todas as manifestações artísticas: pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, prosa.

De maneira geral, o Barroco é um estilo identificado com uma ideologia,[24] e sua unidade resulta de atributos morfológicos a traduzir um conteúdo espiritual, uma ideologia.

A ideologia barroca foi fornecida pela Contra-Reforma e pelo Concílio de Trento, a que se deve o colorido peculiar da época em arte, pensamento, religião, concepções sociais e políticas. Se encararmos a Renascença como um movimento de rebelião na arte, filosofia, ciência, literatura – contra os ideais da civilização medieval, ao lado de uma revalorização da Antigüidade clássica, não somente quanto às suas formas de arte, mas também no que concerne à sua filosofia racionalista e à sua concepção pagã e humanista do mundo, que instalou o antropocentrismo moderno –, podemos compreender o Barroco como uma contra-reação a essas tendências sob a direção da Contra-Reforma católica, numa tentativa de reencontrar o fio perdido da tradição cristã, procurando exprimi-la sob novos moldes intelectuais e artísticos. Esse duelo entre o elemento cristão legado da Idade Média, e o elemento pagão, racionalista e humanista, instaurado pelo Renascimento sob o influxo da Antigüidade, enche a Era Moderna, até que, no final do século XVIII, por meio do Filosofismo, do Iluminismo e da Revolução Francesa, a corrente racionalista logrou a supremacia. A linha da tradição cristã, medieval, manteve-se sob forma latente, subterrânea, veio à tona com o Barroco, cuja cultura opôs um dique à onda racionalista, sem contudo anulá-la, para afinal ceder. São, por isso, 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.[25] 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), "violentas desarmonias" (Wellek), tradutoras da tensão entre as formas clássicas e o *ethos* cristão, entre as tradições medievais e o crescente espírito secularista inaugurado pelo Renascimento. A alma barroca é composta

desse dualismo, desse estado de tensão e conflito, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação de dois pólos considerados então inconciliáveis e opostos: a razão e a fé. O movimento era de fundo religioso, visando a restaurar os valores medievais de vida contra a corrente renascentista. Ao mesmo tempo, contudo, o homem ocidental não mais se conformava em abrir mão das virtualidades da vida terrena que o humanismo renascentista e o alargamento espacial da Terra lhe revelaram. Por isso, o conflito entre o ideal de fuga e renúncia do mundo e as atrações e solicitações terrenas. Diante do dilema, em vez da impossível destruição, tentou a conciliação, a incorporação, a absorção. Era essa uma tendência, possivelmente geral, que a Igreja Católica bem compreendeu, captou e tentou dirigir, com sabedoria, através da Contra-Reforma, e de que o espírito jesuíta é a encarnação.

A Contra-Reforma opôs a concepção do "homem aberto", voltado para o Céu, à idéia renascentista do "homem fechado", limitado à Terra, ao que correspondem, em artes e letras, as formas abertas e fechadas da teoria wölffliniana. O racionalismo renascentista interceptara a escada de Jacó que une o homem a Deus. A Contra-Reforma retorna à "linha vertical do medievalismo", como diz Stephen Gilman, reafirmando a ligação do homem com o divino rompida pelo Renascimento. O homem barroco é um saudoso da religiosidade medieval, que a Igreja logrou reinspirar nele pelos artifícios artísticos e pela revanche dinâmica da Contra-Reforma, redespertando os terrores do Inferno e as ânsias da eternidade. Mas é, ao mesmo tempo, um seduzido pelas solicitações terrenas e pelos valores do mundo – amor, dinheiro, luxo, posição, aventura, que a Renascença, o Humanismo e as descobertas marítimas e invenções modernas puseram em relevo. Desse conflito, desse dualismo é impregnada a arte barroca.

De modo que o Barroquismo é resultante da contra-reação espiritual ao Renascimento humanista e racionalista. A teoria da origem contra-reformista do Barroco e da sua conexão com a ideologia do movimento tridentino e com a ação da Companhia de Jesus, a ponto de se cognominar o estilo barroco de estilo jesuítico, é sustentada por diversos estudiosos do fenômeno, como Weisbach, Weibel, McComb, Hatzfeld. Segundo este último, é a Espanha a pátria do Barroco, dela se tendo difundido para o resto da Europa, a Itália em primeiro lugar, o que explica o fato

de ter sido na Espanha, o mais importante foco de irradiação da Contra-Reforma, em que a arte barroca se apresentou mais típica. Na alma espanhola existe, aliás, um Barroquismo permanente e inconsciente, que remonta à Espanha romana, como testemunham os escritores hispano-romanos Lucano, Sêneca e Marcial. Esse Barroquismo, conforme Hatzfeld, tendência natural sua, a Espanha exagera, transformando num Barroquismo histórico e consciente, durante o século XVII, hispanizando, com as tintas barrocas, a Itália e os outros países, por meio da milícia jesuítica e graças ao propósito geral da Contra-Reforma de reacender o espírito de religiosidade verdadeira no Ocidente. Como acentua Sommerfeld, essa vaga de religiosidade foi um movimento amplo e envolvente, de grande dinamismo e exaltação, que arrastou eclesiásticos leigos, atraindo o papado, unindo o misticismo e a escolástica nos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio, e, embora no Concílio reunido em Trento de 1545 a 1563 é que as suas leis fossem codificadas, já de muito antes, desde 1520, na Espanha, a reação lavrava e conquistava adeptos. A mentalidade de luta caracterizou-a, como exemplifica a própria concepção da Companhia de Jesus (1540), como milícia de combate, verdadeira ordem de vanguarda da Contra-Reforma. O fato de ter sido na Itália, na fase final de Miguel Ângelo (o *Juízo final* é de 1541), que surgiram as primeiras manifestações barrocas, explica-se perfeitamente pela espanholização intensa por que passava a Itália sob o domínio ibérico. Leo Spitzer, a esse respeito, afirmou que o Barroco historicamente surgiu na Itália, mas foi preconcebido na Espanha. Assevera Hatzfeld que, se o italiano Miguel Ângelo foi o pai do Barroco formal, o espanhol Santo Inácio fez-se o inspirador do espírito da Contra-Reforma, de modo que o problema da origem do Barroco se resume relativamente à história das idéias, no problema da influência espanhola na Itália entre os anos de 1530 e 1540, quando o Papa Paulo III estava sob a inspiração de Inácio de Loiola. Da confluência Itália e Espanha, desse complexo mediterrâneo-católico, as formas e idéias que constituíram o Barroco se expandiram, comunicando um clima comum para a época que se seguiu, passando gradativamente de país para país, uns dominados antes que outros; nem mesmo os adversários da Contra-Reforma resistiram ao seu dinamismo, impregnando-se de seus ideais e métodos e contaminando-se de sua exaltação.[26]

Não se pode afirmar que a Contra-Reforma criou o estilo barroco. Conforme os ensinamentos de Wölfflin, o estilo barroco seguiu uma evolução própria, consoante leis imanentes às formas artísticas, a partir do estilo renascentista. Mas, como salienta Sommerfeld, a Contra-Reforma perfilhou o estilo barroco, adaptando-o a seus propósitos e necessidades, imprimindo-lhe ânimo vitorioso, do mesmo modo que se prestou a conduzir a mensagem do movimento, sob a forma de edifícios eclesiásticos, esculturas, pintura e literatura. Se a Contra-Reforma foi bastante afortunada, não foi menos clarividente ao acomodar-se ao Barroco, o único estilo que se lhe poderia adaptar com todo o rigor. Aliança idêntica não poderia fazer com o estilo renascentista, cujos traços eram a clareza, a simetria, a finitude, o senso do mundo. Ao contrário, a arte barroca prestava-se a falar uma linguagem de emotividade, de transcendentalismo, de ambigüidade. Assim, a pompa barroca fez-se o instrumento ideal da dinâmica e exaltada Contra-Reforma.

Teve, pois, o Barroco um sentido eminentemente religioso, e constituiu "a expressão ou linguagem plasmadora das instituições" brotadas da energia religiosa da Contra-Reforma, e realizando "a fusão da expressão formal e da expressão espiritual", no dizer de Weisbach. A ideologia corrente do Barroco resultou do movimento espiritual desencadeado pela Contra-Reforma, no intuito de reaproximar o homem de Deus, o celestial e o terreno, o religioso e o profano, conciliando as heranças medieval e renascentista. Daí o dualismo e o contraste formarem o eixo espiritual ou ideológico do Barroco. Época atraída por forças polares, não pode oferecer um aspecto uniforme e plácido, cortada que é por movimentos antagônicos e contrastes.[27] A estrutura interna do Barroco é alimentada por esse dualismo, por esse caráter contraditório. Weisbach apontou as principais notações peculiares da arte barroca, as quais dão a sua "unidade de estilo": o heroísmo, o ascetismo, o misticismo, o erotismo, a crueldade. Em todas as manifestações da época misturam-se esses elementos seja nas suas expressões artísticas ou culturais, seja nos hábitos e maneiras de viver e agir, seja na própria tessitura da vida social. A poesia de Marino, Donne, Góngora ou Gregório de Matos mistura religiosidade e sensualismo, erotismo e misticismo, em efusões erótico-espirituais (Weisbach), formando um típico naturalismo sensual. Tanto na lírica quanto na mística, existe essa sensualização de

assuntos religiosos, embora muita vez dissimulada sob toda a casta de disfarces por artifícios retóricos e estilísticos, distorções ou obscuridades, tão do gosto da época.

Além do fator erótico-religioso e do fator heróico, a outra constante do espírito barroco é a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis, sangrentos, repugnantes, que significam a intenção de retirar o maior efeito sugestivo por impressões sensoriais, isto é, atingir a impressão convincente pela apreensão dos sentidos. A própria poesia barroca inspira-se em impressões sensórias, como aponta Calcaterra: "La poesía del mondo assaporato a fondo con la vista, con l'udito, col palato, con l'olfatto, col tatto." O heroísmo assumiu na Contra-Reforma um feitio patético, enquanto esses últimos aspectos comunicaram um tom melancólico e pessimista à alma barroca. Daí decorre a estética do feio :"feísmo", de que fala Lafuente Ferrari), um tema comum na poesia barroca, sobretudo a feiúra feminina; é a isso também que se devem os "dramas de sangue", de boa tradição senecana aliás, mas de tanta voga na época, haja vista na fase barroca de Shakespeare. Todavia, esse recurso às cenas e descrições horripilantes, espantosas e cruéis, era um traço do teatro, mas também da oratória, como no caso do Padre Antônio Vieira.

O naturalismo barroco não se detém nem mesmo diante da morte, do túmulo, da corrupção e degenerescência física, nesse intento de obter efeitos figurativos e dramáticos. Mostrou Aldous Huxley como o Barroco é uma arte da morte e dos túmulos, em que a figura da morte, o esqueleto e a caveira são temas ilustrativos comuns, bem como a própria desintegração física e o ato de morrer. Esses *reminders of mortality* (Huxley) procuram mostrar ao homem o senso da sua miséria e da inanidade da vida terrena, mediante imagens que lhe dão uma impressão sensitiva dessas noções. É o pessimismo seiscentista acerca da vida na Terra, só amenizado pela crença na bem-aventurança celeste, a que todos deveriam aspirar renunciando aos bens naturais, como é exemplo típico o pensamento de Pascal. Ao lado da morte, o supremo tema do Barroco, figuram também a representação e descrição do martírio e da penitência, em que se acentuam no mártir os transes de dor e prazer, de tranqüilidade e êxtase, de arrependimento e alegria, de vergonha e esperança, de medo e beatitude, a refletir

o estado de tensão e violência interiores da alma, como se pode comprovar na iconografia seiscentista.

Estudando a ideologia barroca, Stephen Gilman aponta-lhe a tendência para o pessimismo, o conflito entre o homem e o mundo, o descontentamento cósmico, com suas três únicas saídas: o desdém, a fuga e o combate; os temas de fuga e descontentamento (a *alegría del descontento* de que fala Ortega y Gasset), o desdém neo-estóico do vulgo, desenvolvido no cultismo, o sentimento de superioridade frustrada, o desengano, a atmosfera de desespero e melancolia.

Pfandl e Sáinz de Robles salientaram ainda como elemento importante do espírito barroco o que chamaram de o sentimento barroco, composto de naturalismo, ilusionismo, exagero da individualidade e humanização do sobrenatural. Segundo Pfandl, o naturalismo barroco exprime-se em ávido impulso vital, brutalidade, imoralidade, crueldade, cínico espírito de burla, criminalismo, ao lado de desengano, truculência, melancolia, hipocondria. O ilusionismo é a parte de espiritualidade que persistiu e constitui uma das contradições da época, o que explica o bifrontismo dos homens, santos e libertinos a um tempo, as festas mistas, religiosas e profanas, bailes sacramentais em catedrais e procissões, o deleite da meditação sobre a morte e o inferno, a mistura de blasfêmias e atos de contrição e exaltação religiosa, etc. Quanto ao exagero da individualidade, o que interessa ao Barroco no indivíduo é o engenho, a agudeza. O homem barroco é dotado do *furor ingenii*, pelo qual é levado à egolatria e ao egocentrismo, ao gosto da polêmica, do panfleto, da intriga. Por último, o homem barroco humaniza o sobrenatural, ligando o céu e a terra, misturando os dois planos na sua vida cotidiana, sem que seja preciso deixar de ser pícaro para participar da visão das coisas celestiais.

A esses traços, há que acrescentar ainda outros apontados por Diaz-Plaja: o niilismo temático, que redunda no culto da melancolia e da *soledad*, tão vivo entre aqueles poetas "raros" isolados, cultores da arte de *quedarse solo*. Ao culto do contraste deve-se em arte o choque de cores, o exagero de relevos, o expressionismo; em idéias, a confrontação violenta de temas opostos – amor-dor, vida-morte, juventude-velhice, etc., temas altamen-

te refinados ao lado de outros de baixeza e obscenidade, o sublime idealizado junto à visão avultada da realidade mais repulsiva.

Toda essa ideologia encontra expressão na arte e na literatura, através de uma temática peculiar, destinada a infundir aversão pela existência terrena e conduzir à religião como o único antídoto possível para essa vida que não passa de um *sonho*, um *teatro*, uma *comédia*, uma *mentira*.

3. A literatura barroca, no afã de traduzir em forma especial a ideologia do homem seiscentista, polarizado por forças contraditórias e inspirado pela exaltação do mistério religioso, apresenta atributos identificáveis. É uma literatura, para empregar palavras de Lafuente Ferrari, que exprime o sentido profundo do drama do homem e do mundo, a vocação de sentir a vida dramaticamente, o sentimento trágico da existência, a angústia do homem em face do Cosmo, a idéia da salvação do *unicum* humano por meio da arte.

Há uma índole comum a toda ela, expressa em qualidades específicas muito bem estudadas, na identidade geral de suas formas e idéias, por Helmut Hatzfeld,[28] cuja descrição veremos a seguir de maneira condensada.

A literatura barroca é uma conseqüência do humanismo aristotélico, de larga dominação na época, fundido ao horacianismo,[29] que comunicou aos escritores certas preocupações moralizantes, refletidas na atenção ao problema da catarse e da linguagem refinada e decorosa. A sensibilidade barroca reinterpretou Aristóteles, emprestando-lhe um sentido ético-literário através da fusão com o horacianismo. A literatura devia ter um caráter de purgação, de estímulo à virtude e à luta contra as más inclinações, unindo a busca da perfeição moral ao encantamento artístico, vale dizer, visava ensinar deleitando. Daí decorreram a "inquisição imanente" (Bataillon), a preocupação de *decencia y decoro* (Cervantes), a *bienséance*, o escrúpulo, a hipocrisia, a tática dos circunlóquios, perífrases, metonímias, para encobrir situações indecorosas.

Outro importante traço, segundo a análise de Hatzfeld, é o *fusionismo*. A literatura barroca aplicou a regra aristotélica da unificação dos detalhes ou elementos isolados num organismo

vivo, numa unidade indestrutível, num conjunto orgânico, de modo que o afastamento ou mudança de qualquer deles acarretaria a destruição do todo. "Un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros", definiu Cervantes de maneira precisa a estrutura dessa unidade. A unificação dos detalhes num todo resultava num *beau désordre*, *una orden desordenada*", enquanto a fusão dos detalhes entre si produzia uma "forma confusamente clara", isto é, a clareza relativa e esfumada de Wölfflin. As coisas, pessoas, ações não são descritas, apenas evocadas, seus contornos indistintos e apagados fundem-se, refletidos como por um espelho através da visão dos personagens: o perspectivismo, o expressionismo, o engavetamento são, por isso, as formas expressionais mais comuns, ao lado do estilo prismático.

Ainda relacionada ao fusionismo, pode-se assinalar a técnica da anulação das passagens entre as partes e capítulos, apagando-se as linhas limítrofes de modo que se interpenetrem, o final de um encerrando algo que prepara o subseqüente. Outros aspectos de fusionismo são o *chiaroscuro* e o *eco*. O primeiro decorre da fusão da luz e da treva, de que tirou grande partido a pintura barroca, mas que também foi largamente explorado pela literatura. Acusticamente, ele corresponde ao eco, ou fusão de sons ou elementos bem soantes, palavras ou sílabas, conseguido graças ao uso de várias figuras tradicionais, como a anáfora, o jogo de palavras ou trocadilho, a anonimação, o parequema, a paronomásia, a paronímia.

Ao lado da fusão material, mostra ainda Hatzfeld, há um fusionismo do racional e do irracional, cujas formas expressionais são o paradoxo e o oximoro. A Contra-Reforma proclamou a superioridade do divino paradoxo do mistério e da fé sobre a claridade racional, do sentimento trágico da existência e da inquietude da luta sobre o ideal apolíneo renascentista do "homem aberto" metafísico sobre o "homem fechado" racional. Ao paradoxo devem-se os personagens divididos, atraídos por extremos e pólos opostos, por sentimentos contraditórios, tipos "coerentemente incoerentes", que despertam piedade e medo, como o *cuerdo-loco* D. Quixote, e que falam uma linguagem cheia de combinações de palavras incongruentes ou contraditórias, como bondade cruel, mentira magnânima, destinada a favorecer uma deliberada ambigüidade.

A arte barroca exprime também o *pathos* que arrebata a sociedade inteira, traduzido num sentimento de grandiosidade e esplendor, de magnificência e pompa, de majestade e grandeza heróica, expressos na tendência superlativa e hiperbólica, no exagero do epíteto. Mas essa tendência encontra seu reverso no pendor para a renúncia e a nobreza de alma, responsável pelo equilíbrio instável de muitos personagens barrocos, que vivem entre a virtude e a fraqueza, entre a pureza e o pecado, entre o rigorismo moral ou a luta árdua e a queda e o arrependimento. Não há mediocridade na sua alma, porque Deus está presente, no seu coração e espírito, mesmo quando enleados pelo pecado.

Além dessas características, que Hatzfeld aponta, Raymond Lebègue estuda certos elementos psicológicos e temáticos do Barroco, que merecem destaque: a intensidade, ou o desejo de exprimir intensamente o sentido da existência, expressa no abuso da hipérbole, na exacerbação das paixões e sentimentos, na intensidade da dor amorosa, do ciúme, do arrependimento (até conduzindo à loucura), do desejo sexual (traduzido em palavras de fogo, levando até ao assassinato, à violação, ao incesto); nos excessos de desespero; no orgulho desmesurado, no gosto das emoções fortes, do espetáculo aterrador, da morte, do macabro, das alucinações, do fantástico.

Concebendo a literatura segundo o conceito horaciano (*docere cum delectare*), como um meio de ação sobre as almas, de proselitismo e ensinamento, menos no seu puro valor estético, portanto, do que com uma finalidade pedagógica e moralizante – conceito esse que se difundiu na época barroca – os jesuítas receberam dela um veículo de extraordinária eficácia, de que se valeram largamente na Europa e nas regiões de missão: o teatro. Foi o drama o gênero que melhor se ajustou aos intuitos inacianos de acordo com a poética barroca. Rompendo na prática com as regras que dominavam a poética renascentista, embora em teoria as respeitasse, o teatro barroco introduziu novidades típicas, tais como o deslocamento do centro de interesse ou de gravidade, a multiplicação de pontos de vista e de protagonistas, a desproporção e a pompa ornamental, além de elementos operacionais, como a separação do palco e do auditório, o obscurecimento do teatro (adotado pelos jesuítas), o diabo como personagem, o trovão, o relâmpago, o fogo e a fumaça, e outros artifícios para sugerir a ação do sobrenatural e do milagroso, ou de pompas e festins fúnebres

para transmitir a impressão da morte ou do inferno. Não só os atores tomavam parte na peça, mas também o auditório, que não tinha vontade própria e era arrastado ao acontecimento dramático e por ele envolvido. Por toda a Europa, especialmente na Alemanha, os discípulos de Loiola deram ao gênero grande eficiência.

4. Às qualidades gerais acima descritas, que refletem o interesse metafísico, o temperamento melancólico e o gosto contraditório da alma barroca, o sentido profundo do drama trágico do homem e do mundo seiscentista, é mister ajuntar a análise das características do estilo. No Barroco produz-se uma superposição de estilo e ideologia, de forma e espírito, de maneira que o método crítico para estudá-lo deve combinar o ponto de vista estilístico ao psicológico-histórico, os critérios estilísticos e os ideológicos. Além do conteúdo ideológico, que exprime a crença religiosa e a concepção do mundo então vigente, o Barroco distingue-se por atributos morfológicos e estilísticos, aos quais muito deve a unidade interna do período, manifestada em todas as artes – pintura, escultura, arquitetura, música e literatura.

A noção básica no estudo do estilo barroco é de que o que distingue a arte barroca, em qualquer de suas manifestações, é a constelação de sinais e artifícios. Isoladamente, por si sós, eles não caracterizam o Barroco. Tampouco, não aparecem todos ao mesmo tempo, mas se espalham aqui e ali, predominando ora um elemento distintivo, ora tal fator formal ou espiritual. Esta soma de elementos formais e ideológicos, sob a forma de uma constelação, é o que empresta a fisionomia típica à contextura do Barroco. Aliás, o que imprime peculiaridade a um estilo é antes o predomínio de certos artifícios, e não a sua exclusividade.[30]

O estilo barroco pretende traduzir o estado de conflito ou tensão espiritual do homem, graças ao uso de elementos apropriados, artifícios e figuras, como antíteses, paradoxos, contorções, preciosismos, assíndetos, metáforas, imagens emblemáticas, simbolismos sensuais, sinestesias, hipérboles, catacreses. São as expressões de um estado de tensão interior, entre a forma e o conteúdo, de um estado de turbulência, de agressividade, de "conflito entre o indivíduo e um mundo inseguro".

O estudo do Barroco em seu aspecto formal derivou da aplicação à literatura das categorias de Wölfflin, que, isoladas ou combinadas, caracterizariam a literatura barroca: aberta, pictórica, claro-escura, assimétrica, em oposição à claridade, harmonia, proporcionalidade da literatura de inspiração renascentista ou neoclássica.

Outras interpretações incluem o senso do decorativo, resultando no deliberado emprego de ornatos e figuras para a obtenção de efeitos específicos. Assim, como acentua Wellek, o que denota o Barroquismo literário quanto ao estilo é a abundância de ornatos, a elaboração formal, o abuso do *concetti*, o estilo trabalhado, ricamente entretécido de figuras, como a antítese, o assíndeto, a antimetábole, o oximoro, o paradoxo e a hipérbole.

O Barroco ofereceu excelente campo de pesquisas e estudos à nova ciência do estilo ou estilologia, um dos ramos em que se divide a moderna crítica literária de tendência intrínseca. Foram os grandes mestres da estilologia moderna que mais esmiuçaram a tipologia estilística do Barroco. Leo Spitzer, Karl Vossler, H. Hatzfeld, Dámaso Alonso, Morris Croll, entre outros, concorreram para destrinçar os meandros da expressão barroca, estendendo o mapa do Barroquismo a escritores antes não suspeitados dessa contaminação, e despojando a compreensão do fenômeno dos preconceitos pejorativos.[31]

Como elemento geral do estilo barroco, aponta-se a preferência pelo *wit*, agudeza, concetti, pela obscuridade metafísica, pela *discordia concors* ("Combinação de imagens dissimilares ou revelação de semelhanças ocultas em coisas aparentemente díspares"). Também tem sido posto em relevo o "perspectivismo", espécie de estilo impressionista, em que os escritores pressupõem que a verdade só é conhecida por Deus e que nós apenas apreendemos as aparências ou perspectivas diferentes, mesmo contraditórias. É, assim, o Barroco um estilo prismático, em que as impressões são comunicadas através das diversas facetas, ou vários aspectos de uma ação, que se unem na mente de Deus. Daí a preferência pelos verbos prismáticos, por meio dos quais, como define Hatzfeld, uma ação é privada de sua análise imediata, aparecendo quebrada em uma multidão de impressões desconexas ou não relacionadas; tal como num raio de luz dividido por

um prisma, há, entre o autor e a descrição, um olho, um ouvido, outro receptáculo sensorial que influi na impressão.

Aos trabalhos pioneiros de Morris Croll, e aos de Williamson, Merchant, Hendrickson, deve-se hoje um conhecimento do desenvolvimento da prosa barroca, que se formou à custa da passagem do estilo ciceroniano, "grande estilo", *genus nobile*, redondo, periódico, oratório, peculiar ao Renascimento, quando dominou a influência de Cícero, para a forma epigramática, sentenciosa, *minor style*, tersa, assimétrica, *genus humile*, correspondente à influência dos escritores latinos da era de prata, Tácito e sobretudo Sêneca. Essa transição é a história do movimento anticiceroniano, o Anticiceronismo, que se desenvolveu na prosa a partir dos meados do século XVI, com o diálogo *Ciceronianus* (1528) de Erasmo como o marco mais importante, porém devendo-se a Muret (1526-1585) a decisiva atuação no sentido de criar-se um estilo novo e instituírem-se novos modelos antigos. Montaigne, Bacon e Lípsio foram os disseminadores do novo ideal do gosto, que instalou Sêneca e Tácito, em lugar de Cícero, como os seus inspiradores, da prosa seiscentista. A revolta anticiceroniana que sacudiu a história das idéias literárias na segunda metade do século XVI teve assim como conseqüência a criação de um novo tipo de estilo que prevaleceu durante o século XVII, cujas características foram: a brevidade ou concisão aliada à obscuridade; a maneira picante, espasmódica, abrupta, desconexa, aguda, sentenciosa, antitética, metafórica, *style coupé*. Esses *genus humile*, *submissum*, *demissum*, estilo filosófico e ensaístico, mais para ser lido do que ouvido, prefere às figuras de palavras as de pensamento, *figurae sententiae*, meios de persuasão que se dirigem à mente – a anáfora, o aforismo, a antítese, o paradoxo. Os dois tipos de estilo – o *genus nobile* e o *genus humile* – serviram aos propósitos diferentes e aos temperamentos diversos das duas épocas: o Renascimento, que encontrou na maneira oratória o ideal para as manifestações da literatura falada nas reuniões públicas e privadas, cerimônias e festas de corte; e o Barroco, época de recolhimento e meditação, de interiorização e reflexão moral, que daria preferência ao estilo ensaístico, filosófico, *subtile*, familiar, imitado dos escritores romanos da era argêntea, Tácito e Sêneca, e consagrado pela prática da filosofia estóica. É, portanto, o *genus humile*, o *senecan amble*, o tipo de estilo hoje conhecido como Barroco,

empregado para exprimir não um pensamento, mas um espírito pensando, um espírito no ato de pensar, à medida que pensa. Suas características principais, conforme os trabalhos de Croll, são: a brevidade procurada dos membros, a ordem imaginativa, a assimetria, a omissão das ligaduras sintáticas ordinárias. Esses traços comunicam à prosa barroca uma constante novidade e imprevisibilidade, um movimento em espiral, uma progressão imaginativa, e se obtêm pelo uso de certos tipos sintáticos e figuras, como a construção participial absoluta, a construção parentética, a ordem do período em cadeia, o anacoluto, a independência dos membros, a progressão livre das sentenças, que se abrem constantemente para diante e para cima, para o infinito, sem consideração ou relação de fidelidade com o início do discurso.

Estudando o estilo barroco em Góngora, Evelyn E. Uhrhan estabeleceu seis padrões, que denominou os seis princípios que regulam o estilo barroco: transposição (anteposição e posposição); separação (interpolação numa expressão de um elemento que não é parte desta expressão); duplicação (ligação de partes de sentenças – palavras, frases ou expressões de ação – por certos meios lingüísticos: paralelismo, repetição, elemento comum); assimetria (um elemento de uma expressão é consideravelmente mais longo do que outros); modificação (horizontal, vertical, total); substituição (em lugar de um só elemento, que seria gramaticalmente suficiente, são usados vários tipos de construções de frase ou cláusula).

De modo geral, o estado de tensão interior, fundamento do Barroco, produzido pelo conflito entre convicções contrárias ou tendências opostas, procura as formas mais aptas para exprimir-se. Por isso, como assinalam os intérpretes do estilo barroco, entre os quais Maggioni em seu estudo sobre Pascal, seu princípio essencial é a busca da união do desunido, *unifying desunit*, cujas manifestações são as mais diversas: a antinomia, a assimetria, o paradoxo, a antítese, a expressão irregular, o movimento constante, o vaivém, a ausência de repouso, a forma sincopada, o claro-escuro, a plurimembração, tão bem estudada por Dámaso Alonso, a pontuação por ponto e vírgula e dois pontos, que comunica flexibilidade e movimento à prosa, e lhe tira qualquer idéia de limite.

Esses atributos morfológicos, portanto, configuram o Barroco, unindo-se à ideologia tridentina para imprimir à época uma fisionomia peculiar, ornamental e trágica, dilacerada e melancólica. Todos os seus produtos espirituais mostram uma identidade essencial, como se o espírito de uma época, no dizer de Dvorak, fosse um manancial único, de cujas águas derivariam as criações da arte, da literatura, do pensamento.

5. A conceituação moderna do Barroco não o limita à acepção tradicional, de conceptismo, culteranismo, marinismo, preciosismo, gongorismo, etc., que encerravam um sentido pejorativo. O Barroco não é uma forma inferior, mas um estilo com qualidades e elementos estéticos próprios, e peculiar de uma determinada época – o século XVII – envolvendo a maioria dos escritores e artistas do tempo. Como diz Roy Daniels, o Barroco é uma forma compreensiva de arte baseada numa sensibilidade artística específica, que, por sua vez, emerge de uma sensibilidade geral.

Conforme a reclassificação resultante da aplicação do conceito à literatura seiscentista, o mapa barroco inclui escritores de todas as literaturas ocidentais, alguns de maneira completa, outros por essa ou aquela face. Assim, começando pela literatura italiana: Tasso, Marino, Della Porta, Guarini, Bruno. Da espanhola: Herrera, Góngora, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso, Gracián, Paravicino, Alemán. Da alemã: Gryphius, Opitz, Silesius. Da inglesa: Lyly, Donne, Herbert, Carew, Crashaw, Vaughan, Cowley, Marvell (poetas metafísicos), Shakespeare, Ben Johnson, Webster, Ford, Tourneur, Middleton, Kyd, Marston, Bacon, Browne, Bunyan, etc. Da francesa: Montaigne, Charron, Sponde, Saint-Evremond, Pascal, Boileau, Corneille, Racine, Desportes, Garnier, D'Aubigné, D'Urfe, Mlle. Scudéry (*préciosité*), etc. Da portuguesa: os colaboradores da *Fênix renascida*; Francisco Manuel de Melo, Rodrigues Lobo, Frei Antônio das Chagas, Jerônimo Bahia, Violante do Céu, etc. (Estudos recentes incluem Camões na órbita barroca). Nas literaturas hispano-americanas: Balbuena, Hojeda, Caviedes, Sor Juana de la Cruz.

Fora da literatura, impõem-se os nomes de Miguel Ângelo, Tintoreto, Bernini, Borromini, Monteverdi, El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Rembrandt, Poussin, Bach, Händel, etc.

É, assim, o Barroco um movimento estético de âmbito universal, uma forma de alto valor artístico. À revalorização da literatura seiscentista segue-se naturalmente, nas literaturas de língua portuguesa, uma reação contra o juízo tradicionalmente pejorativo a respeito da produção literária em Portugal e no Brasil da mesma época. O conceito pejorativo que dominava a crítica envolvia de desprezo aquela produção, rotulada com as denominações de conceptismo, culteranismo e gongorismo, definidas como formas degeneradas e de decadência, caracterizadas pelo exagero da preocupação formal pelo abuso do estilo figurado, ornamental e ampuloso, pela obscuridade procurada. Era uma atitude que importava em absoluta incompreensão do fenômeno seiscentista, sobre partir de uma falta de perspectiva crítica e de imprecisão terminológica, pois a tanto equivale rotular de clássica a produção portuguesa e brasileira que veio a lume na época de seiscentos, toda ela de cunho barroco, no espírito e no estilo, como seremos, sem dúvida, levados a reconhecer pelo seu estudo à luz da nova criteriologia crítica e estilológica a que se devem a revalidação e reinterpretação do Barroco literário.[32]

A literatura no Brasil colonial é literatura barroca, e não clássica, como até há pouco era regra denominá-la. A literatura nasceu no Brasil sob o signo do Barroco, pela mão barroca dos jesuítas. E foi ao gênio plástico do Barroco que se deveu a implantação do longo processo de mestiçagem que constitui a principal característica da cultura brasileira, adaptando as formas européias ao novo ambiente, à custa da "transculturação" de que fala Fernando Ortiz, conciliando dois mundos – o europeu e o autóctone.

O que se deve dizer da literatura seiscentista brasileira não é que seja inferior por ser barroca (ou gongórica, para empregar o epíteto que passou à linguagem corrente como designação da tendência, mesmo fora do século XVII), mas sim que é uma literatura barroca de qualidade inferior, com exceções raras. É em geral, especialmente na poesia, um Barroquismo de imitação, sem vitalidade, sem conteúdo estético superior.[33] Possivelmente, a explicação residirá menos nas condições gerais da vida na Colônia, do que sobretudo no fato de, por motivos ainda pouco esclarecidos, não se haver processado, de maneira completa, na literatura portuguesa da época, de que a brasileira não passa de um desdobramento, o desenvolvimento dos gêneros literários,[34] diferente-

mente do que ocorreu com as literaturas espanhola, francesa e inglesa, o que, aliás, é uma crítica que se pode estender a toda a literatura portuguesa até os nossos dias.

O estudo do barroco da época colonial oferece o maior interesse para a compreensão da cultura brasileira. Nela se processou o impacto inicial das culturas no novo ambiente, e a mescla imediatamente iniciada constituiu a base de nossa cultura. Sem falar na constituição de costumes e formas de organização social, da fixação de valores de vida e sistemas éticos e legais, traços de psicologia individual e coletiva, vivências estéticas. Os problemas da origem brasileira confundem-se com os da cultura que atuava naquele período, o Barroquismo, de que decorreram inclusive as características permanentes, na oratória, no gosto da retórica e da "frase", que contaminaram até a poesia lírica e a prosa de ficção.

Mas a importância da época ainda sobressai do fato de haver proporcionado a expressão local de um estilo universal, a que emprestou qualidades bastante diferenciadas, sobretudo nas artes plásticas, em que o "estilo jesuítico"[35] produziu o melhor de nossa arquitetura colonial, que encontrou o apogeu na figura do Aleijadinho e da arte mineira, bem como na arte barroca da Bahia, a arte feérica de suas igrejas dominadas pelo "mundo trágico da talha negra" às quais o céu parece ter descido, como disse Godofredo Filho.

Nas letras, porém, há que ressaltar, sobretudo, as contribuições dos jesuítas, Anchieta à frente, de Antônio Vieira na parenética, a que se seguiu uma larga descendência, a poesia de Gregório de Matos e Botelho de Oliveira. A narrativa de ficção é escassa na época, mas o exemplar que a representa pertence ao Barroco: o *Peregrino da América*. A literatura barroca brasileira não se prendeu ao século de seiscentos e seus elementos vão encontrar-se durante o século de setecentos, nas academias literárias, na oratória e poesia. Terá uma agonia lenta, através de longo processo de degenerescência, de mumificação, em que a estética se transformou em virtuosismo do estilo empolado, do exagero da figura, do trocadilho, do retorcimento da construção. Se as manifestações literárias barrocas nem sempre têm, no Brasil, valor estético, importam sobremodo como expressões locais do fenômeno estilístico.

Julgada em bloco, a literatura jesuítica brasileira do Quinhentismo é uma típica manifestação barroca, evidenciada nos temas, ideologia, estrutura, intenção. Literatura de missão, buscava servir o ideal religioso e pedagógico da conversão e da catequese. Procurava infundir nos espíritos uma concepção lúgubre e pessimista quanto à vida terrena, mera transição para a eternidade; o sentimento da vaidade e inanidade da vida, do contraste entre a luz (celestial) e a escuridão (terrestre), entre a grandeza e a humildade, o espírito e a carne, a salvação e a danação; a noção da presença da morte e do inferno, da desilusão (desengano) e horror das coisas terrenas, do poder destruidor do pecado, expresso pela corrupção física, da transitoriedade do tempo, fluindo implacavelmente diante do susto do homem, que tem nisso a impressão da própria incapacidade de deter a marcha para a decadência e a dissolução. O medo impera nessa literatura, medo da morte, da decadência, do inferno, da passagem do tempo, ao contrário da alegria e prazer de viver, do gosto da ação e do mundo, da claridade renascentista. Arte mais para os sentidos que para a inteligência, era pelos sentidos e pela imaginação, e não pela razão, que o Barroco conquistava o homem. Daí o uso que os jesuítas fizeram, no teatro e na arquitetura, da grandiloqüência e da suntuosidade, do luxo e da pompa, do aparatoso e do espetaculoso, do gigantesco e do terrorífico, dos artifícios que intimidavam e impressionavam os sentidos, penetrando por eles na mente.

Com Antônio Vieira a estética barroca atinge o seu ponto alto em prosa, no Brasil. Aliando a essência do estilo senecano, *coupé* e sentencioso, à ênfase, à sutileza, ao paradoxo, ao contraste, à repetição, à assimetria, ao paralelo, ao símile, ao manejo da metáfora, o grande orador sacro produziu páginas que são tesouros da eloqüência sagrada em língua portuguesa. É o exemplo típico do que afirma Alfonso Reyes: "La lírica gongorina, donde algunos ven la hija del púlpito, devuelve la herencia y se transforma em oratoria sagrada (... e) algunos oradores sagrados comenzaron a transportar al púlpito los recursos de aquel estilo poético."

Gregório de Matos constitui, em meio a seus companheiros da "escola baiana", a expressão individual mais forte da poesia barroca da Colônia. A despeito do muito que deveu aos grandes escritores espanhóis da época, sobretudo Quevedo e Góngora – a deste último geral e profunda na América Latina, como demons-

traram Emília Carrila e Sílvio Júlio – sua poesia é bem a primeira manifestação eloqüente da mestiçagem cultural que se implantou no Brasil.

Pela temática e pela técnica estilística, a obra de Gregório enquadra-se no Barroquismo. Sua alma era dominada pelo dualismo barroco: mistura de religiosidade e sensualismo, de misticismo e erotismo, de valores terrenos e carnais e de aspirações espirituais. É bem um exemplo da alma barroca, com sua situação polar, seu estado de conflito e de contradição espiritual. Na sua poesia, como em toda a poesia barroca, juntam-se o sensual e o religioso, a mística e a licenciosidade, o jovial e o ridículo, o grave e o satírico, o profano e o sagrado, o mundo e o Céu, a carne e o espírito, o fogo do amor místico, a consciência do pecado, a noção da penitência, tudo isso expresso numa imagística de cunho sensitivo e numa constelação de figuras e artifícios – ecos, assonâncias, antíteses, paradoxos, oximoros – típicos do Barroquismo.

Foi tão forte a impregnação barroca na cultura brasileira colonial que dela não escaparam mesmo os livros estranhos à literatura no sentido estrito. Além da vasta literatura de panegíricos, que enche a produção das academias do século XVIII, o Barroco é o instrumento estilístico da literatura de cunho moralizante e religioso, de devoção e ascetismo, sobretudo da vasta produção parenética, tão importante na Colônia, e de tão grande alcance popular, até mesmo depois da independência. Mas a ele não fugiu, tampouco, a literatura política e jurídica, e de administração, tanto quanto a prosa historiográfica e de conhecimento da terra, desde muito cedo, com Frei Vicente do Salvador e Rocha Pita, acostumada ao culto da pior retórica barroca.

Nas literaturas ibéricas – e não é possível isolar, nos três primeiros séculos modernos, as literaturas de língua portuguesa da espanhola tal a influência que nelas exerceu, chegando quase a fundirem-se – um problema avulta na consideração do Barroco: a distinção entre conceitismo e culteranismo. É um debate que remonta à própria época, tendo-se esmerado os críticos e autores na distinção, segundo a qual o conceitismo, dando preferência ao conceito, se referiria à idéia, ao passo que o cultismo ou culteranismo era ligado à forma, propositadamente rebuscada, "culta", e, por conseguinte, obscura. Essa polêmica, à luz da atual doutrina do

Barroco não tem mais sentido, porquanto será praticamente impossível isolar os dois tipos que são antes aspectos do mesmo fenômeno estilístico, expresso ora sob a forma sentenciosa e conceitista, ora sob os vários artifícios formais. Escritores houve nos quais se misturaram os dois tipos, enquanto noutros um deles predominava. Ocorreu muito freqüentemente um autor reagir contra o cultismo, e na prática incorrer nos vícios que condenava, como é o caso de Vieira.

Em verdade, faziam parte integrante, inseparavelmente, da estética barroca as faces culterana e conceitista. Eram o fundo comum ao Barroquismo, cujo credo poético propendia à dificuldade, ao obscurismo graças à agudeza e engenho, de um lado, e à erudição, à dificuldade estilística, ao neologismo e ao rebuscamento sintético, do outro. O dificilismo ou hermetismo eram deliberadamente obtidos mediante a confusão conceitual e a linguagem elevada e culta, a obscuridade e agudeza dos conceitos, a iniciação altissonante das palavras e o retorcimento da frase. Mostrou Mario Praz que o gosto da agudeza, com a poesia a ele reduzida, ocupa o centro do fenômeno barroco.

Na formação do ideário estético do Barroco teve especial relevo a preceptística. Os tratados de poética e retórica, que exerceram um grande papel na pedagogia literária renascentista e pós-renascentista, foram os códigos de normas que indicaram os rumos aos escritores. A partir da poética e da retórica aristotélicas, desenvolveu-se uma preceptística que se foi distanciando da renascentista, separando, como acentuou Zonta, a razão e a fantasia. Muitas dessas normas existiam na prática antes de si incorporarem num tratado. Tiveram larga influência as espanholas de Carrillo de Sotomayor, de Gracián, de Jáuregui, de Patón. Em Portugal, além das poéticas de tipo tradicional, aristotélico-horacianas, e dos manuais retóricos, como obra típica do Barroco há que citar: *Nova arte de conceitos* (Lisboa, 1718), de Francisco Leitão Ferreira (1667-1735), composta de 30 lições pronunciada na Academia dos Anônimos. Bem enquadrado no pensamento barroco, o acadêmico anônimo e generoso estuda as diversas maneiras de "conceituar em qualquer assunto", e o livro, embora por vezes refutando-o, situa-se na tradição instaurada por Gracián, o autor da *Agudeza y arte de ingenio* (1642), a bíblia do conceitismo. Evidentemente, o conceitismo estava na atmosfera do tempo, e o material que veio

a constituir o livro de Ferreira deveria fazer parte de um verdadeiro corpo de doutrina praticada ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Estuda Ferreira a arte dos conceitos e todos os meios de obtê-los na literatura: os sinais conceituosos, os símbolos, os hieróglifos, os emblemas, as empresas, as metáforas, o conceito verbal engenhoso, o argumento engenhoso, a sentença ou máxima moral, a locução patética, os conceitos paradoxais e hiperbólicos, a amplificação, o símile, a comparação, etc. É interessante acentuar o papel que empresta à emblemática e à enigmística, ao hieróglifo e às empresas, que tão grande voga tiveram na simbologia conceitista do Barroco, conforme as análises esgotantes de Mario Praz e Austin Warren, a propósito do uso que delas fizeram os poetas seiscentistas, haja vista o inglês Richard Crashaw.

Há no Barroco um elemento estético que o liga ao neoplatonismo plotiniano, graças ao qual a arte e a literatura barrocas revelam um fundo de esoterismo, mistério, obscuridade, dificilismo. Literatura de intenção cultista, afasta-se do vulgo e do vulgar, pela linguagem poética de pendor ao fora do comum, pelas figuras requintadas, pela imageria e pelo simbolismo de tendência à obscuridade. É arte de espanto, para conquistar pelo espanto e pela sugestão. É arte que exprime uma época de crise e luta, incerteza e instabilidade, inquietude e tormento, desequilíbrio e tensão, em que o homem deixou de ser o centro da terra, e a terra o centro do universo. O complexo estilístico dessa época não traduz um estado de degenerescência, mas, no seu metaforismo, reflete, como acentua Getto, a instabilidade do real que está no centro da visão barroca do mundo. A metáfora no Barroquismo, assinala ainda Getto, não tem o papel de um mero e extrínseco fato retórico, mas responde à necessidade expressiva de um modo de sentir e de manifestar as coisas, como elemento de um jogo complexo de alusões e ilusões; é uma visão da realidade, segundo a qual as coisas parecem perder a sua estática e bem definida natureza para aparecerem em uma universal translação que muda perfis e significados. O Barroco é um estilo que traduz a interpretação religiosa e filosófica de uma época atormentada.

Assim, o espírito barroco, oriundo da ideologia tridentina, e surgido na Espanha e Itália, veio a ser um fator decisivo na diferenciação brasileira em relação a Portugal. É que, na época do

esplendor barroco, Portugal era subordinado politicamente à Espanha (1580-1640). De modo que, durante o século XVII, dominava o espírito luso uma reação contra o domínio espanhol e tudo o que ele representava. Daí o fato de o Barroco não haver encontrado clima para sua adaptação a Portugal. Era uma tendência inconsciente contra essa forma artística, porém esse estado inconsciente deve ter tido também papel importante no espírito brasileiro, que absorveu imediatamente a ideologia e as formas do Barroco, veiculadas de Roma pelos jesuítas, destarte criando o "estilo jesuítico", dominante na arquitetura religiosa e civil brasileira. O Brasil não teve Renascimento, tendo passado da Idade Média para o Barroco, ao passo que o dominante em Portugal é o Renascimento. De modo que, no Brasil, o estilo barroco, não só nas artes visuais como na literatura, foi acima de tudo um instrumento no sentido da autonomia espiritual brasileira. Possuiu o aspecto artístico e cultural, mas também influiu na conscientização política brasileira, contra a dominação portuguesa. O Brasil foi buscar à Espanha barroca a inspiração para a força que levantaria contra Portugal, nesse tempo subjugado à Espanha e em luta contra essa dominação. Lá o Barroco não foi recebido porque de origem espanhola, aqui o estilo de origem espanhola serviu para constituir algo diferente do que caracterizava Portugal. Daí que a civilização desenvolvida no Brasil colônia é uma civilização barroca, e que o Barroco ficou sempre congenial ao espírito brasileiro.

III. Maneirismo

Um dos desenvolvimentos recentes e dos mais interessantes nos campos da estética e da crítica e história das artes e letras é o dos estudos referentes ao Maneirismo. Livros e ensaios de Nikolaus Pevsner, relativos à arquitetura; de Gustav Hocke, quanto às artes e à literatura; de Riccardo Scrivano, sobre pintura, música e poesia; de Roy Daniels, comparando o Barroco e o Maneirismo especialmente em Milton; de Helmut Hatzfeld, também contrastando e distinguindo os dois estilos; de E. Borgerhoff, na mesma direção; de E. R. Curtius e seu discípulo G. Hocke; de George Weise, historiando a evolução e o sentido do conceito; de E. Raimondi, clarificando a noção no terreno literário; de Jacques Bousquet sobre a pintura; de Arnold Hauser sobre o estilo em geral; e outras publicações dos últimos anos demonstram o interesse que os estetas e críticos têm dedicado ao estudo do problema

em seus vários aspectos conceituais e históricos, a ponto de ter sido objeto, com o Barroco e o Rococó, de um congresso internacional, em 1960, em Roma, cujos anais constituem um precioso documentário a respeito. O fato é que, a esta altura, o conceito de Maneirismo em artes e literatura ganhou foros de cidade para a definição do período estilístico imediatamente anterior ao Barroco nas artes ocidentais. Acentua-se que, à luz dos ensinamentos de Riegl e Wölfflin, não é admissível saltar do Renascimento, que em 1520 já dera o essencial de sua contribuição, ao Barroco, situado no século XVII. Havia uma etapa intermediária a ser definida, o que foi sendo conseguido por influência dos estudos de Pevsner, Friedlander, Weisbach, Dvorak, nos trabalhos dos críticos referidos acima e outros. De um lado, colocam-se os que tentam caracterizar o Maneirismo como um estilo de historicidade definida, ligado à *maniera* essencial ao Cinquecento. A Curtius se deve uma reviravolta no assunto, com a sua teoria de que o Maneirismo não seria um momento da história da arte, mas uma tendência permanente de um lado do espírito humano, oposto ao Classicismo, com um conteúdo de sofisticação, encontrável inclusive nos finais de diversos períodos e obras. Não menos arbitrária é a tese do seu discípulo, Hocke, identificando o conceito com o lado noturno da natureza, tendo como símbolo o labirinto. Evidentemente, o sentido amplo que dão ao termo acaba por destruir a sua validade crítica, o mesmo que ocorre em relação ao Barroco na palavra de certos pan-barroquistas, como D'Ors. Mais modestos e mais prudentes, outros críticos, como Weise, aconselham uma limitação do conceito, mostrando que o papel do crítico e historiador é "definir o caráter único e sem possibilidade de recorrência dos estágios de civilização" com os estilos correspondentes. Essa é a tendência mais marcante da crítica atual. A este ponto de vista, o Maneirismo tem que ser entendido no seu momento histórico, no seu quadro de tempo e lugar. Será o estilo de um período da civilização ocidental, caracterizado pela preocupação dominante da *maniera*, que tanto se encontra em pinturas de Rafael e Miguel Ângelo, quanto no *Cortesão* de Castiglione, ou em Parmigianino e outros. O fato é que, assim delimitado o campo e o conceito, o Maneirismo continua sendo objeto de pesquisas e trabalhos notáveis, à luz dos quais se vai esclarecendo um período importante da história artística do Ocidente, tanto em artes plásticas e visuais,

quanto em literatura. A elucidação do problema está em curso, através de uma vasta bibliografia que o explora de todos os aspectos. Indo e vindo, como ainda agora ocorre com o novo livro de Arnold Hauser, que traz mais lenda para a confusão, os críticos e historiadores mais categorizados esforçam-se, sem conformismo, em esclarecer um problema da maior relevância da história da cultura ocidental. Nada mais fecundo do que esse inconformismo, que, em vez de uma sede de novidade, é a marca dos verdadeiros *scholars*, sempre em busca de solução para as questões intricadas e para os difíceis assuntos da cultura. Em lugar de satisfazer-se com o já feito e com o consagrado pelo uso e tradição, é dever dos críticos e historiadores tentar resolver os problemas obscuros, definir os conceitos, melhor periodizar a história da cultura e das artes, caracterizar os estilos e épocas. É o objetivo dos estudiosos do Maneirismo. O que parece fixar-se com mais força no pensamento dos *scholars* que se dedicam ao assunto, como, acima de todos, o alemão George Weise, é o oposto à teoria de Wylie Sypher e Arnold Hauser, que tendem a considerá-lo um estilo próprio, intermediário entre o Classicismo renascentista e o Barroco; como opina M. Maggioni, o Maneirismo não parece ser um estilo, mas uma *maniera* (*manierismo*) que "está para o estilo como a caricatura para o retrato". "Implica o exagero, a ênfase, de um ou mais traços em detrimento de outros. Em literatura, mais particularmente, é a preocupação absorvente com a mecânica da forma (...) de maneira inorgânica (...) luxuriante (...) Todo estilo pode ter seu maneirismo." É mister, portanto, não confundir o estado de plenitude com as formas de maneirismo barroco, muitas vezes de todo vazias de conteúdo espiritual. Mostrou E. R. Curtius as raízes medievais de muitos traços que circulam na literatura barroca, "rasgos de estilo medieval", no dizer de Leo Spitzer, muito da literatura trovadoresca e petrarquista. Mas o Barroco transformou esses traços, comunicando-lhe a sua peculiar concepção da vida, a que obrigou a adaptarem-se. O mesmo ele o fez com a herança bíblica, que fundiu com os elementos clássicos, como no drama jesuítico, em que duas correntes, como acentua Weisbach, uma bíblica e outra mitológica, vivem entrelaçadas. Mas nos escritores e artistas que não lograram atingir a superioridade estilística, ressaltam os elementos de maneirismo barroco. O mesmo ocorre nos momentos menores de grandes escritores barrocos e nas fases

de transição ou preparação. Isto nos leva a crer que o Maneirismo, não sendo um estilo, não pode ser um estilo de época. E de fato não o constitui. Não há unidade no período, nem ele abrange todas as manifestações da vida, como o Barroco. É um período de transição, originário da crise do renascimento, após o saque de Roma pelas tropas mercenárias do Imperador francês. O homem, em crise, deixou de crer, os valores em que acreditava caíram em decadência e descrédito, a figura humana retilínea, bela, irradiante, virou a figura retorcida, a "figura serpentinata", dominante na pintura. Assim, o Maneirismo é a fase (século XVI – 2ª metade) em que se desenvolvem os elementos que irão caracterizar o Barroco (século XVII). O Maneirismo é antes um pré-Barroco, por isso encontram-se nele muitos traços do Barroco, os quais estão em evolução. O espírito da Contra-Reforma já atua no seu seio, imprimindo-lhe a dinâmica geradora do Barroco, quando as novas formas estéticas estarão em toda a plenitude e esplendor. É o caso de muitos escritores europeus do período, até o final do século XVI, que já exibiam formas estéticas do período seguinte – o Barroco. Não confundir, no entanto, essas formas isoladas com o conjunto ou buquê de artifícios que devem constituir o estilo da época. Na literatura brasileira, podem citar-se reflexos maneiristas na obra de Anchieta e na *Prosopopéia* de Bento Teixeira.[36]

Notas

[1] Fidelino de Figueiredo. *Características da literatura portuguesa*. Lisboa, Liv. Clássica, 1923, p. 13; idem. *Literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1954; idem. *História da literatura clássica*. Lisboa, 1922-1931, 3 vols. Ver também: Hernâni Cidade. *A literatura portuguesa e a expansão ultramarina*. Lisboa, 1943.

[2] "A mentalidade portuguesa do século XVI, vista em conjunto, parece o resultado de duas linhas de influência; uma que vem das atividades ultramarinas, outra derivada do contato com a Europa culta (...). O estímulo que os humanistas receberam do estrangeiro, tiraram-no os cientistas e homens de ação da aventura ultramarina. A atividade náutica desempenhou entre os portugueses na época dos Descobrimentos, o mesmo papel que a atividade industrial entre os italianos no período seguinte. Foi ela que nos forçou à análise realista dos fenômenos da natureza, bem como à sua interpretação e domínio. Sem as suas exigências e sugestões, não teríamos talvez retificado os conhecimentos astronômicos e naturais dos antigos, nem aperfeiçoado os instrumentos

náuticos, nem desenvolvido as matemáticas, nem adquirido o hábito de observar e de raciocinar à luz dos fatos. Das viagens e peregrinações pelo mundo, como marinheiros, administradores, apóstolos ou homens de negócio, colheram os nossos avós o saboroso fruto de um conhecimento direto, vivido, dos fenômenos da natureza, de outras faunas e floras, outros costumes, outras terras e outras gentes. Esse saber, derivado da prática e não dos livros, era como que um punhal apontado ao coração da ciência antiga, convidando-a a confessar as suas quimeras e contradições com a realidade." (J. S. da Silva Dias. *Portugal e a cultura européia*. Sep. *Biblos*. Coimbra, 1952, pp. 203 e 216.)

[3] C. E. Whitmore. "The Validity of Literary Definitions" (in *PMIA*, XXXIX, 3, sept. 1924).

[4] R. Lebègue. "La poésie baroque en France", (in *Cahiers de l'Association int. des études françaises*. Paris, *I*, 1951).

[5] A. Adam. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Paris, 1949-1954, 4 vols.

[6] H. Peyre. *Le Classicisme français*. N. Y., Maison Française, 1943.

[7] "Les classiques français ne ressemblent à ceux d'aucune nation. Quelques très rares latins seuls points des ponts de contact avec eux. Et l'on pourrait dire que nous seuls avons de vrais classiques. Aussi avons-nous une certain peine à nous les assimiler avant d'avoir acquis personnellement l'expérience de la vie." E. Jaloux, *Nouvelles littéraires*, 18 nov. 1939.

[8] Além dos livros de Henri Peyre e A. Adam, consultar sobre o problema do Classicismo: Borgerhoff, E. B. O. *The Freedom of French Classicism*. Princeton, 1950; Bray, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Payot, 1931; Eliot, T. S. *What is a Classic?* Londres, Faber, 1945; Fidao-Justiniani, J. E. *Qu'est-ce qu'un classique?* Paris, Didot, 1930; Highet, G. *The Classical Tradition*. Oxford, 1949; Mornet, D. *Histoire de la littérature française classique*. Paris, Colin, 1947; idem. *La clarté française*. Paris, Payot, 1929; Murray, G. *The Classical Tradition in Poetry*. Harvard, 1927; Reynold, G. *Le XVIIe siècle*. Montréal, l'Arbre, 1944; Thomson, J. A. K. *The Classical Bacground of English Literature*. N. Y., Macmillan, 1948; Turnell, M. *The Classical Moment*. Londres, Chatto e Windus, 1950.

[9] H. Wölfflin. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. Ed. esp. Madrid, Espasa-Calpe, 1945; idem. *Classic Art*. Ed. ingl. Londres, Phaidon, 1952; idem. *The sense of Form in Art*. N. Y., Chelsea, 1958.

[10] Os livros adiante citados evidenciaram esse princípio de teoria literária da época, bem como o papel da retórica na educação renascentista e sua ligação com a poética: Baldwin, T. W. *William Shakespeare's Small Latin and Lesse Greek*. Urbana, Illinois Univ. pr., 1944, 2 vols.; Clark, D. L. *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. N. Y., Columbia, 1922; Clarke, M. L. *Rhetoric at Rome*.

Londres, Cohen & West, 1953; Reyes, A. *La Antigua Retórica*. México, Fondo Cult. Econ., 1942; Tuve, E. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago, Univ. pr., 1947; Wallerstein, R. *Studies in Seventeenth Century Poetic*. Madison, Univ. Wisconsin, 1950; Weinberg, B. *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Illinois, Northwestern Univ. pr., 1950.

Particularmente sobre o problema da imitação, além dos trabalhos dos comentadores da *Poética* de Aristóteles, em especial no que tange ao conceito de *mimesis*, que tão vasta bibliografia tem suscitado, ver: Atkins, J. W. H. *Literary Criticism in Antiquity*. Cambridge, 1934, 2 vols.; idem. *English Literary Criticism. The Renaissance*. Londres, Methuen, 1947; Baldwin, C. S. *Ancient Rhetoric and Poetic*. N. Y., Macmillan, 1924; idem. *Medieval Rhetoric and Poetic*. N. Y., Macmillan, 1928; idem. *Renaissance Literary Theory and Practice*. N. Y., Columbia, 1939; Basto Ferreira, A. P. "Breves considerações sobre classicismo e medievalismo", in *Brotéria*, maio 1939; Bray, R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Payot, 1931; Butcher, S. H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. Londres, Macmillan, 1895 (4th ed. 1927); D'Alton, J. F. *Roman Literary Theory and Criticism*. Londres, Longmans, 1931; Jack, I. *Augustan Satire*. Oxford, 1952; McKeon, R. *Thought, Action, Passion*. Chicago Univ. pr., 1954; idem. "Literary criticism and the concept of imitation in antiquity", in *Modern Philology*, XXXIV, 1, Aug. 1936; Piguet, J. C. "La voie royale de l'imitation", in *Rev. d'Esthétique*, Jan.-mar. 1953; Spingarn, J. E. *Literary Criticism in the Renaissance*. N. Y., Macmillan, 1899; Wilson, H. S. "Imitation", in J. T. Shipley. *Dictionary of World Literature*. N. Y., 1943.

Adendo de 1964: Hathaway, B. *The Age of Criticism*. Ithaca, Cornell Univ. pr., 1962; Howell, W. S. *Logic and Rhetoric in England – 1550-1700*. Princeton Univ. pr., 1956; Volpe, G. *Dalla poetica del cinquecento*. Bari, Latenza, 1954; Weinberg, B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago Univ. pr., 1961, 2 vols.; *Testi umanistici su la Retorica*. Roma, Milano, Fratelli Bocca, 1953.

[11] "You observe, I am a mere imitator of Homer, Horace, Boileau, Garth, etc. (which I have the less cause to be ashamed of, since they were imitators on one another)." Pope, apud Ian Jack, op. cit., p. 11, nota.

[12] "Descontando excepciones rarísimas, el continente Sur sigue produciendo baja literatura, de reflejo, prestandose los temas y las formas expresivas"; "Los dos mayores males de la produción literaria en la América meridional: la falta de originalidad en el concibir, la ausencia de una técnica formal para expressar." F. Diez Medina. "El problema de una literatura nacional", in *Cuadernos Americanos*, Mar.-abril 1953, pp. 135, 136).

[13] A. Peixoto. *Panorama da literatura brasileira*. São Paulo, Cia. Ed. Nac., 1947, p. 69.

[14] H. Wölfflin. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Ed. esp. Madrid, 1945.

[15] R. Wellek. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", in *J. Aesthetics and Art Criticism*, vol. 2, dec. 1946. É o trabalho básico para o estudo da evolução do conceito na crítica e história literárias. Para maiores detalhes, ver também: Afrânio Coutinho. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951, da qual o presente capítulo é, em muitos pontos, uma versão reduzida ou ligeiramente modificada.

O trabalho de Wellek está reproduzido em *Concepts of Criticism*. New Haven, Yale Univ. pr., 1963.

[16] W. P. Friederich. *Outline of Comparative Literature*, p. 45.

[17] "Et puis les etiquettes Renaissance e Classicisme nous ont trop longtemps empêchés de voir clair les oeuvres françaises qui ont paru entre 1580 et 1640; depuis que le mot *baroque* est entré dans la terminologie de l'histoire littéraire, il est indéniable que maintes auteurs sécondaires son sortis de l'ombre, et que les débuts poétiques d'un d'Aubigné, d'un Malherbe, d'un Corneille, son beaucoup mieux appreciés qu'auparavant." R. Lebègue, "La poésie baroque en France", loc. cit..

[18] Para o estudo do assunto é indispensável a seguinte obra, a primeira que levantou um magistral quadro de conjunto da época barroca: Carl J. Friederich. *The Age of the Baroque*, 1610-1660. N. Y., Harper, 1952.

[19] Estudando o caráter barroco em Racine, mostra Spitzer que as forças vitais, em estado de conflito de polaridades no Barroco, para produzir o equilíbrio são submetidas a um violento esforço, expresso em regras e medidas clássicas ao que ele chama o *klassische Dampfung*. (Ver *Linguistic and Literary History*, passim.)

[20] "And it is partly at least for this reason that the period (1575-1675) between the Renaissance, properly so called, and the neoclassical age has never been clearly differentiated in literary history, although in the other arts, in sculpture, painting, and architecture its character has been recognized and described." Morris W. Croll. "Attic prose", in *Studies in Philology*, XVIII, 2, April 1921, pp. 123-124.

[21] "Mas, se nos países do Norte da Europa, o espírito barroco foi reprimido nas artes visuais, encontrou livre e completa expressão na música, na poesia, na ciência. O Barroco é um estilo europeu, com qualidades fundamentais comuns, ao norte e ao sul, embora, como outros estilos anteriores, esteja sujeito a variações nacionais." M. M. Mahood. *Poetry and Humanism*. Londres, 1950, p. 133.

[22] "Il y a là conflit entre l'histoire littéraire stricte et la critique ou l'esthétique. Pour l'historien strict la préciosité est un phénomène déterminé et unique, limité dans l'espace (quelques salons parisiens et des

imitations provinciales), limités dans le temps (de 1654 à 1661, a-t-on dit). Pour le critique, la préciosité est une tendance permanente de la littérature, dont certaines circonstances favorisent la manifestation, mais qui s'accomode d'états sociaux et spirituels différents, bien que ressemblants. Il y a là une querelle de mots, comme pour les termes de romantisme, classicisme, réalisme, etc., qui ne vaut pas qu'on s'y arrête davantage." René Bray. "La préciosité", in *Cahiers*, etc., p. 51.

"Il problema del barocco stà nell'età sua, ed è tanto più interessante in quei limiti, ove resta ancor tanto da chiarire prima che la critica si accordi su di una posizione precisa." F. Neri. *Poesia nel tempo*. Torino, 1948, p. 57.

[23] Para a bibliografia sobre o Barroco em geral e literário, ver o trabalho de René Wellek (ref. nota 15), que é o ponto de partida indispensável, até a data (1946). Mais atualizado é: Afrânio Coutinho. *Bibliografia para o estudo da literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951. O livro de Carl J. Friederich (ref. nota 18) oferece bom roteiro bibliográfico. O mesmo ocorre com os estudos de C. Calcaterra e G. Getto. Para detalhes, ver, no final desta obra, a Bibliografia, II parte, Barroco, onde se inclui a maioria dos estudos principais até o presente. (No livro *Concepts of Criticism*, Wellek atualizou a bibliografia até 1963. Também Hatzfeld, em *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Editorial Gredos, 1964. – Nota de 1967.).

[24] "Si le baroque est un esprit que s'exprime par un style, on doit saisir sa nature par la psychologie et par la stylistique." P. Kohler. "Le Baroque et les lettres françaises", in *Cahiers*, etc., p. 13).

[25] Esse problema da supervivência da herança cristã e dos motivos antinacionais e anti-humanísticos da época está magistralmente estudado em: H. Haydan. *The Counter-Renaissance*. N. Y., 1950. Sobre a Contra-Reforma e o Concílio de Trento, ver: Cristiani, L. *L'Église à l'époque du Concile de Trente*. Paris, 1948; Quaza, E. *Preponderanze straniere*. Milano, 1938; Rops, Daniel. *L'Église de la Renaissance et de la Réforme*. Paris, 1955; Tour, Imbart de la. *Les Origines de la Réforme*. Paris, 1914, 3. – Sobre a influência nas artes, ver: Dejob, C. *L'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts*. Paris, Thorin, 1884.

[26] Sobre a questão da origem espanhola do Barroco ver os trabalhos de Hatzfeld, Weisbach, Weibel, McComb, Sommerfeld, Gilman, Hume, Lanson, e outros referidos na Bibliografia (no final do volume). Sobre a espanholização da Itália, ver diversos estudos de B. Croce, sobretudo: *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. 4ª ed. Bari, 1949. Também devem ser consultados os livros de A. Farinelli (ref. Bibliografia) e o de Quaza.

[27] "O Barroco é uma época em que se dão a um tempo os mais fortes contrastes. Um enorme progresso no pensamento racional, no conhecimento da natureza, junto a crassas superstições, em astrologia, alquimia, quiromancia, encantamentos e bruxaria; a aparição de critérios de tolerância ao

lado de fanatismos religiosos; um zelo militar pela fé junto ao quietismo místico; a consideração cética, irônica e satírica do mundo ao lado da crença impertérrita nos milagres; um manifesto deleite na magnificência e no fausto junto da recusa à ostentação exterior e à resignação reflexiva. Não é que tais contrastes não hajam existido em outras épocas, senão que aparecem em forma especialmente caracterizada e definindo o conjunto. Isso empresta ao Barroco seu caráter complexo, dual e vário. Sentimo-nos transportados em meio de uma fervente massa agitada por incessantes ondas, palpitações e clarões. No interior desse movimento flutuante, o catolicismo procura conservar suas prerrogativas, afirmar e consolidar seu domínio mediante uma propaganda dirigida à alma e ao espírito, aos olhos e aos ouvidos, enquanto atrai e escolhe, da estrutura espiritual da época, tudo o que parece apropriado e útil a seu objetivo de exercer uma ação sugestiva sobre as massas." Weisbach. *El Barroco, arte de la Contrareforma*, p. 88.

[28] Hatzfeld. *A clarification*, etc. (v. Bibliografia). Para não multiplicar e alongar as notas, os títulos das obras cujos autores são citados no texto encontram-se referidos na Bibliografia. O volume de H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, Gredos, 1964), reúne os trabalhos deste grande romanista sobre o assunto.

[29] Sobre a fusão Aristóteles e Horácio nessa fase, ver: Gilbert, A. H. e Sangs, H. L. "On the Relations of Horace and Aristotle", in *J. of English and Germanic Philology*, XLVI, 3, July, 1947); Herrick, M. T. *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism*, 1531-1555. Urbana, III, 1946; Weinberg, B. "From Aristotle to pseudo Aristotle", in *Comp. Literature*, v. 2, Spring, 1953; idem. "The Problem of Literary Aethetics in Italy and France in the Renaissance", in *Mod. Lang. Quarterly*, XIV, 4 dec. 1953; idem. "Scaliger *versus* Aristotle on Poetics", in *Mod. Philology*, May 1942; idem. Robortello on the Poetics; "Castelvetro's Theory of Poetry", in *Critics and Criticism*. Chicago, 1952; idem. *Critical Prefaces of the French Renaissance*. Evanston, 1950. Ver também as obras referidas na nota 10, sobre as teorias críticas do Renascimento.

[30] "It is true, as Curtius maintains, that no stylistic device is new; but, contrary to this thesis, as Spitzer correctly observes, the device, emerging again in a totally different cultural climate, represents something spiritually different within the new complex phenomena it helps to form. Admitting this much, one must admit also, that it is the more individual compound or constellation of theses devices found in an author which reveals the breadth and depth of his originality." M. J. Maggioni. *The pensées of Pascal*, pp. VI-VII.

"Mais ici elles prennent une valeur particulière par leur rapprochement même. Il faut admettre en esthétique que certains caractères ou certains effets, du fait qu'ils prédominent à un moment de l'histoire, acquiè-

rent pour cette raison une signification majeure." M. Raymond, apud P. Kohle, *Cahiers*, etc., p. 20.

[31] Para os modernos estudos de estilística aplicados à literatura barroca, prosa e poesia, ver as indicações contidas na Bibliografia.

[32] Ver A. Coutinho. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951, pp. 120 ss. – Estudos recentes são os de M. Gotaas e de Belchior Pontes, cit. Bibliografia.

[33] "Quando quer elogiar um escritor culterano, a crítica brasileira e portuguesa tem a mania de dizer que 'não é tão gongórico quanto os outros'. Ora, o que é preciso notar, pelo menos no caso brasileiro, é que não souberam ser gongóricos porque, na quase absoluta maioria, eram medíocres (...). Maus poetas, não por culpa da imitação cultista, mas por culpa da própria insuficiência poética. Quando encontramos um de maior envergadura, como Gregório, notamos que, das suas poesias líricas, as melhores são justamente aquelas em que mais gongórico se mostra." (Antônio Cândido, *O Jornal*, 8 set. 1946.)

[34] "É hoje ponto assente a conclusão definitivamente adquirida pela crítica imparcial que o nosso quinhentismo literário, sendo aliás uma época brilhante, não apresenta (se excetuarmos os *Lusíadas* e a lírica de Camões), os gêneros clássicos, então iniciados, senão numa espécie de estado embrionário. A semente do Classicismo não se desenvolveu completamente neste século, nem o podia fazer em tão breve tempo; no século seguinte houve, é certo, progresso notável no aperfeiçoamento da prosa, mas em geral sente-se a falta de uma completa e seqüente evolução dos gêneros literários da estética nova." Paulo Durão. "O seiscentismo literário", in *Brotéria*, XIV, 4 de abril 1932, p. 221).

[35] Sobre a arte colonial brasileira, cuja importância é hoje universalmente reconhecida, ver: Costa, Lúcio. "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", *Rev. SPHAN*, nº 5. Rio de Janeiro, 1941; Gomes Machado, L. "O Barroco e o absolutismo", in *st. São Paulo*, abr.-jun. 1949; idem. "Viagem a Ouro Preto", in *Rev. Arquivo Municipal*. São Paulo, CXXIV, 1949; Kaleman, P. *Baroque and Rococo in Latin America*. N. Y., 1951; Mariano Filho, J. "O pseudo-estilo barroco-jesuítico", in *Estudos Brasileiros*, v. 9. Rio de Janeiro, 1939; Santos, P. F. *O Barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951; Santos, R. dos. *Conferências de arte*. Lisboa, 1943; idem. "A arte luso-brasileira do séc. XVIII", in *Belas-artes*. Lisboa, 1948, nº 1; Smith, R. "Minas Gerais no desenvolvimento da arquitetura religiosa colonial", in *Boletim do Centro de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 3; idem. "As igrejas coloniais do Brasil", in *Boletim da União Panamericana*. Washington, 1938, vol. nº 1; idem. "A arte barroca de Portugal e do Brasil", in *Panorama*. Lisboa, 1949, nº 3; idem. *As artes na Bahia*. Bahia, 1954; Vasconcelos, D. *A arte em Ouro Preto*. Belo Horizonte, 1931. Adendo:

Bazin, G. *L'architecture Religieuse Baroque ao Brésil.* Paris, Plon, 1956, 2 vols.; idem. *Aleijadinho.* Paris, Temps, 1963; "Barroco, áurea idade da áurea terra", in *Minas Gerais* (Supl. lit.). Belo Horizonte, nºs 45 e 46, 8 e 15 jul. 1967; Ávila, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas.* Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1967, 2 vols.; Mourão, P. K. Corrêa. *As Igrejas seiscentistas de Minas.* B. Horizonte, Itatiaia; Charpentrat, P. *L'Art Baroque.* Paris, PUF, 1967.

[36] Sobre o "maneirismo", ver Borgerhoff, E. B. O. "Mannerism and Baroque", in *Comparative Literature*, vol. 4, 1953; Calcaterra, C., in A. Momigliani. *Problemi*, etc., p. 427; Curtius, E. R. *European literature and the Latin Middle Ages*, cap. 15; Hauser, A. *The Social History of Art.* I, p. 353; Maggioni, M. *The pensées of Pascal*, p. 49; Sypher, W. *Four stages of Renaissance Style*, p. 100.

Evoluíram muito, desde então, os estudos sobre o Maneirismo, tendendo a caracterizá-lo antes como um estilo próprio. Ver os seguintes trabalhos: *Manierismo, Barrocco, Rococó: Concetti e termini.* Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1962; Briganti, G. *Italian Mannerism.* Londres, Thames and Hudson, 1963; Daniel, Roy. *Milton, Mannerism and Baroque.* Toronto Univ. pr., 1963; Hatzfeld, H. *Estudios sobre el Barroco.* Madrid, Gredos, 1963; Hocke, G. R. *El Mundo como Laberinto. El Manierismo en el arte y en la literatura*, 2 vols. Madrid, Ed. Guadarrama, 1961-1964; Legrand, J. "À la découverte du Maniérisme Européen". *Critique.* Paris, jan. 1960, nº 152; Scrivano, R. *Il Manierismo nella Letteratura del Cinquecento.* Padova, Liviana, 1959; Würtenberg, F. *Mannerism: the European Style of the Sixteenth Century.* Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1963; N. "The Architecture of Mannerism". *The Mint.* Londres, 1946; idem. *An Outline of European Architecture.* Londres, Pelican, 1963; Rowland, D. B. *Mannerism – Style and Mood.* Yale Univ. press, 1964; Bousquet, J. *La Peinture Maniériste.* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964; Hauser, A. *Mannerism.* Londres, Kegal Paul, 1965, 2 vols.; Friedlander, W. *Mannerism and Anti-Mannerism.* N. Y., Schocken, 1965.

(1986)

O Barroco Literário Brasileiro

No Brasil colonial desenvolveu-se uma civilização barroca que se estendeu do início do século XVII até os primórdios do século XIX. Sua importância é incontestável, tanto pelo tempo de duração, quanto pela qualidade e quantidade da produção intelectual que proporcionou. Ela se exprimiu pelas mais variadas formas artísticas e mesmo na vida social, nas festas de igreja ou arraial, nas festividades públicas e religiosas, até na mentalidade dos homens.

Na arquitetura, escultura e pintura produziram-se, sob a inspiração barroca, monumentos artísticos hoje admirados por todo o mundo. Igrejas e palácios em Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, exibem o fausto dessa arte sem igual, para cuja realização os jesuítas importaram modelos e planos originários sobretudo de Roma, segundo os impulsos e objetivos da Contra-Reforma: a expansão da fé católica. O Brasil mental nasceu pela mão barroca dos jesuítas.

Também a arte literária participou desse espírito e suas produções, durante aquele período, denotam a unidade espiritual que o comanda.

A literatura brasileira começou com o Padre José de Anchieta (1534-1597), chegado ao Brasil em 1553 na comitiva do Segundo "Governador Geral, D. Duarte Coelho.

Estivera Anchieta em Coimbra, mas a sua educação não se faz segundo os cânones do humanismo renascentista. A obra lírica e dramática por ele deixada é de inspiração e técnica medievais. Sérgio Buarque de Holanda afirmou com justeza que o Brasil não teve Renascimento, havendo passado da Idade Média para o Barroco.

Não parece que se possa afirmar ter sido Anchieta um representante típico do estilo barroco, inclusive pela cronologia de sua obra, produzida antes de 1597. O que se poderá afirmar é que, devido à sua formação jesuítica, encontram-se em seus poemas, e sobretudo no seu teatro, elementos ou impregnações, que

se irão desenvolver plenamente no barroco do século XVII. Será antes um protobarroco.

Os próprios elementos medievais que o caracterizam poderiam ser, na linha da restauração católica promovida pela Contra-Reforma, ou maneiristas ou protobarrocos.

*

O início inconteste do barroco literário deverá ser visto na obra *A Prosopopéia*, de Bento Teixeira (1561-1600), publicada em 1601. É um poema épico, de imitação camoniana na estrutura e no estilo, encontrando-se nela elementos maneiristas e barrocos.

Com esse começo fluido, o barroco brasileiro, como período estilístico, estende-se até a publicação das *Obras* (1768) de Cláudio Manuel da Costa, começo do neoclassicismo arcádico. Todavia, na poesia de caráter secundário de vários poetas considerados neoclássicos e iluministas do final do século XVIII e primeiras duas décadas do XIX, ainda perduram traços barrocos.

*

Assim é delimitado o barroco literário brasileiro, em termos cronológicos gerais, porque a cronologia rigorosa em história literária está superada pelo critério dos estilos de época, os quais repelem a delimitação cronológica absoluta.

*

O barroco brasileiro predomina sobretudo na poesia lírica, satírica, religiosa, erótica, encomiástica, laudatória. Mas exibe-se também em prosa, especialmente na oratória sacra ou acadêmica, na epistolografia, nas obras hitoriográficas e em narrativas históricas e ficcionais. Na verdade, o estilo domina os dois séculos XVII e XVIII, não sendo fácil encontrarem-se escritores que lhe hajam escapado.

Caracteres do barroco literário brasileiro

O barroco literário é um estilo que veicula uma ideologia (a da Contra-Reforma pela ação jesuítica). Há mesmo um tom geral de religiosidade a informá-lo. Mas os aspectos formais se impõem à primeira vista. Não se deve esquecer que a definição de um estilo

de época exige que os traços formais se encontrem, não isolados, porém constituindo conjuntos de traços estilísticos.

Em primeiro lugar, o *cultismo* ou *culturanismo* e o *conceptismo* aparecem ora sozinhos ora conjugados, o que Hernâni Cidade interpreta como duas faces da mesma técnica. Era a influência espanhola de Góngora, Quevedo, Gracián que se fazia impor aos poetas de língua portuguesa.

No Brasil, essa técnica se mostra primeiro em dois poetas – Gregório de Matos e Botelho de Oliveira.

O cultismo nota-se sobretudo no uso de palavras "cultas" e neologismos de origem latina, um vocabulário inusitado, e outros processos, como as figuras que refletiam o estado dual da alma barroca, presa entre o céu e a terra, o mundo e o eterno, a carne e o espírito, Deus e o Diabo: paradoxos, antíteses, oposições, hipérbatos, e outros que tornavam a poesia obscura, como o anacoluto, as alusões mitológicas, as elusões, os símbolos, as metáforas, os jogos de palavras, as "agudezas".

Já o conceptismo ou conceitismo envolvia a inteligência, e não os sentidos como o cultismo. É o primado do conceito – em geral obscuro e precioso (daí também serem os "preciosos" franceses abrangidos no barroco), retorcido e ambíguo.

Encontram-se exemplos dessas duas formas em Gregório de Matos e Botelho de Oliveira (século XVII), mas a produção das Academias denota como foram férteis as suas raízes e intensa a sua influência.

Outra característica do estilo barroco são as metáforas, o metaforismo. Revelam o luxo ornamental do barroco, expresso tanto na pintura, na escultura, na arquitetura, quanto na literatura. A expressão figurada, altamente culta, vale mais, freqüentemente, do que o conteúdo. As palavras não significam aquilo que normalmente as identifica, mas uma infinidade de conceitos. Nisso reside o hermetismo e a dificuldade de penetrar-se na poesia barroca.

Ao lado dos jogos de palavras há os jogos de construção, por meio de artifícios, hipérbatos, os versos corrrelativos, as colocações anormais de palavras, a disseminação, a semeadura, perífrases, alusões.

Outros artifícios são muito comuns, como os acrósticos, os centões, os emblemas, os labirintos, as assonâncias, os epigramas, o eco, o uso da mitologia.

*

A produção barroca brasileira está representada por poetas e prosadores sobretudo dos século XVII e XVIII.

O lirismo barroco brasileiro tem seu máximo representante em Gregório de Matos Guerra (Bahia, 1633-1696), a que se junta outro poeta, menor que ele, mas de importância inconteste, Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711).

Gregório nasceu na Bahia, onde iniciou os estudos, passando a Coimbra, Portugal, onde se bacharelou em leis. Exerceu cargos públicos em Portugal, e retornou à Bahia em 1679. Aí foi, durante curto período, clérigo tonsurado da Sé. Preferiu viver livremente e usou o seu gênio em atacar violentamente o clero, os ricaços, os portugueses, defendendo os locais, nascidos no Brasil ("mazombos"), recorrendo à mais violenta verve satírica. Sua poesia é ora de cunho escabroso e licencioso, fescenino mesmo, sempre que se fazia necessário atacar os poderosos e defender os humildes, o povo baixo, as mulatas. É também com freqüência de cunho religioso, fusão típica do barroco.

Não havendo tipografia na Colônia, por proibição lusa, sua obra ficou esparsa, reunida posteriormente em códices, que misturam produção sua ao lado de outras de autoria diversa. É ainda um trabalho a ser realizado a edição crítica, devidamente expurgada, de sua obra. De qualquer modo, é a mais importante do Brasil colonial.

A outra figura da poesia barroca brasileira a merecer destaque é Manuel Botelho de Oliveira (Bahia, 1636-1711). Estudou direito em Coimbra, exerceu a advocacia, foi vereador e capitão-mor na Bahia. Seu livro mais típico e importante é *Música do parnaso* (Lisboa, 1705). Recentemente editou-se a *Lira sacra* (1971, por Heitor Martins). Botelho é um lírico, utilizando-se de quatro idiomas em sua obra (português, espanhol, italiano e latim), exemplo do sincretismo cultural, que, ao lado do racial e do religioso, viria a ser uma das características da alma brasileira.

Sua poesia reflete a influência de Góngora. É um culteranista, que usa palavras incomuns como comparações, e uma grande variedade de formas líricas. De seu livro, a parte mais famosa é a silva "A Ilha da Maré", pequena ilha da Bahia de Todos os Santos, que ele aproveita para cantar exaltadamente os temas nativos, as frutas, legumes e peixes, a denotar, pelo seu ufanismo, a preocupação de nativismo já então em voga entre os intelectuais, nativismo este que seria uma constante da história intelectual do Brasil.

Além dessas figuras máximas há uma série de outras, membros das Academias. Eis alguns nomes dentre os mais importantes: Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), Gonçalo Soares da França (?), João de Brito e Lima (1671-1747), Luís Camelo de Noronha (1689- ?), André de Figueiredo Mascarenhas (?), Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1769), Gregório dos Reis e Melo (?), João Borges de Barros (1706- ?), Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão (1695-1779).

*

É um traço interessante da literatura brasileira daqueles séculos o movimento academicista. Academias, na época, não eram somente as sociedades que se organizaram reunindo os principais homens de letras da Colônia. Consistiam também em reuniões ocasionais ou *atos acadêmicos* para comemorar fatos importantes, como chegada de dignitários, ascensão ao trono, nascimento de príncipes, etc.

As principais academias foram: a Academia Brasileira dos Esquecidos (Bahia, 1724-1725); a Academia dos Felizes (Rio de Janeiro, 1736-1740); a Academia dos Seletos (Rio de Janeiro, 1752: sua produção está no volume *Júbilos da América*, Lisboa, 1754); a Academia Brasílica dos Renascidos (Bahia, 1759); o *Áureo Trono Episcopal* (Mariana, Minas Gerais, 1749).

Essas academias revelam nitidamente, até nos títulos, a tendência nacionalista que se desenvolvia na Colônia. "Esquecidos", eram os intelectuais que se consideravam assim pelos da Metrópole, como também seletos e renascidos contêm um teor de reivindicação por parte deles.

Essas academias tinham como propósito a exaltação dos feitos dos brasileiros, e mesmo redigir a sua história militar,

eclesiástica, política, natural. É importante a historiografia lá produzida. Exemplos da produção acadêmica são nesse campo a obra *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), da Academia dos Esquecidos; os *Júbilos da América* (1754), o *Orbe Seráfico Novo Brasílico* (1761). A maior parte da produção das Academias estava inédita em códices da época e vem sendo publicada recentemente.

*

Outra manifestação da literatura barroca é no campo da prosa: sermões, história, narrativa.

A produção de sermões é grande, a começar pela vasta obra parenética do padre Antônio Vieira (1608-1697), a obra mais importante, no particular, da língua portuguesa. Nela está a oratória barroca no seu maior esplendor, com todos os elementos formais e conteudísticos típicos do barroco.

Eram extraordinários os seus recursos oratórios. Conseguia reunir os aspectos religioso, político e missionário da maneira mais perfeita e eficaz. Agia ora como intérprete do Rei (o Brasil era colônia de Portugal), ora, jesuíta, como homem da Contra-Reforma, ora como missionário na defesa e catequese dos indígenas.

Equiparando-se às maiores da latinidade, sua oratória valia-se de todos os recursos de persuasão da retórica antiga e do estilo barroco.

Chegou à Bahia aos seis anos de idade e lá faleceu. Sua longa existência foi uma luta na propagação da Fé e na defesa dos interesses brasileiros. No Colégio dos Jesuítas, na Bahia, fez a sua formação intelectual. Seus sermões primam pelo destemor, pela energia, pela sátira, pela dialética, pelas invectivas e imprecações, pelo domínio absoluto do vernáculo. Sua oratória era uma contínua batalha contra os vícios e erros. Sua prosa recorre a todos os artifícios do barroco literário. Era violenta na sátira e na invectiva, nas apóstrofes e imprecações, na dialética e na polêmica; mas poderia recorrer às alegorias de inspiração ou mesmo reprodução da literatura bíblica, bem como às metáforas mais ousadas. Sentencioso, cultista e conceptista, não recuou mesmo em condenar o estilo cultista que praticava, como no Sermão da Sexagésima, adiante transcrito, que é uma verdadeira "arte poética". Reunia

com facilidade e destreza, com grande intensidade dramática, brilho e sutileza inigualáveis (as agudezas seiscentistas lhe eram muito caras), o metaforismo mais ousado, a ironia, os apólogos, os jogos de antíteses e paradoxos, os paralelismos e comparações, as contorções verbais, os latinismos e palavras cultas e inusitadas, a ênfase, a concisão e a amplificação, os epítetos e adjetivos, o sentenciosismo e as apóstrofes, as hipérboles e circunlóquios, artifícios de estilo e figuras de linguagem e de pensamento, que o barroco implantou no melhor gosto do modelo senecano (*Senecan amble*). Vieira reuniu em sua personalidade o Religioso, o Político e o Missionário, como mostrou um de seus biógrafos, João Lúcio de Azevedo. A sua intrepidez foi a causa de ter sido levado ao Tribunal da Inquisição, do qual escapou graças a um breve do Papa.

O extraordinário jesuíta encarnou sempre os interesses do Brasil, defendendo-os com veemência e uma dialética sem par, vigor e audácia. Seu sermonário numeroso foi por ele mesmo revisto para publicação quando, ao fim da vida, tempo e forças já não eram suficientes para as lutas no púlpito.

*

O sermonário barroco brasileiro não se esgotou com o Padre Antônio Vieira. Pode-se afirmar que a oratória sacra constituiu um gênero literário específico do condicionamento histórico dos séculos XVII e XVIII, com repercussões ou mesmo continuação pelo século XIX. É assim que ela tem exemplos altos nos pregadores Eusébio de Matos, Antônio de Sá, Agostinho Bezerra, Manuel do Desterro, Antônio Piedade, Ângelo dos Reis, Domingos Ramos, José Barros de Borges, Roberto de Jesus, Manuel de Madre de Deus, Sebastião do Vale, José Pereira de Santana, Cristóvão da Madre de Deus Luz, Antônio de Santa Maria Jaboatão, Gaspar da Madre de Deus, Francisco Xavier de Santa Teresa, Manuel Macedo Pereira de Vasconcelos, e outros que, embora menores, gozaram de nomeada no tempo. Destacam-se entre todos os dois primeiros, como cultores do barroco. Além dos traços formais típicos, como as antíteses, as hipérboles, as amplificações, as metáforas, os conceitos, os cultismos, a oratória barroca brasileira mostra-se dinâmica e exuberante, poderosa e variada, embora fiel ao doutrinamento católico.

*

A historiografia é terreno fértil, nos séculos XVII e XVIII, para a manifestação do barroco. Em dois livros notáveis e indispensáveis para o conhecimento do Brasil colonial ela se eleva sobretudo; a *História do Brasil*, escrita em 1627, de Frei Vicente do Salvador (1564-1636/39) e a *História da América Portuguesa* (1730) de Sebastião da Rocha Pita (1660-1738). A obra de Frei Vicente do Salvador, tal a sua fidelidade ao estilo da época barroca, foi, por ele mesmo sugerida a um amigo para que a reproduzisse em verso. O estilo em que são vazadas as suas obras revelam todos os signos e qualidades da estética barroca.

Mas a historiografia da época não se limitou a essas obras. A atividade das Academias, acima referidas, enfatizava especialmente a narrativa histórica. Visavam mesmo, na maior parte, fazer o relato dos feitos do brasileiros, constituindo assim um dos aspectos do nativismo já pronunciado desde o século XVII.

*

Por outro lado, saindo do reino dos fatos reais, a narrativa encontrava também, no campo da ficção, com que se fazer representar.

Alexandre de Gusmão (1629-1724), jesuíta, pregador sacro, moralista, educador, escreveu a História do *Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (Lisboa, 1682), narrativa alegórica de cunho moralizante, em que aparece a idéia barroca da "Peregrinação". Esta obra, dentro da vasta bibliografia na linha mística e ascética, constituiu um exemplo da mentalidade do século XVII e deve ter tido inspiração na obra de John Bunyan (1628-1688), o *Pilgrim's Progress* (1678). Ambas serviram de base para outra obra típica do barroco brasileiro, o *Peregrino da América* (1725), de Nuno Marques Pereira (1652-1731?).

A idéia central, tanto em Alexandre Gusmão quanto em Nuno Marques Pereira, é de que o mundo é apenas lugar de passagem e de que o homem é um *peregrino* em trânsito para o Céu, destino correto, alcançado pela subordinação em vida aos preceitos morais e virtudes teológicas e místicas.

No livro de Pereira, essa doutrinação é feita ao longo de uma descrição da viagem de um peregrino, com caráter alegórico, por meio de diálogos e encontros com figuras alegorizadas ou simbólicas, ao mesmo tempo que dá informações sobre os locais em que se processa a viagem, a Bahia colonial: costumes, habitações, alimentos, festejos, trajos, festas religiosas, provérbios, poesia popular. É, assim, obra importante, marcando, pela união da intenção piedosa ao aspecto informativo e à ficção imaginativa, a época barroca brasileira, no plano literário. Ela apresenta uma alegoria da vida espiritual sob forma romanesca. Aí está o início da narrativa ficcional brasileira, em que formas literárias tradicionais se adaptam à terra nova, absorvendo e integrando seus hábitos e valores mais representativos, segundo os cânones estabelecidos pela poética barroca. Seu estilo é típico do barroco, no seu aspecto formal, graças à abundância de estilemas característicos.

*

Como se pode depreender da rápida exposição acima, o Barroco literário está sempre associado à corrente nativista da inteligência brasileira dos séculos XVII e XVIII, corrente esta sempre reprimida pela Metrópole colonizadora. É de assinalar-se que esta jamais permitiu a instalação de ensino superior nem de tipografias, no intuito de manter subjugada a inteligência brasileira. Esse nativismo teve diversos feitios, desde o ufanismo intelectual em relação às coisas do país, até os movimentos frustrados de libertação e a formação de uma verdadeira tradição, que chamei em livro desse título "a tradição afortunada. Essa linhagem nativista é anterior à Independência política. Ela forjou a independência intelectual antes da política. E o século XIX romântico foi o seu apogeu, não se detendo até os dias atuais.

*

Vale ainda comentar a teoria defendida por Severo Sarduy em ensaio intitulado "El Barroco y el Neobarroco", incluído na obra *América Latina en su literatura*, org. de César Fernández Moreno (México, Siglo XXI editores, 1972).

Segundo este autor, estariam as literaturas contemporâneas ibero-americanas atravessando nova fase barroca. Parece-me que essa colocação falseia a concepção crítica do Barroco. Para

mim, o Barroco é um estilo de época, ligado a um determinado período histórico – o século XVII. Caracteriza-o, ademais, a fusão de uma ideologia – a da Contra-Reforma – com um conjunto de estilemas típicos. É um estilo que traduz – de maneira adequada – uma doutrina específica, a qual não se poderia traduzir por outro estilo. Além disso, esse estilo se caracteriza pelo conjunto. É buquê de estilemas e figuras que se ajustam, traduzindo um estado de espírito característico de uma época da história ocidental. Chamar de barroco um escritor contemporâneo só porque recorre a sinais estilísticos do barroco seiscentista, parece-me que retira completamente a validade crítica do termo. Esvazia-o de significado. Ao passo que, mantendo-se o conceito ligado ao seiscentismo, sempre que usado sabe-se a que se refere e o que define. Assim, ele tem caráter definitório. Possui rigor conceitual e crítico. (1974)

*

Foram escritores barrocos no Brasil: Anchieta, Padre Antônio Vieira, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Nuno Marques Pereira, Eusébio de Matos, Antônio de Sá, os Acadêmicos da Escola Baiana. Para estudos específicos e maiores detalhes, ver a obra de Afrânio Coutinho *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 2º vol.

Bibliografia geral

COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil.* 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Sul-americana S.A., 1968-1971, 6 v.

_____. *Introdução à literatura no Brasil.* 8ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

CASTELO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Manifestações literárias da época colonial.* São Paulo, Ed. Cultrix, 1962.

mim, o Barroco é um [illegible] a um determinado período histórico – o século XVII. Caracteriza-o, ademais, a fusão de estilemas típicos [illegible] – um [illegible] estilo. Além disso, esse estilema [illegible] de estilemas e figuras que se ajustam, induzindo um estado de [illegible] de barroco um estilo [illegible] estilísticos do barroco seiscentista, parece-me que retira completamente a validade crítica do termo. Esvazia-o de significado. Ao passo que, mantendo-se o conceito ligado ao seiscentismo, sempre que usado sabe-se a que se refere e o que define. Assim, ele tem caráter definitório. Possui rigor conceitual e crítico. (1974)

*

Foram escritores barrocos no Brasil: Anchieta, Padre António Vieira, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Nuno Marques Pereira, Eusébio de Matos, António de Sá, os Acadêmicos da Escola Baiana. Para estudos específicos e maiores detalhes, ver a obra de Afrânio Coutinho *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 2º vol.

Barroco e Brasil II

As nações nascidas do pacto colonial europeu ainda não se libertaram de todos os estigmas que a dominação secular criou nos povos nos quais se implantou e nele viveram o regime colonial. Ao longo do tempo, criaram-se situações de dependência econômica, social, moral, intelectual, cultural, ainda hoje, em muitos casos, persistente em seus efeitos. Efeitos que, benéficos ou maléficos, são característicos das civilizações que aqui se desenvolveram.

Todavia, a libertação da situação de dependência vem constituindo um processo contínuo e coerente, muito embora numa luta cruenta e incruenta através da história, em obediência a uma idéia-força, que se tornou um impulso de causalidade interna, de vigor variável, mas eficiente e vitorioso a longo prazo.

Essa idéia-força foi a busca pertinaz da identidade nacional, da criação do caráter nacional, traduzível em todas as formas de atividade – social, política, espiritual, artística, lingüística. Era uma forma de afirmação nacional.

É claro que essa afirmação encontrou sempre a oposição e a reação por parte dos colonizadores.

Mas, a despeito da reação castradora ou inibidora, a corrente autonômica jamais, em nenhuma parte, deixou de exercer-se com maior ou menor intensidade, às vezes em proporção ao grau de violência da reação.

O argumento mais falso da colonização era que estavam implantando a civilização contra a barbárie. Em nome dessa noção tudo se permitia: o massacre das populações aborígenes, a imposição fiscal, a espoliação econômica, o aniquilamento geográfico. A colonização significou exploração, e nenhuma nação européia colonizadora ficou com as mãos limpas nesse sistema de conquista e domínio.

A afirmação autonômica anticolonialista contudo não se deteve apesar do esforço dos dominadores. A inteligência local não se deixou intimidar ante a violência da mão forte, tendo como resultado todo um processo de descolonização que abrangeu as diversas atividades do homem local.

Nos povos da América, o processo anticolonial, ou de descolonização, teve continuidade desde o início, gerando verdadeira cultura autóctone. Entre nós, ele deu lugar a uma "tradição afortunada", rica e intensa. À literatura coube a maior parte na luta. E hoje em dia, desde o Romantismo, ela contém um núcleo de pensamento crítico e de reflexão consciente, após um longo período de instinto nativista, mantido em sujeição. (Ver do Autor, *A Tradição Afortunada*, 1968).

O processo da descolonização continua. E deve prosseguir porque a tática da reação é o sentimentalismo em relação às chamadas mães-pátrias, que procuram manter os laços colonizadores até pelo domínio lingüístico. Tanto na área espanhola quanto portuguesa, há quem defenda a manutenção da sujeição lingüística aos cânones europeus de fala e escrita, advogando uma unidade de língua impossível.

Quando publiquei minha tese, *Aspectos da Literatura Barroca* (1950), sobre o Barroco literário, diversos comentaristas no Brasil e em Portugal afirmaram que a aplicação do conceito de barroco à literatura seiscentista, como fazia naquele trabalho, não passava de uma simples mudança de nome: em lugar de Classicismo propunha a etiqueta Barroquismo.

É que a maioria dos historiadores literários, a começar pelo grande Fidelino de Figueiredo para Portugal, denominavam "clássica" a literatura produzida desde o Renascimento até o Romantismo, portanto cobrindo os três séculos "clássicos" da Literatura Portuguesa, e os brasileiros da fase colonial. Contestei essa teoria, sustentando que a literatura brasileira da chamada fase colonial era barroca e não clássica. Isto graças ao exame do conceito de Barroco, aplicado à literatura e artes em geral a partir dos trabalhos pioneiros do grande mestre alemão Heinrich Wölfflin, desde 1879.

Os termos "clássico" e "classicismo" são uma decorrência da aplicação às obras antigas ressuscitadas no Renascimento para servirem de textos usados em "classe". Por extensão passaram aquelas obras a ser chamadas de "clássicas". Daí "classicismo" para designar a época então surgida em oposição à medieval. Renascimento era o renascer auspicioso da cultura antiga, tornada então clássica. E os autores novos nela inspirados tornaram-se os "clássicos". Sem qualquer diferenciação.

Com os estudos de Heinrich Wölfflin, começou-se a verificar que havia uma grande distinção entre autores dos primeiros séculos modernos, estudos estes baseados em conceito novo de análise de estilos. A periodização então usada estava inteiramente errada, porque englobava figuras díspares em questão de estilo. Surgiram, daí, inúmeros estudos mostrando que os escritores daquela fase, incluídos nos famosos conceptismo, culteranismo e gongorismo, nada tinham de clássicos, pois decorriam de diversa teoria estilística, oposta ao purismo renascentista, ao ciceronianismo daquele tempo, ao passo que obedeciam a um novo princípio estético, derivado da influência dos autores romanos da era de prata, sobretudo Sêneca, e também da filosofia de vida imposta pela Contra-Reforma. Em lugar do ciceronianismo o que existiu foi o senecanismo ou anticiceronianismo.

Difundiu-se a denominação de barroco para a época seiscentista, com os grandes espanhóis do Século de Ouro, e toda uma série de outros escritores dos vários centros de cultura ocidental, incluindo artistas plásticos e pictóricos.

Portanto, a denominação de "classicismo", adotada sobretudo pelos historiadores lusos e muitos dos nossos, não tem mais sentido em teoria literária. Se se quiser continuar com o termo tem que ser ele limitado ao estrito período renascentista. Isto para Portugal, porque o Brasil jamais, como disse Sérgio Buarque de Holanda, teve Renascimento; passou da Idade Média para o Barroco. Não é, pois, uma simples substituição de um nome por outro. É questão de entendimento crítico dos períodos.

Duas teorias se defrontavam entre nós, no que concerne à compreensão das origens da literatura brasileira, gerando grande polêmica entre os historiadores literários: a dos que defendem a origem precoce, na era romântica, e a dos que propugnam a origem remota, representada pelos escritores barrocos. Os primeiros fazem confundir a origem da literatura brasileira com a independência política nacional, por assim dizer colocando o fenômeno literário a reboque da política. Quando muito esses críticos e historiadores recuam um pouco até o final do século XVIII, admitindo um pré-romantismo que se identificaria com o Arcadismo mineiro, tudo influenciado pelo iluminismo do século XVIII. A origem teria acontecido no Romantismo ou no Arcadismo,

simplificação esta decorrente da periodização, geralmente adotada para a nossa literatura, que a dividia em dois períodos, o colonial e o nacional, periodização de natureza política ligada à independência de 1822.

Ao invés disso, os segundos advogam a tese de que nossa literatura se originou pela mão barroca dos jesuítas, Anchieta à frente, e pelos grandes escritores da chamada escola baiana, Antônio Vieira e Gregório de Matos como principais.

Destarte, graças à valorização do Barroco, o início da literatura brasileira foi recuado para o primeiro século, com Anchieta como seu fundador.

Com as figuras literárias e obras do período, vistas segundo a nova óptica decorrente da aplicação do conceito de Barroco, ficou nítido o caráter "brasileiro" daquela produção, diferentemente da teoria até então dominante, segundo a qual era simples ramo da portuguesa. "A literatura portuguesa começa a enriquecer-se com as obras dos escritores brasileiros", disse Garrett no seu famoso "Bosquejo" de 1826. E a ele seguiram-se vários outros.

É que o Brasil não teve Renascimento, passou da Idade Média para o Barroco, como disse Sérgio Buarque de Holanda. Só o batismo renascentista lhe teria emprestado características lusitanas na sua origem. Porque Portugal renascentista é o Portugal das navegações e do Humanismo renascentista, erasmista, manuelino, racionalista, inteiramente oposto ao espírito barroco.

O Barroco é espanhol. E Portugal e Espanha não se entendiam, a ponto de após 1580 até 1640 se formar a unidade tão odiada pelos lusos.

Não podia deixar de ser senão antiespanhola a restauração portuguesa.

O espírito brasileiro iniciante foi assim marcado pela controvérsia luso-espanhola. E se se quiser aceitar a nossa formação espiritual como de tendência à autonomia, como é hoje em geral entendida, e não pode deixar de ser assim, na verdadeira compreensão da nossa mentalidade anticolonialista, já aquele tempo em desenvolvimento, não teremos dificuldade em sentir na nossa adap-

tação ao Barroco senão um recurso inconsciente de luta antilusa por parte dos brasileiros. E por brasileiro entenda-se todo aquele que, mesmo português de nascença, para cá se transportava de corpo e alma. Era esta a filosofia de Ortega y Gasset, que sustentava ser americano o europeu que para cá vinha definitivamente.

Assim, não hesitaremos em afirmar que o Brasil nasceu barroco, e que o espírito barroco gerou a nossa independência mental desde os primeiros momentos, e marcou para sempre a nossa mentalidade.

Tudo o que fez o Brasil colonial deve-se a essa inspiração.

Em vez disso, o Arcadismo do século XVIII pouco tem a ver conosco. Vindo de Portugal, originário da Itália, inspirado na Grécia clássica de Píndaro e Anacreonte, o Arcadismo foi uma rebelião em Portugal, em nome de Camões, contra o "estilo cativo" barroco. Nós, brasileiros, nunca nos adaptamos completamente a esse espírito. Os árcades foram abrasileirados, pouco mais do que isso. Os barrocos são brasileiros na essência e na forma, ao máximo. Eles são os iniciadores da nossa independência intelectual, os impulsionadores iniciais do nosso processo de descolonização mental e literária, pela boca de nossos Vieira e Gregório.

Fenômeno curioso da história das idéias literárias e mesmo culturais em geral é o da passagem do Barroco, estilo de vida e de arte, da Espanha para a América colonial, espanhola e portuguesa. O Barroco, como se sabe, é um fenômeno gerado na Espanha e desenvolvido na Itália, à luz da Contra-Reforma e pela mão dos jesuítas, criado sob a inspiração do espanhol Santo Inácio de Loiola, o criador da Companhia de Jesus.

Em literatura são os grandes espanhóis os luzeiros que irradiaram as concepções, a ideologia e as técnicas barrocas da Espanha para toda a parte. Helmut Hatzfeld fala na hispanização da Europa no século XVII. A vocação mediterrânea da Espanha teve, na época filipina, um resultado flagrante que foi a marcha do Barroco para a Itália e daí para o resto da Europa Central, França e Inglaterra. A Alemanha era a terra dos infiéis reformados, cabendo à Contra-Reforma combatê-los, de todo modo, daí a invasão jesuítica daquelas áreas centrais, deixando por toda a parte a marca

de sua passagem em monumentos e ações indeléveis. Nada lhes escapou. Da França e Inglaterra, preciosos e metafísicos testemunham a chancela dos filhos de Santo Inácio, ardentes propagadores do espírito anti-reformista, criado no Concílio de Trento. Artes e Letras, maneiras de pensar e sentir, de vestir e de fazer política deveram-lhes os impulsos e os modelos que até hoje apreciamos.

Em luta contra a Espanha, em nome do autonomismo luso antiespanhol, além de inspirado por sua vocação antes atlântica e ultramarina, a que se deve a sua grande empresa marítima, o Barroco passou por cima de Portugal, que lhe ficou praticamente indiferente e imune, nas letras e letras, fiel ao manuelino e ao Renascentismo, o qual aí teve significado notável na aventura atlântica e conquista dos caminhos marítimos.

E passou por cima de Portugal, indo pela mão dos jesuítas instalar-se nos páramos americanos. Praticamente, o Barroco chegou às plagas americanas logo depois de surgido Góngora, o grande poeta cordobês, cuja obra migrou carreando as fórmulas e o pensamento do complexo artístico e princípio chamado gongorismo, e hoje crismado Barroco. Os estudiosos desse fenômeno estético não mais separam, como foi usual até o século XIX, o conceitismo e o cultismo, pois esses dois aspectos não se separavam mesmo em quem combatia um deles, como o nosso Vieira, que não teve peias em condenar nos outros oradores da época o uso dos cultismos sem embargo de usá-los abundantemente. Aliás, essa característica barroca de Vieira é o que o faz, entre outros elementos, um grande da literatura brasileira e não da portuguesa, que nada tem a ver com o Barroco.

Oriundo, assim, da Espanha, o Barroco transplantou-se de imediato, no início do século XVII, o grande século barroco, para a América, e aqui produziu frutos que se elevam ao mais alto grau de eficiência artística. Haja vista o que ocorreu na arquitetura, com os edifícios religiosos que atingiram o máximo na sua produção, além da literatura. A Igreja da Companhia de Jesus em Quito, o Convento de Tepotzotalu no México, o Sagrário no México, e outros monumentos em Lima, e no Brasil, a Igreja de São Francisco na Bahia, e numerosas outras em Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, sem falar em Ouro Preto, são uma prova do enraiza-

mento do Barroco artístico nas Américas, além de palácios de arquitetura civil e militar que se espalharam por toda a parte.

Em literatura, é o mesmo fenômeno. No século XVII, estendendo-se pelo XVIII, especialmente no Brasil, o Barroco domina com figuras como Gregório de Matos, o Padre Antônio Vieira, Botelho de Oliveira, Nuno Marques Pereira, e toda a produção das academias daqueles séculos, muitas já de um barroco decadente, em que a fórmula predomina, através do arrevesado do estilo, o uso e abuso dos artifícios exteriores na poesia e da pior retórica na oratória. Mas no melhor da obra daquelas figuras citadas, o estilo barroco sobe ao que há de mais elevado como arte do lirismo ou da parenética, em tudo idêntico ao de um Caviedes no Peru, ou uma Soror Joana Inês de la Cruz no México, rivalizando-se com os seus grandes mestres e modelos espanhóis, Góngora, Quevedo, Lopes ... Gregório é o Quevedo brasileiro, o primeiro a dar o grito de independência antilusa na língua e assuntos, usando a sátira mais cáustica contra a população coeva; Caviedes fazia exatamente o mesmo em relação ao Peru. Pode-se destarte afirmar que o Barroco encontrou na América um clima propício, integrando-se os seus elementos no espírito "americano" com formas típicas de sentir e viver, ainda hoje vigentes.

Um ensaio de Lezama Lima, *A expressão americana* (Brasiliense, 1988) oferece oportunidade para reflexões muito pertinentes sobre a realidade latino-americana. Está-se acentuando nesta parte do continente nos últimos tempos um pensamento americanista, criando inclusive uma nova historiografia, que enxerga a evolução histórica dos nossos países do ponto de vista americano e não eurocêntrico, segundo a velha escola historiográfica. Os europeus não se conformam em que não reconheçamos as nossas raízes européias como se fossem exclusivas. Foi sempre este o pensamento dominante entre nós graças à nossa subserviência aos antigos dominadores e exploradores europeus. Pensamento incutido em nossa mente pelos colonizadores para melhor dominarem esta presa rendosa aos seus tesouros.

Mas a nossa diferença sempre foi patente, e está sendo cada vez mais reconhecida e são muitos os pensadores recentes que a vêm mostrando e valorizando mediante livros significativos, interpretações justas e análises lúcidas de nossa alma e de nossa

condição de civilizações independentes e peculiares em plenitude. É o caso deste ensaio do cubano Lezama Lima.

Em seu livro, o grande autor de *Paradiso* (Brasiliense) coloca-se claramente do lado desse pensamento americanista, dando especial relevo ao que se pode chamar "a expressão americana", resultado de uma condição americana, cultural e racialmente mestiça, criada na América por forças conjuntas e fatores diversos, locais, independentemente das raízes européias – hispânicas e lusas –, esquecidas de uma pretensa latinidade inventada para enganar o nosso ego, e formada no entrechoque com a natureza, a paisagem, a nova flora e fauna, a nova geografia. Civilizações peculiares, indiferentes ao racionalismo e ao historicismo europeus, mas sabendo assimilar e transformar os valores ocidentais, criando novas sínteses, não piores nem melhores, apenas diferentes.

O livro, esplendidamente traduzido pela professora Iriemar Chiampi, põe em destaque outra face da nossa cultura, reflexão extremamente grata ao signatário deste. É o aspecto barroco da nossa vida. Em muitos trabalhos de minha autoria tenho enfatizado bastante este fato: o Barroco é o traço dominante de nossa alma e de nossa vida de povo e nação. É a "centralidade do barroco", na expressão de Lezama Lima.

Criação da Contra-Reforma, como vimos, o Barroco passou à América Latina desde muito cedo, desde quando criado no século XVI e se tornou no século XVII o grande fator de formação de nossa consciência, passando imediatamente a criar um estilo de vida e de arte – literatura, escultura, arquitetura, pintura –, impregnando de modo geral os nossos hábitos e maneira de viver. É o grande motor de nossa vida, criador de um tipo de homem, "o senhor barroco", na palavra de Lezama Lima. Este homem está em toda a parte em nossa América, diferente do europeu e do norte-americano, graças à marca católica, contra-reformista, introduzida no Brasil pela alma barroca do jesuíta. E não é só na arte que ele encontra expressão, resultado da mistura ibérica, indígena e negróide. Tudo isso é uma criação original, de nossa patente, que o racionalismo europeu jamais conseguirá compreender, incapaz de penetrar a sua essência irracional, ilógica. Isto é a América. Daí o nosso americanismo.

À luz dessa idéia é que poderemos desenvolver a nossa vida, a fim de que possamos ocupar o espaço a que temos direito no concerto universal. Não há que deixar os europeus esmagarem a nossa originalidade, como tentaram baldadamente durante tantos séculos. Não há tampouco consentir que venham nos dar regras e impor condições de vida iguais às europeias, numa imitação impossível. Não há que permitir nos criticarem por subestimarmos as famosas raízes européias, já tão distantes de nós. É que somos, mal ou bem, americanos, cansados do chamado classicismo (Lezama) e o que fizemos foi por nós mesmos, contra a violência européia e lutando contra o meio que é a nossa base civilizatória. Esse trabalho realizado até hoje só é motivo de orgulhar-nos.

No que concerne à literatura na América Latina, a sua dinâmica se originou da absorção e integração da herança européia, através de um processo de descolonização e aculturação, em tudo semelhante ao realizado pelas literaturas européias em relação às literaturas greco-latinas, das quais provieram e das quais se distanciaram criando literaturas novas – italiana, francesa, espanhola, portuguesa, etc.

O grande processo de diferenciação, produto da descolonização, não foi possível senão como resultado das intensas miscigenação e aculturação aqui executadas espontaneamente, como produto da convivência e fusão dos três componentes étnicos e culturais a que fomos submetidos nos quatro séculos de existência. E aos quais foram ajuntados depois outros componentes. É a esse processo de diferenciação que ficamos devendo toda a nossa formação. É o que constitui o mestiçamento como fonte principal de nossa civilização e cultura.

Como deixar de ver isso nas letras, na música, na dança, na pintura, na arquitetura, na escultura. A pedra-sabão, material das obras-primas do Aleijadinho, obrigou-o a adaptar os padrões europeus, criando um barroco diferente, de cunho local.

Essa "diferença" é que os nossos críticos de artes e letras, em grande maioria, subestimam. Amiúde nem lhes dão atenção, preocupados em mostrar que os nossos artistas e escritores souberam muito bem imitar os modelos europeus. E por isso, ao analisar e interpretar os nossos produtos, só enxergam neles o lado revelador da imitação ou importação.

Como e quando nos libertaremos desse complexo de inferioridade colonial?

Minha posição inicial de descobrimento e validação do Barroco teve ampliação em plano mais alto e mais abrangente, segundo um projeto novo. A visão primeira limitava-se aos escritores, à literatura. Um aprofundamento crítico mostrou que aquela concepção puramente literária do Barroco tinha desdobramento que envolve toda a civilização brasileira da época, devido a um conjunto de elementos característicos e próprios, e segundo visão global moderna da civilização.

Não foi só na literatura que o Brasil ficou marcado pelo Barroco. Esta marca foi profundamente enraizada na alma brasileira, exprimindo-se na arquitetura – o famoso estilo jesuítico, tão bem estudado pelo mestre Lúcio Costa e outros –, na música, nas festas populares de arraial e igreja características da mistura racial, em costumes, em regras de convivência, até mesmo em normas legais. O Barroco é um modo de vida, além de um estilo artístico. Muitas de suas dimensões lhe foram incutidas pela Contra-Reforma. E os jesuítas tiveram um grande papel na impregnação no espírito brasileiro. Já disse uma vez: o Brasil nasceu pela mão barroca dos jesuítas.

O livro de J. Ponce Leal sobre *O Conflito campo-cidade no Brasil* (1988) é mais uma confirmação dessa tese. Todo o Brasil é barroco, maior sinal da nossa diferença com Portugal. O estudo de Ponce Leal é rico na verificação de como o espírito barroco impregnou os costumes brasileiros em todos os aspectos, não somente nas artes das igrejas, casas-grandes e palácios. Constituía uma verdadeira regra na construção da vida e da civilização brasileira, porque penetrou para sempre na alma do povo, e ainda atualmente se sente presente em muito de sua maneira de viver e pensar. Para a verificação dessa verdade é mister conhecer bem o Barroco, tal como vêm fazendo os estudiosos modernos, tão numerosos e tão esclarecedores, desde a revolução pós-wölfflinia-na que procedeu à completa revisão do conceito, até então tido como resultado de decadência e sua expressão artística vista como arte menor, espúria, produto inferior. Revisão semelhante ocorreu com os conceitos de maneirismo e rococó, aplicados a outras fases da história ocidental, na definição de artes e letras.

Foi, portanto, com grande satisfação intelectual que encontrei no livro de Ponce Leal a utilização do conceito tão natural e correntia na interpretação do Brasil, reafirmando com brilho e segurança a tendência de consolidarmos uma historiografia "brasílica" ou "brasilista", que encare a nossa evolução histórica "desde dentro", e não à luz da perspectiva exclusiva dos colonizadores, como se o Brasil não tivesse tido na sua formação a atuação decisiva desse povo mestiço de raça e cultura. Em seu livro, o Barroco perpassa como um rio pelo subsolo do Brasil.

As investigações sobre o barroco no Brasil têm sido também particularmente objeto de estudos notáveis estampados na revista *Barroco*, publicada em Belo Horizonte, Minas Gerais, sob a direção lúcida do grande poeta Afonso Ávila. É um esforço excepcional o que realiza, contribuindo de maneira notável para o estudo dos problemas do Barroco entre nós, aumentando a já preciosa bibliografia que possuímos, desde o ensaio pioneiro de Lúcio Costa sobre o "estilo jesuítico", a nossa arquitetura.

Com o conhecimento maior da arte barroca brasileira cada vez nos tornamos mais aptos a compreender o papel que o Barroco desempenhou e desempenha em nossa cultura, como uma base, um rio subterrâneo em que se embebem as consciências e as faculdades criadoras, exteriorizando-se pela poesia, pela música, pela pintura, pelo romance, pela oratória, pela arquitetura. Arte maior, o esplendor do nosso Barroco provoca verdadeiros êxtases de espanto, como fui testemunha, em 1936, na Bahia, quando por lá passou Jacques Maritain, que, diante do fausto da Igreja de São Francisco, exclamou: "Não há igual em parte nenhuma, nem na Europa Central!" Mestre Godofredo filho, o baiano que conhece como ninguém o Barroco da Bahia, inclusive aquela "talha negra" de jacarandá, que enriquece as nossas igrejas, precisa dar a público os seus numerosos estudos, realizados quando em atividade de diretor do Patrimônio de Salvador.

É o que vem fazendo Afonso Ávila com a esplêndida revista *Barroco* em Minas Gerais. E se o Barroco mineiro, em grande parte, graças à pedra-sabão, se diferenciou sobremaneira do europeu, com as obras do Aleijadinho, isso ainda serve para realçar o nível de autonomização cultural do Brasil que o Barroco repre-

sentou, como tenho tido oportunidade de salientar em relação à literatura, mais uma vez no livro *O processo de descolonização literária* (1983). Essa descolonização foi uma resultante, a meu ver, precisamente do caráter "hispano-italiano", das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barroco. Assim, esse estilo teve no Brasil também um sentido político, devido à influência espanhola.

Todo esse esforço culminou na realização dos congressos sobre o Barroco, o segundo dos quais, realizado em 1989, em Ouro Preto, Minas Gerais, a cidade barroca, teve a presença do grande historiador francês do Barroco brasileiro, o Professor Germain Bazin, autor de duas obras notáveis: *Arquitetura Religiosa no Brasil* e *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil.*

O fato incontestável é que, a despeito da herança européia, a América encontrou sua expressão própria mediante a mestiçagem. O Brasil é exemplo disso, como os demais povos da latinidade americana. Aí está a sua originalidade e a dinâmica de sua civilização e suas artes e letras, a sua língua diferenciada.

No estágio a que atingiram os povos do Novo Mundo, o processo de descolonização é uma força que não pode ser minimizada nem posta de lado. É mister que continue em obras e idéias, em conceitos críticos e realizações práticas.

E esse processo de descolonização diferenciadora, geradora da mestiçagem estética, social e cultural, foi produto do grande motor que foi o Barroco.

O Barroco veio servir aos americanos de um lado e de outro do continente para expressar a sua nova concepção do mundo, criada graças à fusão que se operava entre as mais diferentes raças e culturas, pré e pós colombianas. O aspecto formal do barroco adaptou-se, recriando-se, americanizando-se, como é exemplo nosso Aleijadinho. É o nosso estilo jesuítico, característico da arquitetura colonial, do Brasil, do México, do Peru.

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos

deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos "outros", graças à mistura, à miscigenação e a aculturação, à conciliação dirigidas pelo espírito barroco.

E a uma investigação ampla, e comparativa, salta aos olhos que é idêntica a situação entre os povos das partes central e sul do continente, brasileira e hispano-americana.

De tudo o que foi aqui exposto decorre a consideração da importância fundamental dos estudos sobre o Barroco para a compreensão da cultura e civilização brasileiras. (1990)

sentou, como tenho tido oportunidade de salientar em relação à literatura, mais uma vez no livro *O processo de descolonização literária* (1983). Essa descolonização foi uma resultante, a meu ver, precisamente do caráter "hispano-italiano", das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barroco. Assim, esse estilo teve no Brasil também um sentido político, devido à influência espanhola.

Todo esse esforço culminou na realização dos congressos sobre o Barroco, o segundo dos quais, realizado em 1989, em Ouro Preto, Minas Gerais, a cidade barroca, teve a presença do grande historiador francês do Barroco brasileiro, o Professor Germain Bazin, autor de duas obras notáveis: *Arquitetura Religiosa no Brasil* e *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil.*

O fato incontestável é que, a despeito da herança européia, a América encontrou sua expressão própria mediante a mestiçagem. O Brasil é exemplo disso, como os demais povos da latinidade americana. Aí está a sua originalidade e a dinâmica de sua civilização e suas artes e letras, a sua língua diferenciada.

No estágio a que atingiram os povos do Novo Mundo, o processo de descolonização é uma força que não pode ser minimizada nem posta de lado. É mister que continue em obras e idéias, em conceitos críticos e realizações práticas.

E esse processo de descolonização diferenciadora, geradora da mestiçagem estética, social e cultural, foi produto do grande motor que foi o Barroco.

O Barroco veio servir aos americanos de um lado e de outro do continente para expressar a sua nova concepção do mundo, criada graças à fusão que se operava entre as mais diferentes raças e culturas, pré e pós colombianas. O aspecto formal do barroco adaptou-se, recriando-se, americanizando-se, como é exemplo nosso Aleijadinho. É o nosso estilo jesuítico, característico da arquitetura colonial, do Brasil, do México, do Peru.

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos

deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos "outros", graças à mistura, à miscigenação e a aculturação, à conciliação dirigidas pelo espírito barroco.

E a uma investigação ampla, e comparativa, salta aos olhos que é idêntica a situação entre os povos das partes central e sul do continente, brasileira e hispano-americana.

De tudo o que foi aqui exposto decorre a consideração da importância fundamental dos estudos sobre o Barroco para a compreensão da cultura e civilização brasileiras. (1990)

sentou, como tenho tido oportunidade de salientar em relação à literatura, mais uma vez no livro *O processo de descolonização literária* (1983). Essa descolonização foi uma resultante, a meu ver, precisamente do caráter "hispano-italiano", das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barroco. Assim, esse estilo teve no Brasil também um sentido político, devido à influência espanhola.

Todo esse esforço culminou na realização dos congressos sobre o Barroco, o segundo dos quais, realizado em 1989, em Ouro Preto, Minas Gerais, a cidade barroca, teve a presença do grande historiador francês do Barroco brasileiro, o Professor Germain Bazin, autor de duas obras notáveis: *Arquitetura Religiosa no Brasil* e *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil.*

O fato incontestável é que, a despeito da herança européia, a América encontrou sua expressão própria mediante a mestiçagem. O Brasil é exemplo disso, como os demais povos da latinidade americana. Aí está a sua originalidade e a dinâmica de sua civilização e suas artes e letras, a sua língua diferenciada.

No estágio a que atingiram os povos do Novo Mundo, o processo de descolonização é uma força que não pode ser minimizada nem posta de lado. É mister que continue em obras e idéias, em conceitos críticos e realizações práticas.

E esse processo de descolonização diferenciadora, geradora da mestiçagem estética, social e cultural, foi produto do grande motor que foi o Barroco.

O Barroco veio servir aos americanos de um lado e de outro do continente para expressar a sua nova concepção do mundo, criada graças à fusão que se operava entre as mais diferentes raças e culturas, pré e pós colombianas. O aspecto formal do barroco adaptou-se, recriando-se, americanizando-se, como é exemplo nosso Aleijadinho. É o nosso estilo jesuítico, característico da arquitetura colonial, do Brasil, do México, do Peru.

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos

deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos "outros", graças à mistura, à miscigenação e a aculturação, à conciliação dirigidas pelo espírito barroco.

E a uma investigação ampla, e comparativa, salta aos olhos que é idêntica a situação entre os povos das partes central e sul do continente, brasileira e hispano-americana.

De tudo o que foi aqui exposto decorre a consideração da importância fundamental dos estudos sobre o Barroco para a compreensão da cultura e civilização brasileiras. (1990)

O Barroco e a Mestiçagem Americana

1 – Não resta dúvida que é motivo de satisfação senão mesmo de orgulho presenciar a evolução que os estudos barrocos tiveram a partir da tese que apresentei para o concurso de catedrático em Literatura do Colégio Pedro II sobre *Aspectos da Literatura Barroca*, publicada em livro (1950). As idéias então sustentadas foram posteriormente desenvolvidas em outros trabalhos, tais como: *A Literatura no Brasil* (1955) (capítulos Maneirismo, Barroco, Rococó); diversos artigos em 1959, depois reunidos em *Conceito de Literatura Brasileira* (1960); *Introdução à Literatura no Brasil* (1959); *A Tradição Afortunada* (1968); *Caminhos do Pensamento Crítico* (1974); *O Processo de Descolonização Brasileira* (1983); e outros.

Além da valorização e resgate do Barroco como estilo literário em geral, nesses trabalhos foi o conceito aplicado à literatura brasileira da época colonial, pondo em relevo a contribuição das figuras que produziram poesia ou prosa naquele tempo, habitualmente consideradas como pertencentes à literatura portuguesa: Gregório de Matos, Antônio Vieira, os poetas das Academias, a Escola Baiana, Nuno Marques Pereira. A época situada entre os séculos XVI e XIX era tipicamente barroca, e não clássica.

A partir de então, diversos autores vieram corroborar a proposta. Os estudos de Leodegário Azevedo Filho sobre Anchieta: *A obra de Anchieta e a Literatura Novilatina em Portugal* (1985), *Anchieta, a Idade Média e o Barroco* (1960), *A poética de Anchieta* (1962); o capítulo sobre Vieira de autoria de Eugênio Gomes em *A Literatura no Brasil*, e o de Segismundo Spina sobre Gregório na mesma obra; o livro de Aderaldo Castelo, *Manifestações Literárias da Era Colonial* (1962); sem falar de referências ocasionais, que evidenciavam a mudança de foco na consideração do problema da literatura do período colonial.

Tal colocação veio pôr a lume, outrossim, o problema do início da literatura brasileira, começo este habitualmente definido

pelos antigos historiadores literários, como tendo acontecido no Romantismo ou no Arcadismo, simplificação esta decorrente da periodização, geralmente adotada para a nossa literatura, dividida em dois períodos, o colonial e o nacional, periodização de natureza política ligada à independência de 1822. Graças à valorização do Barroco, o início da literatura brasileira foi recuado para o primeiro século, com Anchieta como seu fundador.

Com as figuras literárias e obras do período, vistas segundo a nova óptica decorrente da aplicação do conceito de Barroco, ficou nítido o caráter "brasileiro" daquela produção, diferentemente da teoria até então dominante, segundo a qual eram simples ramos da portuguesa. "A literatura portuguesa começou a enriquecer-se com as obras dos escritores brasileiros", disse Garrett no seu famoso "Bosquejo" de 1826.

2 – Esse problema das origens sempre foi motivo de polêmica entre nossos historiadores.

Duas teorias se defrontavam no que concerne à origem da literatura brasileira: a dos que defendem a origem precoce, na era romântica, e a dos que propugnam a origem remota, dirigida pelos escritores barrocos. Os primeiros fazem confundir a origem da literatura brasileira com a independência política nacional, por assim dizer colocando o fenômeno literário a reboque da política. Quando muito esses críticos e historiadores recuam um pouco até o final do século XVIII, admitindo um pré-romantismo que se identificaria com o Arcadismo mineiro, tudo influenciado pelo iluminismo do século XVIII.

Ao invés disso, os segundos advogam a tese de que nossa literatura se originou pela mão barroca dos jesuítas, Anchieta à frente, e pelos grandes escritores da chamada escola baiana, Antônio Vieira e Gregório de Matos, como principais. É verdade, diga-se de passagem, que os portugueses pretendem arrancar para a literatura de além-mar a figura genial e espetacular do padre, o que não se justifica tendo em vista que ele, embora nascido em Portugal, para aqui veio aos seis anos de idade e aqui permanecendo todos os seus quase 90 anos de vida, com as ligeiras ausências de viagens, e, dedicando ao Brasil, aos interesses brasileiros, toda a força de sua inteligência fabulosa. Vieira é brasileiro e assim o devemos entender para bem colocá-lo em nossa literatura. Essa é

a tese de diversos críticos brasileiros, como Afrânio Peixoto e "Constância Alves, em livrinho precioso, *Vieira brasileiro*, além de Eugênio Gomes e o signatário deste.

O Brasil não teve Renascimento, passou da Idade Média para o Barroco. Só o batismo renascentista lhe teria emprestado características lusitanas na sua origem. Porque o Portugal renascentista é o Portugal das navegações e do Humanismo renascentista, erasmista, manuelino, racionalista, inteiramente opostos ao espírito barroco.

O Barroco é espanhol. E Portugal e Espanha não se entendiam, a ponto de após 1580 até 1640 se formar a unidade tão odiada pelos lusos.

Não podia deixar de ser senão antiespanhola a restauração portuguesa.

O espírito brasileiro iniciante foi assim marcado pela controvérsia luso-espanhola. E se se quiser aceitar a nossa formação espiritual como de tendência à autonomia, como é hoje em geral entendida, e não pode deixar de ser assim, na verdadeira compreensão da nossa mentalidade anticolonialista, já àquele tempo em desenvolvimento, não teremos dificuldade em sentir na nossa adaptação ao Barroco senão um recurso inconsciente de luta antilusa por parte dos brasileiros. E por brasileiro entenda-se todo aquele que, mesmo português de nascença, para cá se transportava de corpo e alma. Era esta a filosofia de Ortega y Gasset que sustentava ser americano o europeu que para cá se transportava definitivamente.

Assim, não hesitaremos em afirmar que o Brasil nasceu barroco, e que o espírito barroco gerou a nossa independência mental desde os primeiros momentos, e marcou para sempre a nossa mentalidade.

Tudo o que fez o Brasil colonial deve-se a essa inspiração.

Em vez disso, o Arcadismo do século XVIII pouco tem a ver conosco.

Vindo de Portugal, originário da Itália, inspirado na Grécia clássica de Píndaro e Anacreonte, o Arcadismo foi um rebelião em Portugal, em nome de Camões, contra o "estilo cativo" barroco. Nós, brasileiros, nunca nos adaptamos completamente a esse espírito. Os árcades foram abrasileirados, pouco mais do que isso.

Os barrocos são brasileiros na essência e na forma, ao máximo. Eles são os iniciadores da nossa independência intelectual, os impulsionadores iniciais do nosso processo de descolonização mental e literária, pela boca de nossos Vieira e Gregório, de nossos Rui Barbosa, de nossos Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, estes últimos se não no espírito com certeza no estilo.

3 – Quando publiquei minha tese sobre o Barroco literário, diversos comentaristas no Brasil e em Portugal afirmaram que a aplicação do conceito de barroco à literatura seiscentista não passava de uma simples mudança de nome: em lugar de Classicismo propunha a etiqueta Barroquismo.

É que a maioria dos historiadores literários, a começar pelo grande Fidelino de Figueiredo para Portugal, denominava "clássica" a literatura produzida desde o Renascimento até o Romantismo, portanto cobrindo os três séculos "clássicos" da Literatura Portuguesa, e os brasileiros da fase colonial. Contestei essa teoria, asseverando que a literatura brasileira da chamada fase colonial era barroca e não clássica. Isso está profusamente discutido e demonstrado em meu trabalho, graças ao estudo e à análise das figuras que ocuparam a época, e também ao exame do conceito de Barroco, aplicado à literatura e artes em geral desde os trabalhos pioneiros de Wölfflin, desde 1879.

Os termos "clássico" e "classicismo" são uma decorrência da aplicação às obras antigas ressuscitadas no Renascimento para servirem de textos usados em "classe". Por extensão passaram aquelas obras a ser chamadas de "clássicas". Daí "classicismo" para designar a época então surgida em oposição à medieval. Renascimento era o renascer auspicioso da cultura antiga, tornada então clássica. E os autores novos nela inspirados tornaram-se os clássicos. Sem qualquer diferenciação.

Com os estudos do alemão Heinrich Wölfflin, começou-se a verificar que havia uma grande distinção entre autores dos primeiros séculos modernos, estudos estes baseados em conceito novo de análise de estilos. A periodização usada estava inteiramente errada, porque englobava figuras díspares em questão de estilo. Surgiram, então, inúmeros estudos mostrando que os autores daquela fase, incluídos nos famosos conceptismo, culteranismo e gongorismo, nada tinham de clássicos, pois decorriam de diversa

teoria estilística, oposta ao purismo renascentista, ao ciceronianismo daquele tempo, ao passo que obedeciam a um novo princípio estético, derivado da influência dos autores romanos da era de prata, sobretudo Sêneca, e também da filosofia de vida imposta pela Contra-Reforma.

Então nasceu e difundiu-se a denominação de barroco para a época seiscentista, com os grandes espanhóis do Século de Ouro, e toda uma série de outros escritores dos vários centros de cultura ocidental, incluindo artistas plásticos e pictóricos.

Portanto, a denominação de "classicismo", adotada sobretudo pelos historiadores lusos e muitos dos nossos não tem mais sentido em teoria literária. Se se quiser continuar com o termo tem que ser limitado ao estrito período renascentista. Isto para Portugal, porque o Brasil jamais, como disse Sérgio Buarque de Holanda, teve Renascimento; passou da Idade Média para o Barroco. Não é, pois, uma simples substituição de um nome por outro. É questão de entendimento crítico dos períodos.

A partir da série de trabalhos segundo a nova teoria, ficou evidenciado que aquela produção tinha caráter já brasileiro, como afirmei, porque era de natureza barroca, nascida numa área de civilização própria, essencialmente barroca.

Diversos estudos surgiram a marcar e aprofundar a visão crítica renovada graças à inspiração do conceito. A figura de Gregório de Matos, em torno da qual girava a literatura da época, foi objeto de vários trabalhos, a começar por duas obras notáveis de natureza biográfica, devidas a escritores e críticos baianos, os professores Fernando da "Rocha Peres, *A família Matos na Bahia do século XVII* (1987), e João Carlos Teixeira Gomes, *Gregório de Matos, o Boca de Brasa* (1985). Mais recentemente, um romance esplêndido, devido a Ana Miranda, Boca do Inferno (1989), é um retrato da Bahia do século XVII, com a trama tecida em torno das figuras de Gregório e Vieira. A Bahia barroca está toda nos acontecimentos e pessoas que constituíam a sociedade local. Também surgiu o livro de Haroldo de Campos: *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989).

Outra contribuição assaz importante foi a publicação da edição da obra gregoriana completa, feita por James Amado, em

sete volumes (1969). Também o livro de José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides* (1977) enquadra-se no mesmo grupo.

Não obstante, minha posição inicial de descobrimento e validação do Barroco teve ampliação em plano mais alto e mais abrangente, dando lugar a um projeto novo. A visão primeira limitava-se aos escritores, à literatura. Um aprofundamento crítico mostrou que aquela concepção puramente literária do Barroco tinha desdobramento que envolve toda a civilização brasileira da época, devido a um conjunto de elementos característicos e próprios, e segundo visão global moderna da civilização.

Não foi só na literatura que o Brasil ficou marcado pelo Barroco. Esta marca foi profundamente enraizada na alma brasileira, exprimindo-se na arquitetura – o famoso estilo jesuítico, tão bem estudado pelo mestre Lúcio Costa e outros –, na música, nas festas populares de arraial e igreja características da mistura racial, em costumes, em regras de convivência, até mesmo em normas legais. O Barroco é um modo de vida, além de um estilo artístico. Muitas de suas dimensões lhe foram incutidas pela Contra-Reforma. E os jesuítas tiveram um grande papel na impregnação no espírito brasileiro. Já disse uma vez: o Brasil nasceu pela mão barroca dos jesuítas.

O livro de J. Ponce Leal sobre *O conflito campo-cidade no Brasil* (1988) é mais uma confirmação dessa tese. Todo o Brasil é barroco, maior sinal da nossa diferença com Portugal. O estudo de Ponce Leal é rico na verificação de como o espírito barroco impregnou os costumes brasileiros em todos os aspectos, não somente nas artes das igrejas, casas-grandes e palácios. Constituía uma verdadeira regra na construção da vida e da civilização brasileira, porque penetrou para sempre na alma do povo, e ainda atualmente se sente na sua maneira de viver e pensar. Para a verificação dessa verdade é mister conhecer bem, o Barroco, tal como vêm fazendo os estudiosos modernos, tão numerosos e tão esclarecedores, desde a revolução pós-wölffliana que procedeu à completa revisão do conceito, até então tido como resultado de decadência e sua expressão artística vista como arte menor, espúria, produto inferior. Revisão semelhante ocorreu com os conceitos de maneirismo e rococó, aplicado a outras fases da história ocidental, na definição de artes e letras.

Foi, portanto, com grande satisfação intelectual que encontrei no livro de Ponce Leal a utilização tão natural e correntia na interpretação do Brasil, reafirmando com brilho e segurança a tendência de consolidarmos uma historiografia "brasílica" ou "brasilista", que encare a nossa evolução história "desde dentro" e não à luz da perspectiva exclusiva dos colonizadores, como se o Brasil não tivesse tido na sua formação a atuação decisiva desse povo mestiço de raça e cultura. Em seu livro, o Barroco perpassa como um rio pelo subsolo do Brasil.

O livro de Ponce Leal, além do mais, é um exemplo do que José Honório Rodrigues denominava a historiografia liberal, em oposição à conservadora ou reacionária. A primeira é a história que descreve e interpreta o Brasil "desde dentro", isto é, à luz de documentação e perspectiva brasileira. A segunda, baseada no tradicionalismo, concebia o Brasil como uma herança e resultado da ação portuguesa, único motor de nossa evolução. Como diz Honório, ela sempre defende a razão de Estado, as ações do governo e das minorias dominantes, os líderes, "tudo enfim que representasse os interesses da ordem vigente", imposta pela colonização, uma colonização predatória, espoliativa e obscurantista, que não se interessava em desenvolver o País, mas somente a sugar-lhe as suas riquezas e punir os sediciosos, como chamavam os que não se submetiam às ordens da Coroa. "O País nada deveu a si, viveu do favor dos príncipes", foi "a monarquia que criou a nacionalidade brasileira e a manteve". Aí estava a mentalidade da política colonial portuguesa, continuada, aliás, pelo Império, apesar da Independência. Nela consistiu o oficialismo historiográfico, representado sobretudo por Varnhagen, o qual teve uma influência decisiva em nossas histórias do Brasil, em livros, inclusive didáticos, como o funesto de Joaquim Manoel de Macedo, pela influência na juventude das escolas.

O trabalho, o esforço de nosso povo, na construção de nossa vida, no desdobramento dos costumes, na economia, na agricultura, nas artes, na literatura, na criação de fazendas, casas-grandes, vilas, cidades, caminhos, tudo aquilo que era feito no dia-a-dia dos fazendeiros, exploradores de minas, penetração no sertão, tudo isso que realmente formou e solidificou o Brasil, sempre foi desprezado, ignorado, em nome do colonialismo lusitano.

Contra essa concepção historiográfica é que teriam atuado e escrito brasileiros que enxergavam com lucidez a contribuição brasileira de nossa evolução, na análise do que ocorreu dentro de nosso território. É o abandono da documentação histórica não acumulada nos arquivos de além-mar. A nossa documentação quase não foi levada em conta, e, no entanto, é rica, se a procurarmos, pesquisarmos e utilizarmos com esse objetivo. Aí estão os arquivos das alfândegas, das coletorias, dos juizados, dos tribunais, dos parlamentos, das escolas, quase inteiramente esquecidos por quem tem, por dever de ofício, que manuseá-los.

É o que precisamente faz Ponce Leal neste livro tão saboroso e rico, inspirado na visão filosófica e sociológica da história. Livro modelar, que mostra como em nosso passado o conflito campo-cidade constitui uma base segura para interpretação adequada do nosso desenvolvimento, até a integração e unidade. Homens e fatos perpassam pela sua pena em grande relevo, apontando as verdadeiras raízes da formação desse povo mestiço de sangue e cultura, que chegará, sem dúvida, um dia, à plenitude de sua afirmação universal, graças às qualidades e características adquiridas ao longo de sua vida, com sangue, suor e lágrimas, lutas, dinamismo e inteligência.

4 – As investigações sobre o barroco no Brasil têm sido particularmente objeto de estudos notáveis estampados na revista *Barroco*, publicada em Belo Horizonte, Minas Gerais, sob a direção lúcida do grande poeta Afonso Ávila. É um esforço excepcional o que realiza, contribuindo de maneira notável para o estudo dos problemas do Barroco entre nós, aumentando a já preciosa bibliografia que possuímos, desde o ensaio pioneiro de Lúcio Costa sobre o "estilo jesuítico", a nossa arquitetura.

Com o conhecimento maior da arte barroca brasileira cada vez nos tornamos mais aptos a compreender o papel que o Barroco desempenhou e desempenha em nossa cultura, como uma base, um rio subterrâneo em que se embebem as consciências e as faculdades criadoras, exteriorizando-se pela poesia, pela música, pela pintura, pelo romance, pela oratória, pela arquitetura. Arte maior, o esplendor do nosso Barroco provoca verdadeiros êxtases de espanto, como fui testemunho, em 1936, na Bahia, quando por lá passou Jacques Maritain, que, diante do fausto da

Igreja de São Francisco, exclamou: "Não há igual em parte nenhuma, nem na Europa Central!" Mestre Godofredo Filho, o baiano que conhece como ninguém o Barroco da Bahia, inclusive aquela "talha negra" de jacarandá, que enriquece as nossas igrejas, precisa dar a público os seus numerosos estudos, realizados quando em atividade de diretor do Patrimônio em Salvador.

É o que vem fazendo Afonso Ávila com a esplêndida revista *Barroco* em Minas Gerais. E se o Barroco mineiro, em grande parte, graças à pedra-sabão, se diferenciou sobremaneira do europeu, com as obras do Aleijadinho, isso ainda serve para realçar o papel de autonomização cultural do Brasil que o Barroco representou, como tenho tido oportunidade de salientar em relação à Literatura, mais uma vez no livro *O processo da descolonização literária*. Essa descolonização foi uma resultante, a meu ver, precisamente do caráter "hispânico-italiano", das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barrroco. Assim, esse estilo teve no Brasil também um sentido político, devido à influência espanhola.

Todo esse esforço culminou na instalação dos congressos sobre o Barroco, o segundo dos quais, realizado em 1989 em Ouro Preto, Minas Gerais, a cidade barroca, teve a presença do grande historiador francês do Barroco brasileiro, o Professor Germain Bazin, autor de duas obras notáveis: *Arquitetura Religiosa no Brasil* e *Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil.*

5 – Uma das afirmações mais correntias do conservadorismo saudosista e sentimentalista brasileiro é de que as nossas raízes culturais estão em Portugal e sua literatura. Ora, isto somente em parte coincide com a realidade histórica. Bem sei que há gente entre nós que gostaria de ter nascido além-mar, tais as suas ligações emocionais e, às vezes, sociais. Mas esse ponto de vista não pode ser generalizado, como tem sido até hoje, mantido pela propaganda lusa e seus adeptos locais.

Sempre me pareceu uma verdadeira deformação histórica essa questão, tal como vigora tradicionalmente entre nós, ainda por cima consolidada por certa historiografia que vê a civilização brasileira como um mero prolongamento da portuguesa. E também confirmada pelo ensino oficial de língua e história.

O aluno secundarista de história geral era maciçamente doutrinado e informado sobre a história européia nos seus mínimos detalhes. Personagens, fatos, conflitos, até a vida mais íntima dos reis e príncipes passavam sob os nossos olhos, e transformavam-se em elementos da nossa cultura, como se fossem da nossa convivência diária. Toda a história da Europa passava a ser nossa história, muito mais bem conhecida e mais familiar do que a própria história do nosso País, dos feitos dos nossos antepassados. Aprendíamos tudo dos egípcios e assírios, da vida em Babilônia, Alexandria, Tebas, dos Pitilomeus e piratas mediterrâneos. Nossas verdadeiras raízes eram esquecidas, abandonadas, negligenciadas. Nada aprendíamos, ou muito pouco, das nossas coisas, dos fatos da vida dos nossos antepassados no Brasil. A história oficial brasileira que se ensinava era a dos portugueses no Brasil, isto é, como eles "construíram" a sua colônia, a presa fácil que Deus lhes deu. Muito da nossa historiografia dominante e oficial era a história à luz dos documentos oficiais arquivados na Torre do Tombo e outros arquivos portugueses e europeus em geral.

Que nos ensinavam dos índios, seus costumes, sua experiência de primeiros habitantes da Terra? Às vezes sabíamos, vagamente, em geral coisas desprimorosas ou deprimentes ou pitorescas. A contribuição que puderam dar-nos era considerada bárbara e imprópria, a ser escondida e abandonada. E dos negros? A formidável contribuição que nos trouxeram com o seu trabalho, a sua cultura, os seus sentimentos, as suas reações contra o arbítrio, tudo isso era desconsiderado, e só alguns estudiosos lhe deram atenção, um Nina Rodrigues, um Artur Ramos, um Édison Carneiro. E a mestiçagem típica da nossa cultura e raça, quanto tempo tivemos que esperar para que um Sílvio Romero, com escândalo e, depois, Gilberto Freyre, abrissem os nossos olhos para que esse aspecto predominante de nossa civilização viesse a ser reconhecido sem motivo para envergonhar-nos, quando sabemos que outras grandes civilizações se construíram na base da mestiçagem e da aculturação? Foi mister que aparecesse um Mário de Andrade para reconhecermos o nosso retrato no *Macunaíma*. E um Oswald de Andrade para idealizar a antropofagia como força do nosso processo cultural, propondo uma literatura de exportação e não de importação, como era entendida. Antes já havia surgido a voz de José de Alencar, pouco

ouvida, mostrando a evolução da nossa fala para uma língua brasileira, que todos nós falamos e escrevemos, divorciada da portuguesa, como a holandesa se separou da alemã, ambas oriundas do baixo alemão.

Quando vi os museus antropológicos do México e do Peru fiquei pasmado ao verificar o nosso erro, diante da riqueza de um passado que, embora superior ao nosso, exemplificava o desprezo correspondente em que incorríamos, ao ser desatentos ao nosso passado. Não era apenas a parte aborígene que desprezávamos, mas todo o esforço dos nossos avós na abertura de caminhos, na instalação de fazendas, na exploração das minas, na criação da agricultura. Não ficaram na beira da costa explorando o comércio, nem sempre lícito. Fomos a dentro, corajosamente, com ardor e espírito de aventura, desbravando aqui ali, fincando raízes, criando lendas, contos, cantos, festas, folguedos, danças, relacionamentos novos, inventando comidas, adaptando o paladar a frutas novas, criando novos tipos de convivência social. Não demos, não deu a nossa historiografia, senão mui superficial e ocasionalmente, atenção a esse aspecto de nossa vida. Ao contrário dos norte-americanos que o fizeram com a sua concepção historiográfica das "fronteiras" e com o cinema, com o qual retrataram o que foi a saga da conquista do oeste.

E assim esquecemos as nossas raízes locais, intoxicados das famigeradas "raízes" européias e orientais.

Hoje, ainda há quem defenda a superior necessidade de darmos atenção maior ao que chamam "nossas raízes", das quais seríamos – a nossa cultura, literatura, civilização – apenas prolongamento.

Não. A nossa cultura, a nossa literatura têm um valor próprio, características peculiares, e um futuro aberto, por isso merecendo o nosso estudo. Não vamos ao ponto de dar as costas aos ventos que nos vieram de leste. Mas procuremos mergulhar no passado, que é nosso, para tirar dele os valores que devemos cultivar e incorporar à nossa vida. Há raízes e raízes. As que penetram em nosso solo também exigem a nossa atenção.

6 – As nações nascidas do pacto colonial europeu ainda não se libertaram de todos os estigmas que a dominação secular criou

nos povos nos quais se implantou e nele viveram o regime colonial. Ao longo do tempo, criaram-se situações de dependência econômica, social, moral, intelectual, cultural, ainda hoje, em muitos casos, persistente em seus efeitos. Efeitos que, benéficos ou maléficos, são característicos das civilizações que aqui se desenvolveram.

Todavia, a libertação da situação de dependência vem constituindo um processo contínuo e coerente, muito embora numa luta cruenta e incruenta através da história, em obediência a uma idéia-força, que se tornou um impulso de causalidade interna, de vigor variável, mas eficiente e vitorioso a longo prazo.

Essa idéia-força foi a busca pertinaz da identidade nacional, da criação do caráter nacional, traduzível em todas as formas da atividade – social, política, espiritual, artística, lingüística. Era uma forma de afirmação nacional..

É claro que essa afirmação encontrou sempre a oposição e a reação por parte dos colonizadores. Toda a sorte de medidas foi inventada – violentas ou sub-reptícias – para coibir os impulsos naturais de autonomia.

Mas, a despeito da reação castradora ou inibidora, a corrente autonômica jamais, em nenhuma parte, deixou de exercer-se com maior ou menor intensidade, às vezes em proporção ao grau de violência da reação.

O argumento mais falso da colonização era que estavam implantando a civilização contra a barbárie. Em nome dessa noção tudo se permitia: o massacre das populações aborígenes, a imposição fiscal, a espoliação econômica, o aniquilamento geográfico. A colonização significou exploração, e nenhuma nação européia colonizadora ficou com as mãos limpas nesse sistema de conquista e domínio.

A afirmação autonômica anticolonialista contudo não se deteve apesar do esforço dos dominadores. A inteligência local não se deixou intimidar ante a violência da mão forte, tendo como resultado todo um processo de descolonização que abrangeu as diversas atividades do homem local. As raízes da luta anticolonial, originadas desde o início da colonização, foram penetrando cada vez mais fundo, criando verdadeira ideologia que alimentou os espíritos ao longo do desenvolvimento histórico. A reflexão sobre

os países novos cresceu em importância, resultando uma verdadeira cultura autóctone.

Na América, especialmente no Brasil, o processo anticolonial, ou de descolonização intelectual, teve continuidade desde o início. Entre nós, ele deu lugar a uma "tradição afortunada", rica e intensa. À literatura coube a maior parte na luta. E hoje em dia, desde o Romantismo, ela contém um núcleo de pensamento crítico e de reflexão consciente, após um longo período de instinto nativista, mantido na sujeição pela mão colonizadora.

O processo da descolonização continua. E deve prosseguir porque a tática mais recente da reação é o sentimentalismo em relação às chamadas mães-pátrias, que procuram manter os laços colonizadores até pelo domínio lingüístico. Tanto na área espanhola quanto portuguesa, há entre os dominados quem defenda a manutenção da sujeição lingüística aos cânones europeus de fala e escrita, advogando uma unidade de língua impossível.

O maior empecilho ao desenvolvimento e consolidação do processo de descolonização é esse sentimentalismo, que mantém a sujeição contrária aos interesses dos povos novos. Sujeição que esconde ainda hoje uma mentalidade colonizadora por parte dos europeus e seus agentes. E em muitos caos, interesses econômicos.

No estágio a que atingiram os povos do Novo Mundo, o processo de descolonização é uma força que não pode ser minimizada nem posta de lado. É mister que continue em obras e idéias, em conceitos críticos e realizações práticas. Para isso, precisamos estar conscientes de sua necessidade em relação à realidade nacional.

7 – O Brasil já atingiu a plenitude de sua autonomia nacional em todos os setores da nossa vida, a culminar com o aspecto cultural. O processo de descolonização atingiu o seu termo há muito tempo, e as manifestações atuais são uma demonstração cabal e gritante disso.

Já agora não tememos quaisquer tentativas de modificar a nossa identidade, venham elas de onde vierem. Repetimos as influências, as subordinações, a cópia de padrões estrangeiros. Temos os pés fincados na realidade brasileira, seguindo a lição de Gregório de Matos, apontada, ampliada e afirmada no Romantis-

mo, consolidada de maneira insofismável no Modernismo. Hoje em dia toda a nossa produção evidencia a marca registrada brasileira, inconfundível, peculiar, original.

Quem assiste ao carnaval compreende que não existe fenômeno semelhante em parte nenhuma da terra. É o maior espetáculo popular do mundo. Ligado à música popular e ao samba, é uma expressão autêntica da alma popular, com organização própria, oriunda do próprio povo. Aqui mesmo deve-se mencionar a música popular brasileira como das mais altas formas artísticas de uma nação. Dificilmente, encontram-se criações tão originais e belas, a traduzir a nossa capacidade inventiva no terreno da música.

Idêntica observação pode ser feita em relação à literatura. A produção literária brasileira veio procurando encontrar o seu próprio caminho desde os primeiros tempos da colonização. A aculturação processou-se desde o início, fundindo os elementos originários das três raças principais de nossa formação. E foi crescendo gradativamente, sem retrocessos, não obstante o rolo compressor da Metrópole lusa, que não permitia qualquer esforço ou iniciativa no plano cultural. Era o obscurantismo maciço, que não deixava margem nem à importação de livros, proibida oficialmente, no pressuposto de que não precisávamos aprender nem estudar, porque isso poria em risco o domínio do pacto colonial em que se esmeravam as potências européias, donas do mundo de além-mar.

Em que pese a essa política, inspirada na espoliação, o nosso progresso cultural fez-se com a tenacidade de quem sabia o que queria.

Os estilos de época, desde o Barroco, afirmaram-se de modo claro no sentido de uma adaptação local dos modelos europeus. A despeito da forma importada, a poesia dos nossos representantes não teve dúvida em incorporar a cor local, os assuntos, os tipos, sem falar no ritmo da linguagem e da poesia, já perfeitamente identificados em uma nova norma literária nacional.

Assim também, e mais do que nunca, os românticos Gonçalves Dias, Alencar, Álvares de Azevedo, Casimiro, Castro Alves, e os demais impuseram uma ideologia nacional e uma

linguagem literária, que os portugueses sentiram que não era mais a deles. A Machado de Assis, o maior de todos, não lhe escapou a transformação que se operava, e fez o registro de fato em seus grandes textos críticos, "Instinto de Nacionalidade" acima de todos.

Neste momento, após o grande estouro modernista, ninguém pode mais hesitar diante do estado atual de nossas letras, traduzindo uma grande literatura, original, de feitio próprio, inconfundível em relação a qualquer outra, das americanas ou européias. Terminamos o século com uma afirmação peremptória de nossa identidade cultural, conseguida por nós mesmos, da mesma maneira que construímos por nós mesmos o nosso país.

Dessa identidade própria temos muito orgulho, produto que é de nossa sensibilidade, dos nossos costumes, de nossa alma.

8 – Realizou-se em Lima, Peru, em abril de 1986, uma Semana de Integração Cultural Latino-Americana. Seu objetivo, como está claro no título, foi estudar e debater o problema das relações culturais entre os países de origem ibérica da América. Nada mais necessário.

Todos sabemos as dificuldades de intercomunicação desses países. Somos distantes uns dos outros. É como se houvesse uma barreira ou uma muralha entre eles. Conhecemo-nos pouco. Não procuramos aprofundar os nossos laços culturais. Não trocamos livros. Pouco nos visitamos. Não passamos de frases bombásticas de retórica política. No fundo, mesmo, parece que nos detestamos ou ao menos alimentamos uma certa rivalidade.

No entanto, são muito parecidos os nossos povos em diversos aspectos. Há problemas que são os mesmos lá e cá, no mundo brasileiro e no mundo hispano-americano. Nossas raízes culturais têm fontes comuns, naquela Península Ibérica de onde saíram os nossos colonizadores. Nossos desenvolvimentos históricos seguiram caminhos muito próximos, quiçá paralelos. Idéias européias sopraram lá e cá igualmente, produzindo acontecimentos semelhantes. Hoje em dia temos problemas de natureza idêntica, mormente na área social e educacional, sem falar na econômica. Nossas literaturas são fortemente marcadas por tendências semelhantes, como exemplificam numerosos ficcionistas e poetas da atualidade.

Desta maneira, por que existe esse isolamento?

Precisamente para aprofundar as causas desse fenômeno e promover medidas no sentido de derrubar tais barreiras é que se reuniram na bela capital peruana, durante uma semana, expressivos nomes da vida cultural latino-americana. De um lado e do outro das áreas históricas há homens empenhados em pôr um limite nesse fosso de desentendimento e desconhecimento entre os nossos países. Gente que lamenta o fato que é tão contrário aos interesses mútuos. Partindo dos setores culturais é de esperar que se constituam pontes de comunicação para ligar entre si os países de tão ricas tradições históricas e dos quais se esperam grandes contribuições para o futuro da humanidade graças à originalidade e força criadora que sempre demonstraram. É de crer daqui venham a partir influxos civilizatórios de modo a tornar a América Latina um foco de renovação de si mesma e dos outros países, sobretudo do Terceiro Mundo. Foi, portanto, bastante auspiciosa a reunião de Lima.

9 – Os novos intérpretes e historiadores da Hispano-América estão encarando a cultura e, conseqüentemente, a literatura da parte hispânica do Continente da mesma forma que o signatário deste vem advogando em relação à literatura brasileira: de um ponto de vista americano, brasileiro. Consideram que já chegamos há muito a uma completa emancipação literária. Não somos apenas prolongamento das literaturas européias, ibéricas, como pensam os colonizadores. Somos "outra" coisa, países novos, senhores de culturas novas.

Há uma mudança da teoria literária que implica uma mudança de atitude mental. É uma visão nova que cresceu à medida que nos distanciávamos da Europa.

O grande motor dessa mudança foi o fenômeno da mestiçagem. Através dos séculos, produziu-se uma mescla racial e cultural. Graças à miscigenação e à aculturação, que teve o efeito de transformar toda a vida da civilização que aqui se desenvolvia, resultando novos costumes, nova sensibilidade, novas artes, nova literatura, nova língua.

Interpretar essa nova situação histórica pelos padrões europeus é um típico anacronismo impossível de ser admitido.

Houve contribuições novas que alteraram a fisionomia da civilização e da cultura. O mundo novo passou por um processo de mestiçagem que é irreconhecível à luz dos critérios europeus. As forças civilizatórias foram muito mais amplas e complexas.

A dinâmica das literaturas hispano-americanas e brasileira é precisamente a mestiçagem. Brancos, indígenas e africanos, ao se encontrarem, criaram novos padrões de vida diferentes dos três componentes. O encontro de civilizações é uma forma de transformação reconhecida pela sociologia como fator de mudança social irresistível. E foi ele que proporcionou a criação de um ambiente propício à criação de nova situação histórico-social inteiramente peculiar. Não são situações superiores ou inferiores, mas apenas diferentes. Isso é que os europeus teimam em ignorar, procurando impor as normas de suas civilizações aos novos povos. Possuem ainda mentalidade colonialista, desconfiados de seus próprios valores. Sentem-se como se estivessem velhos e decadentes e, assim, pretendem continuar nos chamando filhos.

Em um livro recente o escritor cubano Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispano-americana*, afirma com segurança: "Las teorías de la literatura hispanoamericana no podrían forjarse e imponiéndolos en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas metropolitanas". Chama estes critérios formas de colonialismo cultural.

Outro crítico cubano, José Antonio Portuondo, no livro *Emancipación literaria de Hispanoamérica*, também acentua o mesmo pensamento autonomista quanto à interpretação da literatura na América. E cita como antecessores nessa visão os nomes de Martí, Pedro H. Ureña, Che Guevara.

Essa é uma nova visão da realidade americana, relacionada com a "imensidade multinacional do Novo Continente".

Palavras justas e definitivas.

Outro escritor cubano Leonardo Acosta, em livro de ensaios publicado pela Casa de las Américas, coloca em destaque um tema que tem sido também analisado e acentuado por quem este assina: a simbiose barroco-mestiçagem, que caracterizou o processo colonial nas Américas espanhola e portuguesa. O estudo que

dedica ao assunto é intitulado, no livro, "El barroco de Indias y la ideología colonialista".

A tese sempre me parece extremamente correta, se compreendermos o fenômeno barroco em sua essência. E se conhecermos o que ocorreu em nosso continente a partir do século XVII, sob o impulso da Contra-Reforma em todas as regiões colonizadas. A Espanha foi o grande motor da nova mentalidade criada contra o Renascimento, convertendo-se o Barroco em instrumento da propagação católica. Esse processo foi hispanizante por excelência, e a mestiçagem foi o caldo de cultura que serviu para desenvolver a nova consciência em todas as artes, letras, na vida total.

As cidades que se espalharam pela América, tanto na área hispânica, quanto na lusitana, absorveram o caráter barroco, criando a mistura; como diz o autor, da fusão espanhol mais americano resultou o barroco americano, um "misterioso complexo histórico".

O que ocorreu na área hispânica também surgiu na brasileira. A influência espanhola foi forte no Brasil, pois Portugal era naquele tempo dominado politicamente pela Espanha e contra ela lutava. Isto fez com que não aceitasse inconscientemente o Barroco, fenômeno de origem espanhola, enquanto o Brasil nada tinha contra a Espanha, da qual recebeu na época inúmeras influências, sobretudo de sua área literária, como nos nossos Gregório de Matos, Antônio Vieira, Botelho de Oliveira e os demais setecentistas e oitocentistas, os dois séculos barrocos brasileiros por excelência.

O Barroco veio servir aos americanos de um lado e de outro do continente para expressar a sua nova concepção do mundo, criada graças à fusão que se operava entre as mais diferentes raças e culturas, pré e pós colombianas; o aspecto formal do barroco adaptou-se, recriando-se, americanizando-se, como é exemplo novo Aleijadinho. É o nosso estilo jesuítico, tão bem estudado por Lúcio Costa, característico da arquitetura colonial, do Brasil, do México, do Peru.

Portanto, em conclusão, o que singulariza a civilização das Américas espanhola e portuguesa, o que fornece a dinâmica de suas literaturas, é a mestiçagem, que lhes propicia também uma fisionomia peculiar, própria, diferente da européia. Essa é a nossa contribuição específica, e que nos dá identidade nacional, não nos

deixando ser simples continuação de raízes européias. Nós nos fizemos "outros", graças à mistura, à miscigenação, à aculturação.

E a uma investigação ampla, e comparativa, salta aos olhos que é idêntica a situação entre os povos das partes central e sul do continente, brasileira e hispano-americana.

10 – Fenômeno curioso da história das idéias literárias e mesmo culturais em geral é o da passagem do Barroco, estilo de vida e de arte, da Espanha para a América colonial, espanhola e portuguesa. O Barroco, como se sabe, é um fenômeno gerado na Espanha e desenvolvido na Itália, à luz da Contra-Reforma e pela mão dos jesuítas.

Em literatura são os grandes espanhóis os luzeiros que irradiaram as concepções, a ideologia e as técnicas da Espanha para toda a parte. Helmut Hatzfeld fala na hispanização da Europa no século XVII. A vocação mediterrânea da Espanha teve, na época filipina, um resultado flagrante que foi a marcha do Barroco para a Itália e daí para o resto da Europa, Central, França e Inglaterra. A Alemanha era a terra dos infiéis reformados, cabendo à Contra-Reforma combatê-los, de todo mundo, daí a invasão jesuítica daquelas áreas centrais, deixando por toda parte a marca de sua passagem em monumentos e ações indeléveis. Nada lhes escapou. Da França à Inglaterra, preciosos e metafísicos testemunham a chancela dos filhos de Santo Inácio, ardentes propagadores do espírito anti-reformista, criado no Concílio de Trento. Artes e Letras, maneiras de pensar e sentir, de vestir e de fazer política deveram-lhes os impulsos e os modelos que até hoje apreciamos.

Em luta contra a Espanha, em nome do autonomismo luso antiespanhol, além de inspirado por sua vocação antes atlântica e ultramarina, a que deveu a sua grande empresa marítima, o Barroco passou por cima de Portugal, que lhe ficou praticamente indiferente e imune, nas artes e letras, fiel ao manuelino e ao Renascimento, que aí teve significado notável na aventura atlântica e conquista dos caminhos marítimos.

E passou por cima de Portugal, indo pela mão dos jesuítas instalar-se nos páramos americanos. Praticamente, o Barroco chegou às plagas americanas logo surgido Góngora, o grande poeta cordobês, que foi o primeiro a transplantar-se

carreando consigo as fórmulas e o pensamento, a princípio chamado gongorismo, e hoje crismado Barroco. Os estudiosos desse fenômeno estético não mais separam, como foi usual até o século XIX, o conceitismo e o cultismo, pois esses dois aspectos, mesmo quem combatia um deles, como o nosso Vieira, que não teve peias ao condenar nos outros oradores da época o uso dos cultismos sem embargo de usá-los abundantemente. Aliás, essa característica barroca de Vieira é o que o faz, entre outros elementos, um grande da literatura brasileira e não da portuguesa, que nada tem a ver com o Barroco.

Oriundo, assim, da Espanha, o Barroco transplantou-se de imediato, no início do século XVII, o grande século barroco, para a América, e aqui produziu frutos que se elevam ao mais alto grau de eficiência artística. Haja vista o que ocorreu na arquitetura, comos edifícios religiosos que foram o máximo na sua produção, até a literatura. A Igreja da Companhia de Jesus em Quito, o Convento de Tepotzotalu, no México, o Sagrário no México, e outros monumentos em Lima, e no Brasil, a Igreja de São Francisco, na Bahia, e numerosas outras em Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, são uma prova do enraizamento do Barroco artístico nas Américas, sem falar em palácios de arquitetura civil e militar que se espalharam por toda a parte.

Em literatura, é o mesmo fenômeno. No século XVII, estendendo-se pelo XVIII, especialmente no Brasil, o Barroco domina com figuras como Gregório de Matos, o Padre Antônio Vieira, Botelho de Oliveira, Nuno Marques Pereira, e toda a produção das academias daqueles séculos, muitas de um barroco decadente, em que a fórmula predomina, através do arrevesado do estilo, o uso e abuso dos artifícios exteriores na poesia e da pior retórica na oratória. Mas no melhor das obras daquelas figuras citadas, o estilo barroco sobe ao que há de mais elevado como arte do lirismo ou da parenética, em tudo idêntico ao de um Caviedes no Peru, ou uma Soror Juana Inês de la Cruz no México, rivalizando-se com os seus grandes mestres e modelos espanhóis, Góngora, Quevedo, Lope... Gregório é o Quevedo brasileiro, o primeiro a dar o grito de independência antilusa na língua e assuntos, usando a sátira mais cáustica contra a população coeva; Caviedes fazia exatamente o mesmo em relação ao Peru. Pode-se destarte afirmar que o Barroco encontrou na América um clima propício, integran-

do-se os seus elementos no espírito "americano" como formas típicas de sentir e viver, ainda hoje vigentes.

Um ensaio recente de Lezama Lima, *A expressão americana* (Brasiliense, 1988) oferece oportunidade para reflexões muito pertinentes sobre a realidade latino-americana. Está-se acentuando nesta parte do continente nos últimos tempos um pensamento americanista, influindo inclusive numa nova historiografia, que enxerga a evolução histórica dos nossos países do ponto de vista americano e não eurocêntrico, segundo a velha escolha historiográfica. Os europeus não se conformam em que não reconheçamos as nossas raízes européias como se fossem exclusivas. Foi sempre este o pensamento dominante entre nós graças à nossa subserviência aos antigos dominadores e exploradores europeus. Pensamento incutido em nossa mente pelos colonizadores para melhor dominarem esta sua presa rendosa aos seus tesouros.

Mas a nossa diferença sempre foi patente, e está sendo cada vez mais reconhecida e são muitos os pensadores mais recentes que vêm mostrando e valorizando mediante livros significativos, interpretações justas e análises lúcidas de nossa alma e de nossa condição de civilizações independentes e peculiares em plenitude. É o caso deste ensaio do cubano Lezama Lima.

Em seu livro, o grande autor de *Paradiso* (Brasiliense) coloca-se claramente do lado desse pensamento americanista, dando especial relevo ao que se pode chamar "a expressão americana", resultado de uma condição americana, mestiça cultural e racialmente, criada na América pelas forças conjuntas e fatores diversos, locais, independentemente das raízes européias – hispânicas e lusas –, esquecida de uma pretensa latinidade inventada para enganar o nosso ego, e formada no entrechoque com a natureza, a paisagem, a nova flora e fauna, a nova geografia. Civilizações peculiares, indiferentes ao racionalismo e ao historicismo europeus, mas sabendo assimilar e transformar os valores ocidentais, criando novas sínteses, não piores nem melhores, apenas diferentes.

O livro, esplendidamente traduzido pela professora Irlemar Chiampi, põe em destaque outra face da nossa cultura, reflexão extremamente grata ao signatário deste. É o aspecto barroco da nossa vida. Em muitos trabalhos de minha autoria

tenho enfatizado bastante este fato: o Barroco é o traço dominante de nossa alma e de nossa vida de povo e nação. É a "centralidade do barroco", na expressão de Lezama Lima.

Criação da Contra-Reforma, o Barroco passou à América Latina desde muito cedo, desde quando criado no século XVI e se tornou no século XVII o grande fator de formação de nossa consciência, passando imediatamente a criar um estilo de vida e de arte – literatura, escultura, arquitetura, pintura –, impregnando de modo geral os nossos hábitos e maneira de viver. É o grande motor de nossa vida, criador de um tipo de homem, "o senhor barroco", na palavra de Lezama Lima. Este homem está em toda a parte em nossa América, diferente do europeu e do norte-americano, graças à marca católica, contra-reformista, introduzida no Brasil pela mão barroca do jesuíta, como tenho dito. E não é só na arte que ele encontra expressão, resultado da mistura ibérica, indígena e negróide. Tudo isto é uma criação original, de nossa patente, que o racionalismo europeu jamais terminará por compreender, incapaz de penetrar a sua essência irracional, ilógica. Isto é a América. Daí o nosso americanismo.

À luz dessa idéia é que poderemos desenvolver a nossa vida, a fim de que possamos ocupar o espaço a que temos direito no concerto universal. Não há que deixar os europeus esmagarem a nossa originalidade, como tentaram baldadamente durante tantos séculos. Não há tampouco que venham nos dar regras e impor condições de vida iguais às européias, numa imitação impossível. Não há que permitir nos criticarem por subestimarmos as famosas raízes européias, já tão distantes de nós. É que somos, mal ou bem, americanos, cansados do chamado classicismo (Lezama) e o que fizemos foi por nós mesmos, contra a violência européia e lutando contra o meio que é a nossa base civilizatória. Esse trabalho realizado até hoje só é motivo de orgulhar-nos.

O assunto está bem posto em relevo pelo crítico e ensaísta brasileiro, Eduardo de Faria Coutinho, desde a sua tese de Doutorado na Universidade de Califórnia, Berkeley "The synthesis Novel in latin-America" (1983), e em diversos ensaios posteriores. Ele tem desenvolvido uma teoria que põe em relevo a tendência recente nas literaturas hispano-americanas e brasileira: o "romance síntese"; afirma ele, em trabalho recente:

"A narrativa latino-americana (hispano-americana e brasileira) sempre se caracterizou, durante todo o seu desenvolvimento histórico, pela presença de uma tensão entre tendências opostas, que se expressavam através de uma série de pares antinômicos do tipo: regionalismo x universalismo, objetivismo x subjetivismo, consciência estética x engajamento social. Estas tendências, que refletem, num plano mais genérico, a oscilação, típica da cultura latino-americana, entre uma acomodação aos modelos transpostos para o continente pelos colonizadores europeus e a busca da identidade nacional, mesclam-se, entretanto, no romance contemporâneo, dando lugar a uma espécie de "forma síntese", que funde em seu próprio corpo todos esses elementos tradicionalmente opostos." ("A narrativa contemporânea das Américas: uma narrativa síntese", no simpósio *A narrativa ontem e hoje*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984).

E continua o crítico brasileiro, mostrando como esse "romance total" (Vargas Llosa) é o resultado da "grande amálgama de culturas", da realidade multidimensional das Américas, e caminha para a conquista de "uma nova linguagem para a expressão literária", uma "revolução da linguagem", pois esta ficção não se coaduna com a expressão tradicional. Esse é "o novo romance", ao mesmo tempo regional e universal, "síntese da narrativa latino-americana contemporânea", que alcança destarte a sua maturidade. São casos típicos desta situação os escritores Júlio Cortázar, argentino, e Guimarães Rosa, brasileiro.

Eis aí mais um exemplo da tendência latino-americana para a síntese de elementos culturais contrários, a mestiçagem tradicional.

Em que consiste, pois, a dinâmica das literaturas da América Latina? A meu ver, elas se originaram da absorção e integração da herança européia, através de um processo de descolonização, que inclui aculturação e miscigenação, em tudo semelhante ao realizado pelas literaturas européias em relação às literaturas greco-latinas, das quais provieram e das quais se distanciaram criando literaturas novas – italiana, francesa, espanhola, portuguesa, etc.

No Brasil, de modo geral, em virtude do longo período de dominação estrangeira e colonialismo mental, mesmo conti-

nuado após a Independência, persiste o hábito de valorizar ao extremo a contribuição estrangeira e mesmo copiá-la. Não devemos, todavia, advogar a reprodução simples da herança estrangeira. Nossa regra foi absorver o que possuíam de válido e construtivo para nós, aplicando-o à nossa realidade. A cultura é uma só, contudo há nela dimensões diferentes.

Mas entre essa atitude de respeitar e absorver o legado estrangeiro e a subserviência ou o exclusivismo de considerá-lo como o único possível, há um abismo que cumpre analisar para repelir a segunda alternativa.

Não se pode em sã consciência defender a completa ruptura em relação à herança ocidental. Fomos criados na ponta de lança da expansão européia, e ela carreou para a nossa alma um conjunto de valores culturais, morais, espirituais, que constituem o grosso da nossa vida mental e social.

No entanto, devemos proclamar que o Brasil, por exemplo, foi feito pelos *brasileiros*. E por brasileiros entendam-se todos os que aqui firmaram o pé desde o início e aqui permaneceram. Disse Ortega y Gasset que os europeus tornaram-se americanos desde o primeiro momento em que aqui se estabeleceram e não mais voltaram. E o nosso Araripe Júnior falou do fenômeno da "obnubilação brasílica" para bem definir a ruptura que os portugueses praticavam ao se radicarem na nova terra. Esqueciam os laços que os prendiam ao passado e à terra de origem no contato com as novas paisagens, flora, fauna, hábitos de trabalho, luta e convivência a que se obrigaram no *habitat* novo. E graças a esse processo operava-se uma revolução interior que fazia e fez deles homens novos. E foram esses homens novos, esse homem novo, junto aos aqui nascidos e mais os índios e os negros, que construíram o Brasil. Criaram povoações, mais tarde cidades, abriram caminhos e estradas, domesticaram animais, espalharam a agricultura, construíram fazendas, casas-grandes, palácios, igrejas, penetraram pelo interior. Esses os homens que fizeram o nosso País, muitos dos quais, em grande parte até o século XVII, nem o idioma português falavam. Eles é que criaram nossa música, nossas festas de arraial, imprimiram suavidade à língua herdada de Portugal, tornaram-na diferente.

Tal processo de diferenciação não foi possível senão como resultado das intensas miscigenação e aculturação aqui executadas

espontaneamente, como produto da convivência e fusão dos três componentes étnicos a que fomos submetidos nos quatro séculos de existência. E aos quais foram ajuntados outros componentes étnicos. E a esse processo de diferenciação é que ficamos devendo toda a nossa formação. É o que constitui o mestiçamento como fonte principal de nossa civilização e cultura.

Como deixar de ver isso nas letras, na música, na dança, na pintura, na arquitetura, na escultura? A pedra-sabão, material das obras-primas do Aleijadinho, obrigou-o a adaptar os padrões europeus, criando um barroco diferente, de cunho local.

Essa "diferença" é que os nossos críticos de artes e letras, em grande maioria, subestimam. Amiúde nem lhe dão atenção, preocupados em mostrar que os nossos artistas e escritores souberam muito bem imitar os modelos europeus. E por isso, ao analisar e interpretar os nossos produtos, só enxergam neles o lado revelador da imitação ou importação.

Como e quando nos libertaremos desse complexo de inferioridade colonial?

11 – A despeito da herança européia, a América encontrou sua expressão própria mediante a mestiçagem. O Brasil é exemplo disso, como os demais povos da latinidade americana. Aí está a sua originalidade e a dinâmica de sua civilização e suas artes e letras, a sua língua diferenciada.

12 – No meu entendimento, o grande equívoco de não termos sido os americanos do centro-sul do continente novo considerados como entidades novas, decorre da denominação América-Latina que engloba os nossos países.

Por que América Latina? Que é América Latina?

Sempre reagi contra essa designação.

Considero essa designação de natureza imperialista, inventada pelos colonizadores europeus para manter a idéia de que nós outros somos simples ramos ou continuação da Europa chamada Latina. Depois os norte-americanos a adotaram para designar os hispano-americanos.

Por que os europeus não usam a denominação de Europa Latina para distinguir-se como herdeira da latinidade? E não re-

nunciam às denominações gentílicas de franceses, espanhóis, portugueses, italianos, passando a usar a expressão eurolatinos?

O certo é que nós, povos do continente novo, colonizados por espanhóis e portugueses, não somos latinos senão mui remotamente. Somos povos novos, criados por intensa mestiçagem entre etnias diferentes, brancos, negros, indígenas e outros. Ainda hoje a mestiçagem prossegue, incluindo outras unidades étnicas. Os colonizadores só fizeram explorar e espoliar nosso continente, dizimar as populações autóctones, apropriar-se de nossas riquezas naturais.

Nós outros somos povos novos, nascidos da mestiçagem, somos novas civilizações, de acordo com nossas sensibilidades, nossos costumes, nosso trabalho cotidiano, construindo cidades, abrindo estradas, criando a agricultura, explorando minas (cujos produtos os colonizadores em grande parte nos roubaram). Criamos línguas novas, músicas, literaturas, arquiteturas que nos são peculiares, nascidas de nosso gênio local. A latinidade está mui distante de nós. Possuímos civilizações mestiças de sangue, ou de cultura, ou de evolução social. A mestiçagem está dentro de nossa alma. Constitui a força e originalidade de nossas sociedades.

Em verdade, rigorosamente não somos latino-americanos. Somos, isto sim, mexicanos, cubanos, venezuelanos, colombianos, equatorianos, bolivianos, chilenos, peruanos, argentinos, salvadorenhos, costariquenses, uruguaios, panamenhos, guatemaltecos, hondurenhos, paraguaios, brasileiros.

Para nosso orgulho.

13 – Para nós, a nossa América não deve mais ser vista como um território pitoresco, maneira pela qual era considerada pelos europeus. Deve ser abandonada a busca do pitoresco tal como era estimada.

Atualmente, a sua cultura, a sua literatura preocupam-se especialmente com o *homem*, com o *humano*, que lhe são próprios. Preocupa-nos criar um novo humanismo que exprima a nossa concepção da vida. É o homem através da indagação interior ou da sua integração na natureza, indagação vivencial. É nos pensadores e artistas e escritores americanos do Sul e Centro que encontraremos a resposta aos nossos problemas, como disse o

brasileiro Manuel Bandeira. É neles que encontraremos a nossa alma, a nossa sensibilidade, a nossa paisagem interior. Sabemos que estamos sós no mundo. Somos um homem diferente, o do mundo novo. Somos sós. Nossa solidão é a nossa diferença. Nossa literatura é a resposta da realidade real à realidade utópica da América, disse Otávio Paz. Não é a utopia tal como a considerava a Europa. A literatura americana é uma verdadeira renovação, é peculiar, própria, de expressão americana. A língua que falamos, no nosso uso, é o brasileiro, ou língua brasileira, e não o português.

Os escritores desta parte do mundo, o mundo americano, sofremos de uma tragédia intelectual: é que somos divididos. Em nossas reflexões, somos atraídos de um lado por um conjunto de valores que nos vêm do Leste e, do outro, pelas ressonâncias oriundas de nossas raízes locais. Que é a América? A procura de nossa identidade, que é um dever de consciência, é, por isso, muito dolorosa. Não podemos, contudo, esmorecer. (1993)

Vantagens da Periodização Estilística

A periodização estilística aplicada à história da literatura brasileira, além das vantagens gerais de abolir as tiranias sociológica, política e cronológica, que caracterizam os sistemas de periodização tradicionais, tem outras conseqüências importantes.

A consideração do problema conduz às seguintes conclusões:

a) O problema da periodização liga-se ao do conceito da história em geral e, em particular, ao da história literária.

b) De sua fixação decorre a compreensão do início da literatura brasileira. Que é literatura brasileira? Quando começou a literatura brasileira, no século XVI ou no século XIX? A periodização estilística realça a formação da literatura brasileira concomitantemente com a própria origem da civilização e do homem brasileiro do século XVI, em pleno mundo espiritual estilístico do barroco.

Fica superada de todo a velha dicotomia entre literatura colonial e nacional. Uma literatura não é colonial só porque se produz numa colônia e não se torna nacional apenas depois da independência da nação. A nossa literatura foi "brasileira" desde o primeiro instante, assim como foi brasileiro o homem que no Brasil se firmou desde o momento em que o europeu aqui pôs o pé e aqui ficou.

Assim, a literatura brasileira primitiva não é colonial, mas barroca e brasileira.

c) A periodização estilística põe em relevo o caráter estético, a especificidade e autonomia da literatura. Para quem defende esse conceito, a arte é estilo, oriundo da criação ou transformação de formas: o objeto estético, a obra de arte é um todo, um universo auto-suficiente, com uma forma e uma estrutura, uma autonomia e uma finalidade internas, uma forma significante, bastando-se e existindo por si mesmo, com a sua verdade

própria, não se colocando a serviço de nenhum outro valor, não tendo outra função além de sua própria, que é despertar o prazer estético. Mas, ao reivindicar a autonomia e especificidade da arte não pretendem os formalistas, isto é, os que advogam uma concepção formal, estética, e não conteudística da arte, negar suas ligações, o seu substrato, as duas infra-estruturas. Na arte, há o artista, homem carregado de motivos de ordem psicológica e vergado ao peso das impurezas do mundo social. Mas, desde que a arte constitui um universo específico, não atingimos as suas essências quando estudamos (mesmo esgotando) as "condições" externas de sua situação; por outras palavras, as análises e explicações psicológica ou sociológica jamais conseguem explicar totalmente a arte, porque se conservam de fora naquilo que não é artístico. Todavia, são contribuições valiosas como complemento e subsídio, a ser incorporadas numa visão total da obra de arte. O artista, como homem, pertence a uma classe e vive num espaço e numa situação concreta; mas, como artista, ele produz algo que é antes uma conquista, uma superação de sua condição material, e "por uma atividade criadora ele condensa todas as significações em um objeto que aparece ao mesmo tempo necessário e imprevisto (...) um objeto novo, carregado de sentido", diz Lefebvre, em sua obra de estética marxista, acrescentando que o conteúdo social da arte não seria outra coisa senão uma "certa direção" dada ao "poder de criar", o que vem a dar no mesmo que afirmar que a obra de arte não é um reflexo passivo, mas resultado superior de um esforço criador, espiritual (*Contribution à l'Esthétique*. Paris, 1953, pág. 93). Desta sorte, admitir a base psicológica e social da obra de arte é perfeitamente compatível com a idéia de sua natureza específica, emprestada pelas suas qualidades específicas e intrínsecas e suas leis internas. É, portanto, lícito a uma estética formalista aceitar o que de válido existe numa estética psicológica e sociológica. A crítica integral incorpora as explicações psicológicas e sociológicas na visão total da obra de arte, eleva-se do plano material de base à sua essência espiritual e estética. Parte da periferia, das exterioridades sociais e psicológicas, do homem e do meio, da casca de elementos extrínsecos, para o âmago ou núcleo de elementos intrínsecos, específicos e poéticos.

d) A periodização estilística proporciona uma visualização de conjunto das artes, inter-relacionando-as, pois o "estilo de época" se traduz igualmente através de todos os meios artísticos.

e) A periodização estilística facilita a compreensão e valoriza estilos até agora tidos como secundários ou de decadência, como o barroco; auxilia a classificação de obras que não tinham lugar certo nas tábuas de valores da história; põe em relevo épocas estilísticas que passavam despercebidas ou não tinham definição precisa, como o impressionismo.

f) A compreensão das origens barrocas da literatura brasileira pôs em relevo a importância "brasileira" de figuras como Anchieta, Gregório de Matos e P. Antônio Vieira, que fazem hoje parte integrante daquele período da literatura brasileira. Por outro lado, termos de intenção pejorativa como "gongorismo", "conceitismo", "cultismo", deixam completamente de ter qualquer sentido, pois o tipo de arte que eles procuravam designar não é inferior ou decadente, mas apenas um estilo diferente, com sua individualidade estética bem marcada.

g) Ainda em conseqüência do reconhecimento do caráter barroco na definição da literatura produzida no Brasil dos meados do século XVI ao final do século XVIII, não mais permite o uso do termo "clássico" para rotular essa produção, como era corrente. Essa fase não pode ser interpretada como clássica, nem designada como período de classicismo.

Os três primeiros séculos da literatura no Brasil, já que não houve propriamente Renascimento, mostram a intercorrência de estilos artísticos, o barroco, o neoclássico e o arcaico, formas de fisionomia estética bem caracterizada por sinais e princípios dominantes, que constituíram manchas espaciais e temporais, entrosando-se, misturando-se e interpenetrando-se, às vezes somando-se, nem sempre sucedendo-se e delimitando-se segundo cronologia exata. O Barroquismo nasce com as primeiras vozes jesuíticas, penetra os séculos XVII e XVIII, manifestando-se pela poesia e prosa ufanista, pela poesia crioula de Gregório de Matos, pela parenética de Vieira e seus descendentes, pela prosa e poesia das Academias, e atinge mesmo o começo do século XIX, sob um mimetismo de decadência. Enquanto isso, no século XVIII, Neoclassicismo e Arcadismo dividem-se as suas manifestações, que se mesclam, ao longo desse século, com os elementos do Barroquismo. O século XVIII, sobretudo, reflete essa confusão, entrecruzamento e interação de estilos.

h) As mesmas facilidades proporciona o conceito de periodização estilística à compreensão dos estilos literários que, durante o século XIX, tiveram expressão no Brasil: o Neoclassicismo, o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, o Simbolismo. Compreende-se melhor que eles não se sucedem, mas se imbricam, entrecruzam, interpenetram, superpõem, influenciam-se mutuamente. Daí os escritores pertencentes a mais de um estilo, ou impregnados de elementos de diversos, os sincretistas e de transição. Daí o Romantismo penetrar pelo seu adversário, o Realismo, com muitos de seus traços característicos, o Parnasianismo e Simbolismo se combateram, absorvendo as qualidades um do outro.

i) A melhor compreensão da literatura modernista é também um resultado da aplicação desse conceito. O Modernismo, para uma periodização estilística, não se reduz à fase da Semana da Arte Moderna (1922), mas compreende toda a época estilística de 1922 aos dias presentes, com três subfases: a 1ª fase, de 1922 a 1930, fase revolucionária ou de ruptura; a 2ª fase, de 1930 a 1945, de recomposição; a 3ª fase, de 1945 em diante.

Dessa maneira, a nova periodização estilística é um instrumento conceitual do maior valor para a solução do problema na literatura brasileira. Oferece ampla margem para a renovação interpretativa e revisão da produção literária no Brasil, encaminhando, demais disso, a compreensão da autonomia do fenômeno literário em relação aos outros fenômenos da vida, e da autonomia e originalidade da literatura brasileira.

(Conclusão da tese apresentada ao IV Colóquio Luso-Brasileiro de Salvador). (1959)

BIBLIOGRAFIA SOBRE O BARROCO

Graça Coutinho
Stella Mesquita
Elizabeth Jencarelli
Sylvia Paixão

Organizadora
Oficina Literária Afrânio Coutinho

Esta bibliografia foi organizada exclusivamente com os trabalhos pertencentes à biblioteca de Afrânio Coutinho

ABI-ACKEL, Ibrahim. Em torno da Inconfidência e do Barroco Mineiro, *Estado de Minas*. B. Horizonte, 24 abr. 1983.

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI. Atti del convegno internazionale sul tema: Premarinismo e Pregongorismo. Roma, 19/20 aprile 1971.

ACOSTA, Leonardo. *El barroco de Indios y otros ensayos*. Habana, La Casa de Las Américas. 1984 (Cuadernos Casa, 28).

ADAM, Antoine. Baroque et préciosité. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), Juil./Dec. 1949.

ADAMS, Robert Martins. Taste and bad taste in metaphysical poetry: Richard Crashaw and Dylan Thomas. *Hudson Review*, Spring 1955, p. 61-77.

AGUIAR, Cláudio. A contribuição espanhola ao barroco brasileiro. *Cultura*. Brasília, *12* (42): 49-52, jan/dez 1984.

AGUIAR, Melania S. de. "Vitalismo" e "abertura" no barroco brasileiro. *Eixo e Roda*. B. Horizonte (5), nov. 1986.

ALBUQUERQUE, Lina de. Brasil barroco em Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1988.

ALCÂNTARA, Marco Aurélio de. O barroco e o ensaio hispânico. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1958.

_____. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 set. 1958.

ALCORTA, Gloria. Lepreux, baroque, genial. 2 jan. 1964.

ALEWYN, Richard. *Univers du Baroque*. Hambourg, Éditions Gonthier, 1959.

ALMEIDA, Alberto Soares de. Interpretação do barroco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 fev. 1958.

ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Editorial Gredos.

_____. *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Ed. Gregos, 1961. 2 v.

_____. *La lengua poética de Góngora* (parte primeira, corregida). Madrid, 1950.

_____. *Para la biografía de Góngora*: documentos desconocidos. Madrid, Gredos, 1962 (Biblioteca Románica Hispánica, nº 8).

ALVAREZ, A. *The School of Donne*. London, Chatto and Windus, 1961.

ANCESCHI, Luciano. *Barocco e novecento con alcune prospettive fenomenologiche*. Milano, Rusconi e Paolazze, Editori, s. d.

_____. *Civiltà delle lettere*. Milão, I. E. I., 1945.

_____. *Del Barocco ed altre prove*. Firenze, Vallicchi Editore, 1953.

_____. L'idée de baroque. *Revue d'Esthétique*. 23 (2), avr./jun. 1970.

_____. *Le poetiche del barocco letterario in Europa*. Milano, Carlos Marzorati, Editore, s. d.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Barroco Mineiro. *O Estado de São Paulo*, 16 ago. 1969. Suplemento literário.

ANGELO, Hersílio. O barroco em Euclides. *Gazeta do Rio Pardo*, ago. 1981.

ANGYAL, Andreas. *Barockforschung und Ungarische literaturgeschichte*. Chronica, Budapest, 1957. Separatum *Acta Academiae Sici Hungria*, 1.

_____. Charakteristiche erscheinungsformen der barockkultur bei den slawen. *Osthefte*, 1962.

_____. Der werdegang der internationalen Barockforschung. *Sonderdruckaus*. Berlin, Dez. 1954.

ANTONUCCI, Maria. *L'età della controriforma in Italia*. Roma, Ed. Riuniti, 1974.

ANTHOLOGIE du lyrisme baroque en Allemagne. Paris, Aubier, 1957.

ARANCON, Ana Martinez. *La batalla en torno a Góngora* (selección de textos). Barcelona, Antoni Bosch ed. S. A., 1978.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, 1894.

_____. Rio de Janeiro, Liv. Garnier Irmãos, 1910.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Fascínio à vista. *Revista Veja*, 19 jan. 1977.

ARBOUR, Roméo. *L'ère baroque en France*. Répertoire chronologique des éditions des textes littéraires – première partie, 1585-1615. Genève, Librairie Droz, 1977.

ARCO, Maurizio Fagiolo dell'. *Histoire mondiale de la sculpture Baroque & Rococo*. Paris, Hachette, 1978.

ARGAN, G. C. Barroco (IV). *O Popular*, GO, 1/2 jan. 1977.

_____. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977.

ARIANI, Marco. *Tra classicismo e manierismo;* il teatro tragico del cinquecento. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1974.

A ARQUITETURA dos jesuítas no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (5), 1941.

ARRÓNIZ, Othon. *Teatro y escenarios del siglo de oro*. Madrid, Editorial Gredos, 1977.

ARSLAN, Edoardo. *Il concetto di "luminismo" e la pittura veneta barocca*. Milano, Fratelli Boca-Editori, 1946.

ARTE barroca brasileira nos EEUU. *Diário de Pernambuco*. Recife, 28 nov. 1972.

ARTIFICE or high design? *The Times*. London, 19 jul. 1957. Literary Supplement.

ATTAL, Jean-Pierre. La poésie métaphysique. *Critique*. Paris, (147-48): 683-712, août/sept. 1959.

AUBIGNÉ, Agrippa d'. *Les tragiques*. Introd. par Claude-Gilbert Dubois. Paris, A. G. Nizet, 1975.

AUGUSTO, Eudoro. Notas para uma conceituação do barroco. *Correio Brasiliense*. Brasília, 28 maio 1971.

AULER, Hugo. D. Quixote e Sancho Pança em quadros. *Correio Brasiliense*. Brasília, 24 de maio 1973.

AVELAR, Idelber Vasconcelos. Porque vivemos numa época barroca. *O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 16 set. 1989. Suplemento Literário 23 (1130): 12-13.

ÁVILA, Afonso. O Barroco revisitado na obra de Aleijadinho e Veiga Valle. *Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 abril 1985. Suplemento Literário.

_____. Barrocolagem: autos da devassa da Inconfidência – Lúcio José dos Santos e Francisco Antônio Lopes. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 abr. 1974. Suplemento Literário.

_____. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colab. de Cristina Ávila Santos. São Paulo, Nobel, 1984.

_____. Uma linguagem, a dos cortes, uma consciência, a dos luces. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 maio 1971. Suplemento Literário, 15 (719), 9 maio 1971.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. Mariana: a paixão no cenário barroco. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1 abr. 1972. Suplemento Literário, 8 (292), 4 abr. 1972.

_____. Sob o signo de Calderón: o teatro na formação cultural de Minas Gerais. *Diário de Pernambuco*. Recife, 8 jul. 1973.

_____. O Teatro na Minas Barroca. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jun. 1973.

_____. Xavier da Silva, um poeta barroco. *O Estado de Minas Gerais*. Belo horizonte, 15 fev. 1969. Suplemento Literário, 4 (129): 1-5, 15 fev. 1969.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João M. Machado e MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro – glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo, Melhoramentos, 1980.

ÁVILA, Cristina. A arte negra no barroco mineiro. *O Estado de São Paulo*, 4 jun. 1988.

AYALA, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Ed. Seix Barral S. A., 1974.

_____. El espacio barroco: Cervantes y Quevedo. *Insula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*. 17 (197), abr. 1963.

_____. Sueño y realidad en el barroco. *Insula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*. 17 (184): 1 e 3, mar. 1962.

AYALA, Walmir. Dois poetas do barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 14 jul. 1964.

_____. O barroco brasileiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 jul. 1964.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. *Anchieta, a Idade Média e o barroco*. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1966.

_____. A lírica de Camões e a crítica genética. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 jun. 1988.

_____. A obra de Anchieta e a literatura navilatina em Portugal. Rio de Janeiro, 1985.

AZEVEDO FILHO, Leodegário e ELIA, Sílvio. *As poesias de Anchieta em português*. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1983.

BABB, Lawrence. *The Elizabethan Malady*, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. London. Michigan State College Press, 1951.

BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Notas sobre el Barroco*: Undurraga y la poesía chilena, Gongorismo y Surrealismo. Buenos Aires, Santiago Rueda Ed., 1950.

BAKER, Howard. Ghosts and Guides: Kyd's Spanish Tragedy and the Medieval Tragedy. *Modern Philology*, Aug. 1935, p. 27-35.

BANDEIRA, Manuel. As artes plástica no Brasil. *A manhã*. Rio de Janeiro, 9 out. 1942.

BANDEIRA, Cesáreo. *Mimesis conflictiva*; ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón. Madrid, Editorial Gredos, 1975.

BARATA, Mário. Coordenadas do barroco brasileiro. *Artes e Letras*, 9 jun. 1952.

_____. Estudo e preservação do Barroco Ibero-Americano. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

_____. Importante Igreja barroca: São Francisco de Paula do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17 out. 1965.

_____. A revolução de Caravaggio. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1954.

BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O Ciclo do ouro; o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro, PUC, 1979.

BARISH, Jonas. Baroque Prose in the Theater: Ben Johnson. *PMLA*. New York, June, 1955.

BAROCCO Europeo e Barocco Veneziano. Venezia, Casa Editrice Sansoni, 1962.

AVELAR, Idelber Vasconcelos. Porque vivemos numa época barroca. *O Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 16 set. 1989. Suplemento Literário 23 (1130): 12-13.

ÁVILA, Afonso. O Barroco revisitado na obra de Aleijadinho e Veiga Valle. *Estado de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 abril 1985. Suplemento Literário.

_____. Barrocolagem: autos da devassa da Inconfidência – Lúcio José dos Santos e Francisco Antônio Lopes. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 21 abr. 1974. Suplemento Literário.

_____. *Iniciação ao Barroco Mineiro*. Colab. de Cristina Ávila Santos. São Paulo, Nobel, 1984.

_____. Uma linguagem, a dos cortes, uma consciência, a dos luces. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 maio 1971. Suplemento Literário, 15 (719), 9 maio 1971.

_____. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. Mariana: a paixão no cenário barroco. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1 abr. 1972. Suplemento Literário, 8 (292), 4 abr. 1972.

_____. Sob o signo de Calderón: o teatro na formação cultural de Minas Gerais. *Diário de Pernambuco*. Recife, 8 jul. 1973.

_____. O Teatro na Minas Barroca. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jun. 1973.

_____. Xavier da Silva, um poeta barroco. *O Estado de Minas Gerais*. Belo horizonte, 15 fev. 1969. Suplemento Literário, 4 (129): 1-5, 15 fev. 1969.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João M. Machado e MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro – glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo, Melhoramentos, 1980.

ÁVILA, Cristina. A arte negra no barroco mineiro. *O Estado de São Paulo*, 4 jun. 1988.

AYALA, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona, Ed. Seix Barral S. A., 1974.

_____. El espacio barroco: Cervantes y Quevedo. *Insula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*. 17 (197), abr. 1963.

_____. Sueño y realidad en el barroco. *Insula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*. 17 (184): 1 e 3, mar. 1962.

AYALA, Walmir. Dois poetas do barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 14 jul. 1964.

_____. O barroco brasileiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 jul. 1964.

AZEVEDO FILHO, Leodegário. *Anchieta, a Idade Média e o barroco*. Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1966.

_____. A lírica de Camões e a crítica genética. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 jun. 1988.

_____. A obra de Anchieta e a literatura navilatina em Portugal. Rio de Janeiro, 1985.

AZEVEDO FILHO, Leodegário e ELIA, Sílvio. *As poesias de Anchieta em português*. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1983.

BABB, Lawrence. *The Elizabethan Malady*, a Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. London. Michigan State College Press, 1951.

BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Notas sobre el Barroco*: Undurraga y la poesía chilena, Gongorismo y Surrealismo. Buenos Aires, Santiago Rueda Ed., 1950.

BAKER, Howard. Ghosts and Guides: Kyd's Spanish Tragedy and the Medieval Tragedy. *Modern Philology*, Aug. 1935, p. 27-35.

BANDEIRA, Manuel. As artes plástica no Brasil. *A manhã*. Rio de Janeiro, 9 out. 1942.

BANDEIRA, Cesáreo. *Mimesis conflictiva*; ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón. Madrid, Editorial Gredos, 1975.

BARATA, Mário. Coordenadas do barroco brasileiro. *Artes e Letras*, 9 jun. 1952.

_____. Estudo e preservação do Barroco Ibero-Americano. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

_____. Importante Igreja barroca: São Francisco de Paula do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 17 out. 1965.

_____. A revolução de Caravaggio. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1954.

BARBOSA, Elmer C. Corrêa. *O Ciclo do ouro; o tempo e a música do barroco católico*. Rio de Janeiro, PUC, 1979.

BARISH, Jonas. Baroque Prose in the Theater: Ben Johnson. *PMLA*. New York, June, 1955.

BAROCCO Europeo e Barocco Veneziano. Venezia, Casa Editrice Sansoni, 1962.

BARROCO Mineiro. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 28 nov. 1978.

BARROCO: a arte do acaso no ciclo do ouro e do diamante. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 out. 1975.

BARROCO: áurea idade da áurea terra. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 15 jul. 1967. Suplemento literário, 2 (46), 15 jul. 1967.

BARROCO define todo um estilo de vida, declara pesquisador. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2 jun. 1972.

BARROCO em Pernambuco (O). *Diário de Pernambuco*. Recife, 23 set. 1954.

BARROCO em Portugal. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 24 set. 1977.

BARROCO no Brasil. Exposição.

BARROCO, tema da revista. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 jul. 1974.

BARROCOLAGEM. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 10 mar. 1972. Suplemento Literário.

BAROQUE (Le). Présentation de Harold Busch Bernd Lohse. Paris, Hachette. (L'Architecture en Europe).

BAROQUE: Revue internationale. Montauban, Journées internationales d'étude du baroque, 1965-1973.

BAROQUE et la littérature française (Le). *Critique*, (109): 517-33, jun. 1956.

_____. *Critique* (110): 618-35, jul. 1956.

BAROQUE et Rococo. *Critique* (122), jul. 1957.

BAROQUE Splendours. *The Times*. London, 8 jan. 1960. Literary Supplement.

BAROQUES? Anti baroques? *L'Oeil*, 25 fev. 1964.

BARROQUIZING Outburst (The). *The Times*. London, Jan. 1968. Literary Supplement.

BARROSO, Gustavo. A mais bela porta do Brasil. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 18 jun. 1949.

BARTLETT, Phyllis Brooks. Stylistic Devices in Chapman's Iliads. *PMLA*. New York, Sept. 1942, p. 661-75.

BARUCCO, Pierre. *Le maniérisme italien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

BASTOS, Clemente de Magalhães. 115 obras de Caravaggio até Tiépolo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1954.

BASTOS, Pina. A produção musical do barroco mineiro. *Letras & Artes*, 3 (2): 16 abr./maio 1989.

BATLLORI, Miguel S. J. *Gracián y el Barroco*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascimento*. Con una appendice di manoscritti inediti. Milano, Feltrinelli, nov. 1962.

_____. Rinascimento e Barroco. Giulio Einaudi editore, 1960.

BAUR-HEINHOLD, Margarete. *The Baroque Theatre*; a Cultural History of 17th and 18th Centuries. New York, Mcgraw-Hill Book Company, 1967.

BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la Sculpture baroque au Brésil*. Paris, Éditions du Temps, 1963.

_____. *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. São Paulo, Museu de Arte, Paris, Librairie Plon S. D. 2 v.

_____. *Baroque and Rococo*. London, Thames and Hudson, 1964.

_____. *Baroque and Rococo art*. New York, Frederick A. Proeger, 1966.

_____. *Classique, baroque et rococo*. Paris, Larousse, 1965.

_____. *Destins du baroque*. Paris, Hachette, 1968.

_____. L'étendard baroque. *Les Arts*. 3 dez. 1970.

BEACHCROFT, T. O. Crashaw and the baroque style. *The Criterion*. London, Faber & Faber, (8), Oct. 1993 – July 1934.

BÉHAGUE, Gerard. *Música "barroca" mineira: problemas de fontes e estilística*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1969. Separata de *Universitas*. Salvador, (2): 133-158, jan./abr. 1969.

_____. *Música mineira colonial à luz de novos manuscritos*.

BELL, Charles G. Fairfax's Tasso. *Comparative Literature*. University of Oregon, 6 (1): 26-52, Winter, 1954.

BENDER, John. The Age of Ambiguity. *The Times*. London, 17 dec. 1976. Literary Supplement.

BENDISCIOLI, Mario. *Dalla riforma alla controriforma*. Bologna, Il Mulino, 1974.

BENJAMIN, Walter. *Il dramma barocco Tedesco*. Traduzione di Enrico Filippini. Torino, Giulio Einaudi editore, 1971.

BENNETT, Joan. *Four Metaphysical Poets*: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw. Cambridge University Press, 1953.

BÉRENCE, Fred. Le Triomphe de la conscience. *Le Nouvelles Littéraires*. Paris, s. d.

BERRIO, Antonio García. España e Italia ante el conceptismo. *Revista de Filología Española*. Madrid, 1968.

_____. *Intolerancia de poder y protesto popular en el siglo de oro*: Los debates sobre la licitud moral del teatro. Universidad de Málaga, 1979.

BERTI, Luciano. *Florence: the City and its Art*. Firenze, Saverio Becocci, 1979.

BERTONASCO, Marc. F. *Crashaw and the Baroque*. Alabama, The University of Alabama Press, 1971.

BETHELL, S. L. *The Cultural Revolution of the Seventeeth Century*. London, Dennis Dobson, 1951.

BETWEEN Baroque and Romantics. *The Times*. London, 16 abr. 1971. Literary Supplement.

BEYER, Barbara Ives. Baroque Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Wisconsin, March 1954.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Ouro Preto: sesquicentenário da elevação de Vila Rica a categoria de Imperial cidade de Ouro Preto. 1823-1973*. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro, 1973.

BIBLIOTHÈQUE DE CLUNY. *Anthologie de la poésie baroque française*. Textes choisis et présentés par Jean Rousset. Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

BIETTI, Oscar. Góngora ante un par de compatriotas y un par de extranjeros. *La Prensa*. Buenos Aires, 17 jul. 1966.

BLECUA, José Manuel. *Sobre poesía de la edad de oro (ensayos y notas eruditas)*. Madrid. Editorial Gredos, S. A., 1970.

BLUME, Friedrich. *Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey*. Translated by M. D. Herter Norton. New York, W. W. Norton, 1967.

BLUNT, Anthony. *Borromini*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

BOASE, Alan M. Poètes anglais et français de l'époque baroque. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), Juil/Déc. 1949.

_____. The escape from the Rococo. *Times*. London, June 20, 1980. Literary Supplement, p. 694.

BOASE, T. S. R. *Giorgio Vasari*: the Man and the Book. Princeton University Press, 1971.

BODINI, Vittorio. *Studi sul Barocco di Góngora*. Roma, Ed. dell'Ateneo, 1964.

BOLETIM DO GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. *Aspectos do barroco*. Porto Alegre, Meridional, 2 v.

BOLETIN del Instituto de investigaciones históricas. Buenos Aires, Talleres Peuser, S. A., ano 22, v. 28, nº 97-100, jul. 1943/jun. 1994.

BONNEFOY, Yves. *Rome 1630*: l'horizon du premier baroque. Paris, Flammarion, 1970.

_____. Rome, 1630; Définition du baroque, *Preuves* (189), nov. 1966.

BORGERHOFF, E. B. O. "Mannerism" and "Baroque": a Simple Plea. *Comparative Literature*. (4): 323-32, Fall 1953.

BOSCH, Carlos. *En las cataratas de lo barroco*; con un prólogo de Eugenio D'Ors. Bilbao, Espasa-Calpe, S.A., 1932.

BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

BOTTAR, Stefano. Un appunto per la parola "Barocco". *Il Verri*. Milano, (2): 11-13, ago. 1958.

BOUCHER, Bruce. The Geometric Baroque. *The Times*, 14 dec. 1979. Literary Supplement.

BOUSQUET, Jacques. *La peinture maniériste, avec 236 reproductions et 32 tableaux en couleur*. Neuchâtel, Ed. Ides et Calendes, 1964.

_____. Mannerism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism. (JAAC)*, Winter 1965.

BOYCE, Benjamin. Baroque into Satire: Pope's Frontespiece for the "Essay on Man". *Criticism*, Winter 1962.

BRADY, Patrick. The Present State of Studies on the Rococo. *Comparative Literature*. 27 (1), 1975.

BRANDI, Cesare. *La prima architettura barocca: Pietro da Cartona, Borromini, Bernini*. Editori Laterza, 1972.

BRAUNROT, Bruno. *L'imagination de sensibilité baroque dans la Création du Monde*: Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1973.

BRAY, M. René. La préciosité. *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*. Paris, v. 1, juillet, 1951.

_____. *La préciosité et les précieux*: de Thibaut de Champagne à Jean Geraudeux. Paris, Éditions Albin Michel, 1948.

BRIGANTI, Giuliano. Barocco, strana parola. *Paragone*. Firenze, Sansoni Editore, 1950.

_____. Barock in uniform. *Paragone*. Firenze, Sansoni Editore, 1950, p. 6-14.

_____. *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma, Cosmopolita, 1945.

_____. Maniera. The Times. London, 17 maio 1963. Literary Supplement.

_____. Milleseiscentotrenta, ossia il barocco. *Paragone*. Firenze, Sansoni Editore, (13): 8-17, 1951.

_____. *Italian Mannerism*. London, Thames and Hudson, 1961.

_____. *La maniera italiana*. S. N. T.

BRION, Marcel. L'Art et la manière. *L'Oeil*, 4 nov. 1965.

BRIZIO, Anna Maria. *Vite scelte di Giorgio Vasari*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1973.

BROCA, Brito. Conversa sobre o barroco. *Letras e Artes*, 9 dez. 1951.

BROWNING, Robert M. *German Baroque Poetry 1618-1723*. The Pennsylvania State University Press, 1971.

BUCK, August. *Forschunngen zur Romanische Barockliteratur*. Darmstadt, Wissenschafteiche Buchgesellschafts, 1980.

BUENO, Begoña Lopez. *La poética cultista de Herrera a Góngora* (estudio sobre la poesía barroca andaluza). Sevilla, Ediciones Alfar, 1987.

BUFFUN, Imbrie. *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques*: a Study of the Baroque Style in Poetry. New Haven, Yale University Press, 1951.

_____. *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*. New Haven, Yale University Press, 1957.

BUILDINGS and the Baroque Revolution. *The Times*. London, 1 jun. 1956. Literary Supplement.

BUCKER, Alden. The baroque S.T.O.R.M.: a Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory. *Journal Aesthetic Art Criticism 22* (3), 1969.

BUKOFZER, Manfred F. The Baroque in Music History. *The Journal of Aesthetics Art Criticism*. Baltimore, *14* (2): 152, Dec. 1955.

_____. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York, W. W. Norton & Company, 1947.

BUTLER, Philip. *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Roane: avec sept hors-texte*. Paris, Librairie Nizet, 1959.

CABRAL, Mário César. O paradoxo maneirista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1977.

CAETANO, Maria do Rosário. Uma enxurrada de homenagens. *Correio Brasiliense*. Brasília, 20 abr. 1988.

CAHIERS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES FRANÇAISES. Paris, juillet 1951, v. 1 e 2.

_____. Paris, (10), mai 1958.

CAIN, Julien. Malherbe et son temps. *Nouvelle Littéraire*, 10 nov. 1955.

CALCATERRA, Carlo. *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul settecento*. Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1950.

_____. *I lirici del seicento e dell'arcadia*. Milano, Rizzoli C. Editore, 1936.

_____. *Il parnaso in Rivolta, il Barocco e antibarocco nella poesia italiana*. Milano, A. Mondori, 1940.

CALDERÓN, E. Correa. *Baltasar Gracián: su vida y su obra*. 2ª ed. Madrid, Gredos, S. A., 1970 (Biblioteca Románica Hispánica).

_____. Gracián y la amistad, *Insula*. Madrid 14 (147), 15 fev. 1959.

CAMPAGNOLI, Ruggiero. *Forme, maniere, manierism*; (scritti sul cinquecento francese con un appendice quattrocentesca). Bologna, Patron Editore, 1979.

CAMPOFIORITO, Quirino. Barroco, o estilo do século XVII na "História Crítica da Arte". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 26 fev. 1964.

CAMPORESI, Piero. *L'enfer et le fantasme de l'hostie*; une théologie baroque. Paris, Hachette, 1989.

_____. *L'Officine des sens: une anthropologie baroque.* Paris, Hachette, 1989. (Col. Force des Idées).

CAMPOS, Augusto de. Atualidade dos poetas "metafísicos". *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 7 ago. 1965.

CAMPOS, Haroldo de. Barroco em trânsito. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 28 mar. 1971.

_____. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos. Salvador. Fund. Casa Jorge Amado, 1989.

_____. Sor Juan de la Cruz, a Fênix Mexicana. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 29 abr. 1989.

CÂNDIDA, Maria. Os "Lusíadas" e o Barroco. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 17 mar. 1972.

CÂNDIDO, Antônio. *Barroco literário.* São Paulo, Fund. Armando Álvares Penteado, 1962.

_____. Notas para um livro. *O Jornal.* Rio de Janeiro, 8 set. 1946.

CAPUA, A. G. de. *German Baroque Poetry: Interpretive Readings.* Albany, State University of New York Press, 1973.

CARDOSO, Joaquim. O barroco em Pernambuco. *Jornal do Comércio.* Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

CARDOSO, Percy. John Lyly e o teatro inglês. *A Tarde*, 4 mar. 1950.

CARILLA, Emilio. *El barroco literario hispánico.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.

_____. *Góngora en la bibliografía argentina.* Madrid, 1963. Separata de la *Revista de Filologia Española.* Madrid. (45): 19-30, 1962.

_____. *El gongorismo en América.* Buenos Aires. Fac. Filos. y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

_____. *La literatura barroca en hispanoamérica.* Madrid, Anaya, s. d.

_____. *Literatura barroca y ámbito colonial.* Bogotá, Instituto Caro & Cuervo, 1969, 11 p.

_____. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas.* Madrid, Editorial Gredos, 1983.

_____. Notas Gongorianas. Madrid, 1962. Separata de *La Revista de Filologia Española.* Madrid, (45), 1962.

_____. El Barroco Literario Hispánico. *Revista Iberoamericana*, (72), jan.-mar. 1972.

CARLOS, Newton. Brasil: privilégio mundial no Barroco. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1954.

THE CAROLINE World. *The Times*. London, 18 May 1951. Literary Supplement.

CAROZZA, Davy. For a definition of Mannerism: the Hatzfeldian Thesis. *Colloquia Germanica*, (1): 66-67, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. Aspectos ideológicos do Padre Antônio Vieira. *Letras e Artes*, *3* (123), 1 maio 1949.

_____. Atualidade do barroco. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 9 mar. 1952.

_____. Barroco e Rococó em Minas. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 ago. 1962.

_____. Coragem de Eduardo Frieiro, *8 fev. 1958*.

_____. Elogio de Ouro Preto. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 19 set. 1954.

_____. Estudos sobre o barroco. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 jan. 1945.

_____. Góngora e o neogongorismo. In *Origens e afins*. Rio de Janeiro, C. E. B., 1943, p. 80.

_____. Ouro Preto (8 de julho de 1711). In *Vinte e cinco anos de Literatura*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968, p. 217.

_____. Sociologia barroca. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 jul. 1965.

_____. A tragédia de Macbeth, 26 jun. 1979.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora*: Góngora, Quevedo, Lope de Vega. Madrid, Cátedra, 1974.

CARVALHO, Antônio Pinto de. No dealbar do barroco: Marino e Chiabrera. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 jul. 1959.

_____. Itália, pátria do barroco. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 4 jul. 1959.

_____. Problemática do barroco. 25 de out. 1958.

_____. Universalidade do barroco. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 30 maio 1959. Suplemento literário.

CARVALHO, Benjamin de A. *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A., 1966 (imagens da terra e do povo, v. 4).

CARVALHO, José Geraldo Vidigal de. *O barroco como expressão do Brasil-Colônia*. Viçosa., MG, Univ. Fed. de Viçosa, 1970.

_____. Filosofia e Comunicação da Arte Barroca. *Presença Filosófica*. Rio de Janeiro, *5* (1): 12-36, jan./mar. 1979.

CASALDUERO, Joaquín. La composición de "el ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha". *Revista de Filologia Hispânica*. Buenos Aires, *2* (4): 323-369, oct./dic., 1940.

CASTEDO, Leopoldo. *A Constante barroca na arte brasileira*. Trad. de Cláudio Garcia de Souza. Pref. de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1980.

_____. *The Baroque prevalence in Brazilian art*. New York, Charles Frank Publications, 1964.

CASTELO, J. Aderaldo. *Manifestações literárias na época do Brasil colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo, Cultrix, 1962.

CASTRO, Américo. Las complicaciones del arte barroco. *Universitas*. Barcelona, Salvat Editora, (18): 251-257, 1943.

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI. *Retorica e Barocco*; atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Venezia 15-18 giugno 1954. Roma, Fratelli Bocca Editore, 1955.

CERDAN, Francis. *Fables mythologiques compositions religieuses*. Université de Poitiers, 1971, e 3v.

_____. Un imitateur portugais de Góngora: Frei Jerônimo. Bahia, *Sillages*, Poitiers, (2): 7-44, 1973.

CERNY, Vaclav. Le baroque en Europe. *Cahiers du Sud*. (361). 1961.

_____. Les origines européennes des études baroquistes. *Revue de Littérature Comparée*. *24* (7): p. 25-45. 1950.

CÉSAR, Guilhermino. O barroco e a crítica literária no Brasil. *Kriterion*. Belo Horizonte, *19* (66): 283-99, 1966-72.

_____. *O barroco e a crítica literária no Brasil*. In COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, 5. Coimbra, 1963.

CHACON, Vamireh. Barroco e Iluminismo no Brasil. *Revista do Livro* (43), 1970.

CHARPENTRAT, Pierre. De quelques acceptions du mot "baroque". *Critique*, (206) jul. 1964.

_____. *L'Art baroque*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

_____. *Le mirage Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

_____. Pierre Charpentrat et l'architecture baroque. *Critique*, (223) dec. 1965.

CHASTEL, André. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le magnifique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

_____. *La crise de la renaissance 1520-1600*. Genève, Ed. d'Art Albert Skira, 1968.

_____. *Le mythe de la renaissance 1420-1520*. Genève, Ed. d'Art Alberto Skira, 1969.

_____. Notes sur le baroque méridional. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), juil./déc. 1949.

CHAVES, Flávio Loureiro. Uma perspectiva do Barroco Colonial. *Correio do Povo*, RS, 6 set. 1969.

CHEVALIER, Dom. *Le cantique spirituel de Saint Jean de la Croix, docteur de l'église*. Burge, Desclée de Brouver & Cie., 1930.

CHIARELLI, Renzo. *San Lorenzo et les Chapelles médicis*. Firenze, Becocci editore, 1976.

CHILD, Clarence Griffin. *John Lyly and Euphuism*. Erlangen of Leipzig, 1894.

CIORANESCU, Alejandro. *El Baroco y el descubrimento del drama*. La Laguna, Universidad de La Laguna, 1957.

CIVILTÀ Veneziana nell'età Barocca. Sansoni

CLARK, G. N. *The Seventeenth Century*. London, Oxford Univ. Press, 1960.

CLASSICAL Landscapes. *The Times*. London, 31 May 1963. Literary Supplement.

CLASSICAL to Mannerist. *The Times*. London, 11 jan. 1963. Literary Supplement.

CLEMENTS, Robert J. Iconography on the Nature and Inspiration of Poetry in Renaissance Emblem. *PMLA*. N. York, *70* (4): 781-803, Sept. 1955.

_____. Michelangelo as a Baroque Poet. *PMLA*. N. York, 76 (3): 182-191, June 1961.

CLERCX, Suzanne. *Le Baroque et la musique, essai d'esthétique musicale*. Bruxelles, Librairie Encyclopédique, 1948.

CLEUSA, Maria. Convento Santo Antônio, onde o barroco corre risco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 set. 1979.

COGLIANI, Helle. *Il barocchismo in Seneca e in Lucano*. Messina, Tipografia Detta D'Amico, 1938.

COELHO, Jacinto do Prado. *Germes de um romantismo num poeta barroco* (Pina e Melo). Rio de Janeiro, Inst. Nac. do Livro, 1959. Separata da *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, (16): 29-38, dez. 1959.

COHEN, J. M. *Le Baroque lyric*. London, Hutchinson University Library, 1963.

COLETTI, Luigi. Intorno alla storia del concetto di manierism. *Convivium*, (6)" 801-811, 1948.

COLLARD, Andrée. *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*. 2ª ed. Madrid, Editorial Castalia, 1967. (La lupa y el escalpelo, 7).

COLESANTI, Massimo. *Il romanzo barocco tra Italia e Francia*. Roma, Bulzoni Editore, 1980 (Biblioteca di Cultura, 181).

CONFERENCIAS del I Curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía". Priego de Córdoba, 15 julio-15 agosto 1983.

CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, 17. Madrid, Ed. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, T. 1.

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DE MINAS GERAIS. *Aleijadinho*. Belo Horizonte, 1983.

CONSTANDSE, A. L. *Le baroque espagnol et Calderón de la Barca*. Amsterdã, Bockhandel "Plus Ultra", 1951.

CONTE, Giuseppe. *La metafora barocca: saggio sulle poetiche del seicento*. Milano, U. Mursia & C., 1972.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. *La poesía del oro em Góngora y Quevedo*. Curitiba, 1956.

CORREA, Antônio Bonet. *Art baroque*. Barcelona, Editiones Polígrafa S.A., 1985.

CORTESÃO, Jaime. Barroco luso oriental de Minas. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 out. 1951.

_____. Nasceu o barroco português no Minho no velho mosteiro... *Diário de Notícias*, 4 set. 1955.

COSSIO, Manuel B. *El Greco*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1944.

COSTA, Lúcio. *Obras completas*. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura de Minas Gerais, 1961.

COSTANZO, Mario. *La critica del novecento e le poetiche del Barocco*. Roma, Bulzoni Editore, 1976.

COUSIN, Almeida. Barroco (I e II). *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 11 set. 1969.

_____. Barroco e barroquismo. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 21 set. 1974.

COUTINHO, Afrânio. Ainda Vieira e o Brasil. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1987.

_____. Anchieta e o Renascimento. In *Impertinências*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

_____. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro, A Noite, 1950.

_____. O baiano barroco Gregório de Matos. In *Impertinências*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

_____. Barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1984.

_____. O barroco americano. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 24 jul. 1988.

_____. *O barroco e a mestiçagem americana*. 1990. (Inédito)

_____. Barroco e o Brasil. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 5 jun. 1988.

_____. Barroco, neoclassicismo, arcadismo. In *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955. Vol. 1, p. 195-455.

_____. *Bibliografia para o estudo da literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1951.

_____. O boca de brasa. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 22 dez. 1985.

_____. O brasileiro Padre Antônio Vieira. In *Impertinências*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

_____. Classicismo e barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 6 mar. 1988.

_____. *Conceito de literatura*. Petrópolis, Vozes, 1981. 166 p.

_____. Dinâmica das literatura brasileira e hispano-americana. *Primeira Impressão*, OLAC. Rio de Janeiro, (11), jan. 1990.

_____. Do Barroco ao Rococó. In *Introdução à literatura no Brasil*. 13ª ed. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1988. p. 77-120.

_____. Era barroca. In *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1986. v. 2, p. 4-188.

_____. Gregório de Matos. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1983.

_____. Historiografia brasileira. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 21 maio 1988.

_____. Independência literária. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 maio 1985.

_____. Introdução. In PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio* narrativo do Peregrino da América. 7 ed. Rio de Janeiro, Acad. Brasileira de Letras, 1988, p. 3-12.

_____. Literatura francesa e espanhola. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1985.

_____. Maneirismo. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 7-8 jan. 1990.

_____. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1983. 267 p.

_____. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1968.

_____. Vieira e a crítica estética. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 20 nov. 1983.

_____. Vieira e o Brasil. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 25 jan. 1987.

COUTINHO, Eduardo. O direito à palavra. *Idéias*. Rio de Janeiro (141): 10, 10 jun. 1989.

COUTINHO, Wilson. O mesmo carnaval. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 abr. 1981.

COVARSI, E. Secura. *La canción Petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1949.

CRISTIANI, L. *L'église à l'époque du concile de Trente*. Lyon, Bloud & Gay, 1948. (Histoire de l'église depuis les origines jusqu'à nos jours, 17).

LA CRITICA STILISTICA E IL BAROCCO LETTERARIO. Atas del secondo Congresso Internazionale di Studi italiani. Firenze, Associazione Internazionale di Studi Italiani, 1958.

CRITIQUE; revue générale des publications françaises et étrangères. Paris, 34 (373-374).

CROCE, Aldo. La poesia di Luis de Góngora. *La Critica*, 42 (3-6): 155-320, 53-82, ago. 1944.

CROCE, Franco. *Tre momenti del Barocco letterario italiano*. Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1966.

CROCKER, Lester G. Hamlet, Don Quijote, la vida es sueño: The Quest for Values. *PMLA*. N. York, *69* (1): 278-311, mar. 1954.

CROLL, Morris W. "Attic prose" in the Seventeenth Century. *Studies in Philology* 28 (2): 79-128, Apr. 1921.

_____. Juste Lippe et le mouvement anticiceronien à la fin du XVIème et au début du XVIIème siècle. *Revue du Seizième Siècle*. Paris, (2), 1914.

_____. *Style, Rhetoric and Rhythm*. Princeton, Princeton University Press, 1966.

CUADERNOS de Literatura. Rev. General de las Letras. *The Times*. London, march 17, 1950. Literary Supplement.

CULT of the Infinite in Rome (The). *The Times*. London, jun. 11, 1971. Literary Supplement.

CUNHA, Alice. Significado do Barroco. *Correio Brasiliense*. Brasília, 11 maio 1973.

CUNHA, Fernando W. Sobre o barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 4 fev. 1962.

CURSO de iniciação barroco literário. Ago 1961.

CURTIS, J. N. B. Vãos e telhados – valores plásticos fundamentais da antiga arquitetura civil. *Correio do Povo*, 23 maio 1973.

DANIELS, Roy. Baroque Form in English Literature. Reprinted from *The University of Toronto Quarterly*, *14* (4): 393-408, July, 1945.

_____. English baroque and Deliberate Obscurity. *The Journal of Aesthetics & Art criticism*. Baltimore 5 (2): 115, Dec. 1946.

_____. *Milton, Mannerism and Baroque*. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1963.

DARMON, Pierre. *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*. J. J. Pauvert, 1977.

DEJOB, Charles. *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*. Paris, Ernest Thorin, 1884.

DEHENNIN, Elsa. *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. Paris, Didier, 1962.

DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona, Ed. Labor, 1973.

_____. *Naissance et affirmation de la réforme*. Paris, Presses Univ. de France, 1973.

DENONAIN, Jean-Jacques. *Thèmes et formes de la poésie "métaphysique"? étude d'un aspect de La Littérature anglaise ou dix-septième siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

DESPORTES Rescued from Malherbe. *The Times*. London, 2 jan. 1964. Literary Supplement.

DIA 16 em Salvador o Primeiro Festival Barroco. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1968.

DIAS-PLAJA, Guillermo. *El espíritu del Barroco: tres interpretaciones*. Barcelona, Editorial Apolo, 1940.

DIAZ, E. Orozco. *El teatro y la teatralidad del Barroco* (ensayo de introducción al tema). Barcelona, Editorial Planeta, 1969.

_____. *Introducción al Barroco*. Universidad de Granada, 1988, 2 v.

DICKENS, A. G. *The Counter Reformation*. London, Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.

DIECKMANN, Herbert. *Illuminismo e Rococò*. Bologna, Il Mulino, 1979.

DIMITRI Lambru e nossa arte sacra. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1988.

DIVERSITY and Unity of a Period. *The Times*. London, 7 jun. 1963. Literary Supplement.

DILTHEY, Wilhelm. *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

DIVINE Paradox (The). *The Times*. 22 fev. 1963. Literary Supplement.

DOBREÉ, Benamy (ed.) *John Donne by Frank Kermode; George Herbert by T. S. Eliot. Richard Crashaw, Henry Vaughan, Thomas Traherne by Margareth Willy*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1964. (British Writers and their work, 4).

DOMINGUES, Theresa da Conceição Aparecida. *A poética do Pe. Antônio Vieira*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1980 (tese).

DONALDSON-EVANS, Lance K. Two Baroque Devotional Poets: La Ceppède and Alabaster. *Comparative Literature Studies 12* (1): 21-31, March 1975.

DONOGHUE, Denis. Hide and Seek. *The New York Revue*, 14 may 1981.

DORAN, Madeleine. On Elizabethan "Credulity" with Some Questions Concerning the Use of the Marvelous in Literatura. *Journal of History of Ideas 1* (2): 151-176, April 1940.

DOUDS, J. B. Donne's Technique of Dissonance. Reprinted from *PMLA*. New York, *52* (4): 1051-1061, Dec. 1937.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le Baroque; profondeurs de l'apparence*. Paris, Larousse, 1973. (Thèmes et Textes).

_____. *Le Maniérisme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

DUBOIS, E. T. Some Aspects of Baroque Landscape in French Poetry of the Early Seventeenth Century. *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 19* (3): 1961.

DUCAN, Joseph E. The Revival of Metaphysical Poetry, 1872-1912. *PMLA*. New York, sept. 1953, p. 658-71.

DUMONT, Catherine. *Le maniérisme*. Paris, Bibliothèque de l'humanisme et de la renaissance, 1966. (Chronique).

DURÃO, Paulo. O seiscentismo literário. *Brotéria*, 14 (4): 221-30, abr. 1932.

EDWARDS, Ralph. Hogarth's Baroque and Rococo. *The Times*. London, 27 jan. 1956. Literary Supplement.

ELIOT, T. S. *George Herbert*. London, Longmans, Green & Co. Ltda., 1962.

ELIZABETHAN Unity. *The Times*. London, 15 dec. 1950. Literary Supplement.

ELLEDGE, Scott. Cowley's Ode "of Wit" and Longinus on the Sublime: a Study of one Definition of the Word Wit. *Modern Language Quarterly*, June 1948.

ELLIS-FERMOR, Una. *The Jacobean Drama: an Interpretation*. 2ª ed. London, Methuen & Co., 1947.

ELLIOT, J. H. Um belo concerto barroco espanhol. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1988.

ELTON, G. R. ed. *The New Cambridge Modern History*. New York, London, Cambridge Univ. Press, 1958.

_____. *Reformulation Europe*; 1517-1559. London, Harper Torchbooks, 1963 (History of Europe).

ELWERT, W. Theodor. *La poesia lirica italiana del seicento: studio sullo stile barocco*. Firenze, Leo S. Olschki, 1968.

EM PARIS, o barroco do Brasil. *Galeria-Revista de Arte*. São Paulo, (8): 32-35, 1988.

EM TORNO da Inconfidência e do barroco mineiro (II). *Estado de Minas*. Belo horizonte, 24 abr. 1983.

EMPSON, William. Donne and the Rhetorical Tradition. *The Kenyon Revoew*, Autumnn 1949.

_____. George Herbert and Miss Tuve. *The Kenyon Review*. Autumn 1950.

ENCONTRO de pesquisadores do barroco mineiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 20 nov. 1984.

ENTHUSIASTIC Temperament (the). *The Times*. London, 8 dec. 1950.

ENTERRIA, Maria Cruz García. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico* 1962-1963. Madrid, Universidad de Madrid, 1962.

_____. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Ed. Nacional, s. d.

ERA do Barroco (A) – Ciclo cultural em dez conferências. Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

ERBA, Luciano. Jean de Sponde. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi Editore, (2): 131-138, ago. 1958.

ESCRIBANO, Frederico Sánchez e MAYO, Alberto Porgueras. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1972.

ESPECIALISTAS de todo mundo estarão no congresso do barroco. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 14 ago. 1989.

ESTUDIOS sobre el barroco. *Revista de Ideas Estéticas* 5 (20): 1947.

ÉTAT présent des études sceviennes. *Critique*, (152): 3-23, jan. 1960.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil, psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo, Melhoramentos, 1974.

EXPOSIÇÃO desenhos italianos. Rio de Janeiro, MEC/B. N., jun. 1953.

FABRIS, Annatereza. A Renascença e o barroco. *Cultura*, São Paulo, 7 (463): 8, 10 jun. 1989.

FALCÃO, Edgard Cerqueira de. Arquitetura religiosa colonial do Brasil. *Revista Humboldt*. Berna (12): 28-33.

FALORSI, G. et alii. *La vita italiana nel seicento*. Milano, Aldo Garzanti, 1939.

FALTOU um cravo ontem, para o Ars Barroca ... *Zero Hora*. Porto Alegre, 2 jun. 1974.

FARIAS, Marcílio. O barroco e as histórias da história. *Correio Brasiliense*. Brasília, 5 out. 1980.

FASOLA, Giusta Nicco. Storiografia del Manierismo. *Scritti di storia dell'arte in honore di Lionello Venturi*, 1. Roma, 1956, p. 429-447.

FAUR, Curt von Faber du. *German Baroque Literature*.

FERMIGIER, André. Le maniérisme, l'homme et la nature. *Preuves*, 1966.

FERNÁNDEZ, Sergio. *Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México, Editorial Pormaca, 1966.

FÊTE, pratique et discours d'Alexandrie hellénistique à la maison Besançon (La). In *Annales littéraires d'Université de Besançon*. Paris, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 1981, v. 42.

FEZ, Carmen de. *La estructura barroca de "El Siglo pitagórico"*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

FIERENS, Paul. Entretiens sur le baroque. *Les Nouvelles Littéraires*, 22 ago. 1931.

FIGUEIREDO, Luiz Carlos B. de. A nova face do barroco (VIII). *Folha de Goiás*. Goiânia, 17 maio 1981.

ELLEDGE, Scott. Cowley's Ode "of Wit" and Longinus on the Sublime: a Study of one Definition of the Word Wit. *Modern Language Quarterly*, June 1948.

ELLIS-FERMOR, Una. *The Jacobean Drama: an Interpretation*. 2ª ed. London, Methuen & Co., 1947.

ELLIOT, J. H. Um belo concerto barroco espanhol. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1988.

ELTON, G. R. ed. *The New Cambridge Modern History*. New York, London, Cambridge Univ. Press, 1958.

_____. *Reformulation Europe*; 1517-1559. London, Harper Torchbooks, 1963 (History of Europe).

ELWERT, W. Theodor. *La poesia lirica italiana del seicento: studio sullo stile barocco*. Firenze, Leo S. Olschki, 1968.

EM PARIS, o barroco do Brasil. *Galeria-Revista de Arte*. São Paulo, (8): 32-35, 1988.

EM TORNO da Inconfidência e do barroco mineiro (II). *Estado de Minas*. Belo horizonte, 24 abr. 1983.

EMPSON, William. Donne and the Rhetorical Tradition. *The Kenyon Revoew*, Autumnn 1949.

_____. George Herbert and Miss Tuve. *The Kenyon Review*. Autumn 1950.

ENCONTRO de pesquisadores do barroco mineiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 20 nov. 1984.

ENTHUSIASTIC Temperament (the). *The Times*. London, 8 dec. 1950.

ENTERRIA, Maria Cruz García. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico* 1962-1963. Madrid, Universidad de Madrid, 1962.

_____. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Ed. Nacional, s. d.

ERA do Barroco (A) – Ciclo cultural em dez conferências. Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

ERBA, Luciano. Jean de Sponde. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi Editore, (2): 131-138, ago. 1958.

ESCRIBANO, Frederico Sánchez e MAYO, Alberto Porgueras. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1972.

ESPECIALISTAS de todo mundo estarão no congresso do barroco. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 14 ago. 1989.

ESTUDIOS sobre el barroco. *Revista de Ideas Estéticas* 5 (20): 1947.

ÉTAT présent des études sceviennes. *Critique*, (152): 3-23, jan. 1960.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil, psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo, Melhoramentos, 1974.

EXPOSIÇÃO desenhos italianos. Rio de Janeiro, MEC/B. N., jun. 1953.

FABRIS, Annatereza. A Renascença e o barroco. *Cultura*, São Paulo, 7 (463): 8, 10 jun. 1989.

FALCÃO, Edgard Cerqueira de. Arquitetura religiosa colonial do Brasil. *Revista Humboldt*. Berna (12): 28-33.

FALORSI, G. et alii. *La vita italiana nel seicento*. Milano, Aldo Garzanti, 1939.

FALTOU um cravo ontem, para o Ars Barroca ... *Zero Hora*. Porto Alegre, 2 jun. 1974.

FARIAS, Marcílio. O barroco e as histórias da história. *Correio Brasiliense*. Brasília, 5 out. 1980.

FASOLA, Giusta Nicco. Storiografia del Manierismo. *Scritti di storia dell'arte in honore di Lionello Venturi*, 1. Roma, 1956, p. 429-447.

FAUR, Curt von Faber du. *German Baroque Literature*.

FERMIGIER, André. Le maniérisme, l'homme et la nature. *Preuves*, 1966.

FERNÁNDEZ, Sergio. *Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México, Editorial Pormaca, 1966.

FÊTE, pratique et discours d'Alexandrie hellénistique à la maison Besançon (La). In *Annales littéraires d'Université de Besançon*. Paris, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 1981, v. 42.

FEZ, Carmen de. *La estructura barroca de "El Siglo pitagórico"*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

FIERENS, Paul. Entretiens sur le baroque. *Les Nouvelles Littéraires*, 22 ago. 1931.

FIGUEIREDO, Luiz Carlos B. de. A nova face do barroco (VIII). *Folha de Goiás*. Goiânia, 17 maio 1981.

ELLEDGE, Scott. Cowley's Ode "of Wit" and Longinus on the Sublime: a Study of one Definition of the Word Wit. *Modern Language Quarterly*, June 1948.

ELLIS-FERMOR, Una. *The Jacobean Drama: an Interpretation*. 2ª ed. London, Methuen & Co., 1947.

ELLIOT, J. H. Um belo concerto barroco espanhol. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1988.

ELTON, G. R. ed. *The New Cambridge Modern History*. New York, London, Cambridge Univ. Press, 1958.

_____. *Reformulation Europe; 1517-1559*. London, Harper Torchbooks, 1963 (History of Europe).

ELWERT, W. Theodor. *La poesia lirica italiana del seicento: studio sullo stile barocco*. Firenze, Leo S. Olschki, 1968.

EM PARIS, o barroco do Brasil. *Galeria-Revista de Arte*. São Paulo, (8): 32-35, 1988.

EM TORNO da Inconfidência e do barroco mineiro (II). *Estado de Minas*. Belo horizonte, 24 abr. 1983.

EMPSON, William. Donne and the Rhetorical Tradition. *The Kenyon Revoew*, Autumnn 1949.

_____. George Herbert and Miss Tuve. *The Kenyon Review*. Autumn 1950.

ENCONTRO de pesquisadores do barroco mineiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 20 nov. 1984.

ENTHUSIASTIC Temperament (the). *The Times*. London, 8 dec. 1950.

ENTERRIA, Maria Cruz García. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico* 1962-1963. Madrid, Universidad de Madrid, 1962.

_____. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid, Ed. Nacional, s. d.

ERA do Barroco (A) – Ciclo cultural em dez conferências. Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

ERBA, Luciano. Jean de Sponde. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi Editore, (2): 131-138, ago. 1958.

ESCRIBANO, Frederico Sánchez e MAYO, Alberto Porgueras. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1972.

ESPECIALISTAS de todo mundo estarão no congresso do barroco. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 14 ago. 1989.

ESTUDIOS sobre el barroco. *Revista de Ideas Estéticas* 5 (20): 1947.

ÉTAT présent des études sceviennes. *Critique*, (152): 3-23, jan. 1960.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil, psicologia e remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul*. São Paulo, Melhoramentos, 1974.

EXPOSIÇÃO desenhos italianos. Rio de Janeiro, MEC/B. N., jun. 1953.

FABRIS, Annatereza. A Renascença e o barroco. *Cultura*, São Paulo, 7 (463): 8, 10 jun. 1989.

FALCÃO, Edgard Cerqueira de. Arquitetura religiosa colonial do Brasil. *Revista Humboldt*. Berna (12): 28-33.

FALORSI, G. et alii. *La vita italiana nel seicento*. Milano, Aldo Garzanti, 1939.

FALTOU um cravo ontem, para o Ars Barroca ... *Zero Hora*. Porto Alegre, 2 jun. 1974.

FARIAS, Marcílio. O barroco e as histórias da história. *Correio Brasiliense*. Brasília, 5 out. 1980.

FASOLA, Giusta Nicco. Storiografia del Manierismo. *Scritti di storia dell'arte in honore di Lionello Venturi*, 1. Roma, 1956, p. 429-447.

FAUR, Curt von Faber du. *German Baroque Literature*.

FERMIGIER, André. Le maniérisme, l'homme et la nature. *Preuves*, 1966.

FERNÁNDEZ, Sergio. *Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*. México, Editorial Pormaca, 1966.

FÊTE, pratique et discours d'Alexandrie hellénistique à la maison Besançon (La). In *Annales littéraires d'Université de Besançon*. Paris, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, 1981, v. 42.

FEZ, Carmen de. *La estructura barroca de "El Siglo pitagórico"*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.

FIERENS, Paul. Entretiens sur le baroque. *Les Nouvelles Littéraires*, 22 ago. 1931.

FIGUEIREDO, Luiz Carlos B. de. A nova face do barroco (VIII). *Folha de Goiás*. Goiânia, 17 maio 1981.

FISH, Stanley E. (ed.) *Seventeenth Century Prose: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1971.

FIVFFER, Dilen. Barroco mineiro visto de Praga. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 abr. 1966.

FLEMMING, William. The Element of Motion in Baroque Art and Music. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, 5 (2): 121, Dec. 1946.

FLORISOONE, Michel. *Esthétique et mystique*; d'après d'Avila et Saint Jean de la Croix. Paris, Ed. du Seuil,, 1956.

FONSECA, José Paulo Moreira da. A luz e a sombra no barroco. *Jornal de Letras*, set. 1950.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Barroco europeu e barroco mineiro. *Letras e Artes*, 2 (3): 18, abr./maio 1989.

_____. Em torno do barroco.

FRANÇAIS devant le baroque,: de la légende à l'histoire (Le). *Critique*, (175): 1060-69, déc. 1961.

FRANCISCO, Severino. Um ateu que crê em tudo. *Correio Braslíense*. Brasília, 24 abr. 1988.

FRANK, Paul L. Historical or Stylistic Periods? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *13* (4), jun. 1955.

FRASER, Russel. Crítica ;de "Self Consuming Artifacts. The Experience of Seventeenth Century Literature", by Stanley E. Fish. *Comparative Literature*, 27 jan. 1975.

FRATTONI, Orestes. *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1948.

FRENCH Studies; a Quarterly Review, 2 (2), April 1948.

FRIEDRICH, Carl. J. *The Age of the Baroque: 1610-1660*. New York, Harper & Brothers, 1952.

_____. Style as the Principle of Historical Interpretation. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, 14 (2): 143, dec. 1955.

FRIEDRICH, Hugo. *Epoche della lirica italiana*; il cinquecento. Milano, Mursia, 1975.

_____. *Epoche della lirica italiana*; il seicento. Milano, Mursia, 1964.

FRIEDERICH, Werner Paul. From Ethos to Pathos; the Development from Gryphus to Schenstein. *The Germanic Review*. Columbia University Press, *10* (4): 223-236, Oct. 1935.

_____. Late Renaissance, Baroque or Counter-Reformation? *The Journal of English and Germanic Philology*, 46 (2): 132-143, April 1947.

FRIEDLAENDER, Walter. Maniérisme et antimaniérisme. *Critique*, (137): 819-31, 1958.

_____. *Mannerism and Antimannerism in Italian Paintings*. New York, Schocken Books, 1965.

FRIEIRO, Eduardo. Trajetória do romance picaresco. *Diário de São Paulo*, 11 mar. 1954.

FRUGONI, Arsenio. *Momenti della rinascità e della riforma cattolica*. Pisa, Nistri-Lischi ed., 1941.

FRUGONI, Francesco Fulvio. Tradizione e rinnovamento nelle poetiche dell'età barocca. *Convivium*, nov./dic./ 1959, p. 658-672.

FUKUI, Y. *Raffinement précieux dans la poésie française du XVII siècle*. Paris, A. G. Nizet, 1964.

FURTADO, Maria Teresa Dias. Barroco e o século XX. *Boletim Cultural*. Lisboa, (81): 79-84, 1975.

GARCIA, Alexandre. Simonsen esquece a inflação e usa o supérfluo (para gravar e salvar a música barroca mineira). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1977.

GARCÍA, Miguel Herrero. *Ideas de los españoles del Siglo XVII*. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1966.

GARRIDO, José Lara. *Poética maneirista y texto plural* (Luis Barahona de Soto en la lírica española del XVI). Málaga, Univ. de Málaga, 1980.

GASPARINI, Graziano. *O espaço, os índios e o estilo barroco*. 1966.

GATTAVI, Georges. *Baroque & Rococo: 300 ilustrations dont 6 quatrichromies*. Paris, Arthaud, 1973.

GAXOTTE, Pierre. Éloge de la préciosité, 19 aug. 1961.

_____. Qu'est-ce donc que le baroque? *Figaro Littéraire*. Paris, 7 set. 1957.

GEERS, G. J. Mateo Alemán y el barroco español. Tirada aparte de 1930-1955. *Homenaje a J. A. Van Praaq*. Amsterdã, L. J. Venn's Uitgevarsmoatschappy.

_____. Towards the Solution of the Baroque Problem. *Neophilologus*. J. B. Wolters, Groningen, 1960, p. 299-308.

GEO, Charles. *L'Art baroque au Brésil*. Paris. Les Éditions Internationales, 1956.

GERMAIN BAZIN prestigia Congresso do Barroco. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 set. 1989.

GERMAN baroque. *The Times*. London, 19 mar. 1964. Literary Supplement.

GERSH, Gabriel. The Meaning of Art and Nature in German Baroque. *Comparative Literature Studies*, 4 (3): 1967.

GETTO, Giovanni. *Barocco in prosa e in poesia*. Milano, Rizzoli Editore, 1969.

_____. *Opera scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinense, 1966, 2 v.

_____. Il Teatro barocco di Frederico Della Vale. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi, (2): 14-15, ago. 1958.

GHENT, Dorothy Van. The Passion of the Groves. *Sewanee Review*, Spring 1944, p. 225-46.

GHOSH, J. C. Abraham Cowley (1618-1667). *Sewanee Review*, Autumn 1954, p. 433-47.

GILLET, Louis. Réhabilitation du baroque. *Les Nouvelles Littéraires*, 3 avr. 1937.

GILMAN, Ernest B. *The Curious Perspective Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1978.

GILMAN, Stephen. An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain. *Symposium*, 1 (1): 82-108, nov. 1946.

GIORGI, Giorgetto. *"L'Astrée" di Honoré D'Urfé tra Barocco e Classicismo*. La Nuova Italia Editrice, 1947.

GIORANESCU, Alejandro. El barroco o el descubrimiento del drama. *Comparative Literature*, 10 (2): 179-84, Spring 1958.

GLITTERING Flint (The). *The Times*. London, 21 feb. 1958. Literary Supplement.

GODLEY, A. D. *Senecan Tragedy*.

GODOFREDO FILHO. Influências orientais na pintura jesuítica da Bahia. *Diário de Notícias*. Salvador, 24 mar. 1963.

_____. O mundo trágico da talha baiana ... *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 1 fev. 1947.

GOMBRICH, E. H. *Norm & Form*: Studies in the Art of Renaissance. 3ª ed. London, New York, Phaidon, 1978.

GOMES, Eugênio. Frei Antônio do Rosário. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1 mar. 1958.

_____. Antônio Vieira. In COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, J. Olympio, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1986. V. 2, p. 80-113.

_____. Shakespeare e Vieira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 abr. 1950.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis, Vozes, 1985.

_____. Gregório de Mattos, poeta da ruptura. *Letras e Artes*. Rio de Janeiro, 1 (7): 1 jun. 1987.

GOMEZ, Ermilo Abreu. *Sor Juana Inés de la Cruz*. Separata de *Hispania*, 34 (4): 321-26, nov. 1951.

GÓNGORA, Carlos de Siguenza y. *Triunfo Partenico*. México, Ediciones Xochitl, 1945.

GORDILHO, Walter. Arquitetura contemporânea ... e a realidade brasileira... Separata dos *Arquivos da Universidade da Bahia*, (2): 147-55, 1954/55. Salvador, Escola de Belas Artes, 1956.

GOUTIER, Henri. *L'Anti-humanisme au XVII siècle*. Paris, Librairie Philosophique J. Avrin, 1987.

GRAVES, Thornton S. Notes on Puritanism and the Stage. *Studies in Philology*, 18 (2): 141-69, April 1921.

GREAT Baroque Music. *The New York Times Book Review*, 5 mar. 1972.

GRIERSON, H. J. C. *Cross Currents in English Literature of the XVIIth Century of the World, the Flesh & the Spirit, their Actions & Reactions*. London, Chatto & Windus, 1948.

_____. *Metaphysical Lyric Poems of the Seventeenth Century Donne to Butler*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1936.

GRUNEWALD, José Lino. A grande tradição metafísica. 5 maio 1962.

_____. John Donne: 400 anos. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 e 12 jun. 1972.

GUGLIELME, Giuseppe. Theodore-Agrippa D'Aubigné. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi Editore, (2): 106, ago. 1958.

GUIDO, Angel. Bahia: el tropicalismo en la arquitectura americana del siglo XVIII. *La Prensa*, 11 jul. 1933.

_____. *El Aleijadinho*. Santa Fé, Arq., Imprenta de la Universidad, 1937.

GUSS, Donald L. Donne's Conceit and Petrarchan wit. *PMLA*. New York, set. 1963.

HADDAD, Jamil Almansur. O Elemento barroco em Vieira. *Folha da Manhã*, 11 ago. 1957.

_____. Do gongorismo em Portugal, 3 ago. 1957.

HANN, Juergen. *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.

HALE, J. R. *Dicionário do renascimento italiano*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

HALL JR., Robert A. Meditation on a Baroque Theme. *The Modern Language Journal*, *46* (1): jan. 1962.

HANAK, Miroslav John. The Emergency of Baroque Mentality and its Cultural Impact on Western Europe after 1550. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, 28 (3): 315-326, Spring 1970.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o engenho*. Gregório de Mattos e a Bahia do século XVII. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

HARDING, D. W. Coherence of Theme in Donne's Poetry. *Kenyon Review*, Summer 1951, p. 428-444.

HARMSEL, Henrietta Ten. Jacobins Review, Dutch Baroque Poet. *Comparative Literature*, *15* (3): 1969.

HARRIS, Victor. *All Coherence Gone*. Chicago, The University of Chicago Press, 1949.

HARRISON, Charles T. Studies in the English Renaissance. *Sewanee Review*, Autumn 1949, p. 709-714.

HASKELL, Francis. Mannerism – the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art. *A Encounter*, (142), July 1965.

_____. *Patrons and Painters*: a Study in the Relations between Art and Society in the Age of the Baroque. New York, Icon Ed., Harper & Row, Publishers, 1971.

HASSOLD, Ernest C. The Baroque as a Basic Concept of Art. *College Art Journal*. N. York, *6* (1): 3 Autumn 1946.

HATZFELD, Helmut A. Baroque Style: Ideology and the Arts. *Bucknell Review*. Pennsylvania, 7 (2): 71-79, Dec. 1957.

_____. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Ed. Gredos, 1964.

_____. The Baroque from the Viewpoint of Literary historian. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, *14* (2): 156, Dec. 1955.

_____. *The Baroquism of Gracian's* "El oráculo manual". Zaragoza, Institución Fernando el católico, s. d.

_____. A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures. *Comparative Literature*, Spring 1949.

_____. A Critical Survey of the Recent Baroque Theories. *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. *4* (3).Bogotá, 1948. (separata).

_____. Der Barock vom Standpunkt des Literarhistorikers aus betrachtet. *Der Vergleich*. Hamburg, 1955.

_____. *Der gegenwartige stand der romanistichen Barock-forschungs*. München, Verlag Der Bayerischen Akademie Der Wissenschaftern, 1961.

_____. *Dynamism in Spanish Golden Age Literature*. Madrid, Editorial Gredos. Tirada à parte del *Homenaje a Casalduero*.

_____. *Echo and Twilight in Spanish Baroque Literature*. Washington, D. C., The Catholic University of America Press.

_____. Frei Antônio das Chagas. Um homem e um estilo do séc. XVII. *Reviews*, p. 155-158.

_____. Literary Mannerism and Baroque in Spain and France. *Comparative Literature Studies*.

_____. Lo que es Barroco en Calderón. Hamburgo, 1970. Tirada à parte del *Hacia Calderón*, Hamburgo, 1970.

_____. Mannerism is not Baroque. *L'esprit créateur*, 6 (4): 225-33, Winter, 1966.

_____. Mis apostaciones a la elucidación de la literatura barroca. *Revista de la Universidad de Madrid*, 11 (42-43).

_____. *Moderate and Exaggerated Baroque in Golden Age*. München, Francke Verlag Bern, 1973. Separatum *Studia Iberica*. München, 1973.

_____. Paralelos artísticos en Cervantes y Velázquez. *Revista de la Universidad de San Carlos*.

_____. El predominio del espírito español en la literatura europea del siglo XVII. *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1): jan.-mar. 1941.

_____. *The Rococo: Erotism Wit and Elegance in European Literature*. New York, Pegasus, 1972.

_____. *Use and Misuse of "Baroque" as a Critical Term in Literary History*. Toronto, Univ. of Toronto Press, 1962. Separatum of *Quarterly*. Toronto, 31 (2), jan. 1962.

_____. *Why is Don Quijote Baroque?* 1952. Separatum of *Philological Quarterly*, 51 (1): 158-175, Jan. 1952.

HAUSER, Arnold. *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971.

_____. *Literatura y Manierismo*. Madrid. Ediciones Guadarrama, 1969.

_____. *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. London, Routledge e Kegan Paul, 1965.

_____. *Pintura y Manierismo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.

HAY, Denys. Exiles and Heretics. *The Times*, 4 jun. 1976. Literary Supplement.

HAYDN, Hiram. *The Counter-Renaissance*. New York, Charles Scribners Sons, 1950, 686 p.

HEGER, Klaus. *Baltasar Gracián: estilo linguístico y doctrina*. Zaragoza, Cátedra Gracián, s. d.

HELD, Julius S. e POSNER, Donald. *17th and 18th Century Art*: Baroque Painting, Sculpture, Architecture. New York, Harry N. Abrams, s. d

HEXTER, J. H. The Burden of Proof. *The Times*. London, (3.841), 24 oct. 75. Literary Supplement, p. 1.250.

HIBBARD, Howard. *Bernini*. Middlesex, Penguin Books, 1965.

HILL, J. P. trad. *Baroque Poetry*. London, Rowman and Littlefield, 1975.

HILL, Elizabeth K. What is an Emblem? *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 29 (2): 261-65, Winter 1970.

HISPANIC REVIEW; a Quarterly Journal Devoted to Research in the Hispanic Languages & Literatures. The University of Pennsylvania Press, v. 18, nº 1, jan. 1950.

HOCKE, Gustav-René. À la découverte du maniérisme européen. *Critique*, (152): 35-47, jan. 1960.

_____. *Il Manierismo nella letteratura*; alchimia verbale e arte combinatoria esoterica. Milano, Casa editrice Il Saggiatore, 1965.

_____. *El mundo como laberinto*; el manierismo en el arte. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959.

HOGARTH'S Thoughts on his Art. *The Times*. London, 20 jan. 1956. Literary Supplement.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Ainda o barroco. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 27 jan. 1952.

_____. Sobre o barroco. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 23 dez. 1951.

_____. O senso do passado. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 13 jul. 1952.

HOLMES, Charles S. Three Kinds of Poetry. *Sewanee Review*. Autumn 1954, p. 705-10.

HOMENAJE a Santa Teresa. *La Estafeta Literaria*. Madrid, (453-54), 15 oct. 1970.

HOW Good is Marino? *The Times*. London, ago. 1965. Literary Supplement.

HUBALA, Erich. *Baroque and Rococo Art*. New York, University Books.

HUNTLEY, Frank Livingstone. Sir Thomas Browne and the Metaphor of the Circle. *Journal of History of Ideas*, June 1953, p. 353-64.

HUXLEY, Aldous. Death and the Baroque. *Horizon*. London, *19* (112): 281-91, april 1956.

HYDASPES in Midlathian. *The Times*. London, 9 dez. 1949. Literary Supplement.

IGRESIAS, Francisco. Lourival Gomes Machado e o barroco mineiro. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 22 (164): 8, 22 nov. 1969. Suplemento literário.

ILLIANO, Antônio. The Meaning of Mannerism. *Comparative Literature Studies*. 12 (2): 159-163.

IL SOGGIORNO francese del Bernini nel diario dello Chantelou. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi, Editore. (2): 139-145, ago. 1958.

IL VERRI – Rivista de Letteratura. Milano, Rusconi e Paolazzi, Editore, nº 2, ago. 1958.

IMAGENS do barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

INSTALOU-SE na Reitoria I Festival do Barroco. *A Tarde*. Salvador, 16 set. 1968.

INSTITUTO NAZIONALE DI STUDI SUL RINASCIMENTO. *Studi Vasariani*. Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1950.

ITALIAN Baroque, 16 mar. 1962.

ITALY and the German Sense of Form. 13 mar. 1959.

ITRAIT-HUSAIN, M. A. *The Mystical Element in the Metaphysical Poets of the Seventeenth Century*. London, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1948.

JACQUOT, Jean (org.). *Les tragédies de Sénèque et le théatre de la Renaissance*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.

JANNINI, P. Q. La poesia barocca in Portogallo e Brasile, 1962. Separata de *Il Sofa Letterario* (1-2), 1962.

JANTZ, Harold. German Baroque Literature. *Modern Language Notes*. 77: 337-67, 1962.

JEFFERY, Violet M. *John Lyly and the Italian Renaissance*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928.

"JESUS and no Quarter!" *The Times*. London, may 19, 1950. Literary Supplement.

JOHN Donne: a Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, Inc., 1962.

JONES, Richard F. Attack on Pulpit in Eloquence in the Ristoration. *The Journal of English and Germanic Philology*. *30* (2): 188-217, april 1931.

_____. Science and English Prose Style in Third Quarter of the Seventeenth Century. *PMLA*. N. York, *45* (4): 977-1009.

_____. Science and Language in England of the Mid-Seventeenth Century. *The Journal of English and Germanic Philology*. *31* (3): 315-331, july 1932.

_____. *The Seventeenth Century*. Stanford Univ. Press, 1951.

JUCÁ FILHO, Cândido. *A projeção de Camões na Literatura barroca*. Rio de Janeiro, 1955. Separata da *Revista Filológica*. Rio de Janeiro, (2): 1955.

KAMENKA, Michel B. Abstração e Barroco. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 fev. 1964.

KEAST, William R. (ed.) *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York, Oxford University Press, 1962.

KELEMEN, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, The Macmillan Company, 1951.

KELLY, Celso. *O Profeta Aleijadinho*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1964.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Sexagésima: espaço do ornamento e da persuasão*.

KIEFFER, Bruno. A música no Brasil do século XVIII. *O Correio do Povo*, 27 dez. 1969.

KIMBALL, Fiske. *The creation of the Rococo*. New York, W. W. Norton, 1943.

KINDLER, Augustin Lopez. *Función y estructura de la sententia en la prosa de Seneca*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1966.

KITSON, Michael. *The Age of Baroque*. London, Hamlyn, 1976. (Landmarks of the World's Art).

KLANICZAY, Tibor. *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*. Roma, Bulzoni ed., 1973.

KNIGHTS, L. C. *Drama of Society in the Age of Johnson*. London, Chatto and Windus, 1937.

KOCHNITZKY, Leon. *Black Gold of Brazil's Baroque*.

KOHLER, M. Pierre. Le baroque et les lettres françaises. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*. Paris, (1): 1-55, Juil. 1951.

KORINMAN, Michel. Les sens de la pérégrination: Fernão Mendes Pinto. *Littérature*. (21): fev. 1976.

KURZ, Otto. Barroco: storia di una parola. *Lettere Italiane. 10*, (4): 414-444, 1960.

LAMEERE, M. Jean. Baroque et précieux. *Revue d'Esthétique*, 6 (3): 318-21, juil./sept. 1953.

LANARI, Vittorio. A imaginária mineira. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 21 dez. 1988.

LANSON, Gustave. Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII siècle (1600-1660). *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Paris, 1897.

LATHUILLÈRE, Roger. *La préciosité*: étude historique et linguistique; position du problème des origines. Genève, Librairie Droz, 1969.

LATIF, Miran de Barros. Dois barrocos e um clássico. As circunstâncias brasileiras. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, (6): 33-43, dez. 1963.

LAUFER, Roger. *Style Rococo: style des "Lumières"*. Paris, Librairie José Corti, 1963.

LÁZARO, Fernando. Sobre la dificultad conceptista. *Estudios dedicados a Dr. Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1956, v. 6.

LEA, Kathleen M. Conceits. *The Modern Language Review*. 20 (4): 389-406, Oct. 1925.

LEACH, Catherine (ed.) *Memoirs of the Polish Baroque*; the writings of Jan Chrysostom Pasek. Berkeley, Los Angeles, Univ. of California Press, 1976.

LEAL, César. Camões clássico ou barroco? *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 jun. e 4 jul. 1980.

LEBÈGUE, Raymond. Enfin Malherbe revient. 15 set. 1955.

_____. Les larmes de Saint Pierre, poème baroque. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), Juil/Dec., 1949.

LEES-MILNE, James. *Baroque in Italy*. London, B. T. Batsford Ltd., 1960.

_____. *Baroque in Spain and Portugal*; and its Antecedents. London, B. T. Batsford Ltd., 1960.

LEITÃO, Sérgio Sá. A face barroca de Colombo. *Idéias*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1989.

LEITE, Luiza Barreto. A construção – Barroco Psicanalítico. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

LEISHMAN, J. B. *The Monarch of Wit: an Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*. London, Hutchinson's University Library, 1951.

LEONARD, Irving A. *Baroque Times in Old Mexico*; Seventeenth-Century Persons, Places and Practices. Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1959.

LESAGE, Laurence. Jean Giraudoux, prince des précieux. *PMLA*, New York, (57): 1196-1206, dec. 1942.

LESSA, Clado Ribeiro de. Mobiliário brasileiro dos tempos coloniais. *Estudos brasileiros*, 1 (6): 5-228, maio/jun. 1939.

LÉVÊQUE, André. "L'honnête homme" et "l'homme de bien" au XVII siècle. *PMLA*, New York, sept. 1957.

LEVEY, Michael. *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*. New York, Frederick A. Praeger, 1966.

LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o Barroco. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (5), 1941.

LIBERA CATTEDRA DI STORIA DELLA CIVILTÀ FIORENTINA. *Il sei-settecento*. Florença, Sansoni, 1956.

LIMA, José Lezama. Fragmentos d'a expressão americana: bafo de Brasil, halo de Aleijadinho. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 jun. 1990. Suplemento literário, 1.148. Belo Horizonte, 16 jun. 1990.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. Evolução do barroco no Brasil. *Estudos Brasileiros*, 1 (6): 72-100, maio/jun. 1939.

LINHARES, Temístocles. Ressurreição do Barroco. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 mar. 1967.

LIRICI del seicento e dell'Arcadia (I); con 16 illustrazioni. Milani, Rizzioli, 1936.

LIVET, Ch.-L. *Précieux et précieuses*. Caractères et moeurs littéraires du XVII siècle. 3ª ed. Paris, H. Welter, Éditeur, 1895.

LONGHI, Roberto. Ricordo dei manieristi. *L'Approdo*, 2 (1): 55-59, jan./mar. 1953.

LOYEN, André. *Sidoine Appolinaire et l'esprit précieux en Gaule aux derniers jours de l'Empire*. Paris, Les Belles Lettres, 1943.

LUCAS, F. L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, University Press, 1922.

LUCAS, Fábio. Aproximações, 10 jan. 1962.

_____. *Do Barroco ao moderno*. São Paulo, Ática, 1989.

LUND, Christopher. Francisco Leitão Ferreira's Nova Arte de Conceitos: a Portuguese Apology for the Conceit in Tradition of Gracian and Tesauro. *Luzo-Brazilian Review*. Wisconsin *14* (1): 60-75, Summer 1977.

LYONS, Bridget Gellert. *Voices of Melancholy*, Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance of England. New York, W. W. Norton & Company, 1975.

LYONS, John D. *A Theatre of Disguise*; Studies in French Baroque Drama (1630-1660). Columbia, South Carolina, French Lit. Publ. Company, 1978.

MACEDO, Erasmo. *Diário de Notícias*, 28 maio 1950.

MACHADO, Antônio Carlos. Clássicos e barrocos, 7 maio 1944.

MACHADO, Júlio César. *O Barroco Carioca*. Rio de Janeiro, Rio Arte e GRD, 1987.

MACHADO, Lourival G. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

_____. Em busca de um sistema. *O Estado de São Paulo*, 27 out. 1956. Suplemento literário.

_____. O barroco e o absolutismo. *O Estado de São Paulo*, 13 abr./22 jun. 1949.

_____. *Teorias do Barroco*. MEC, 1953 (Os Cadernos de Cultura).

MACHÉ, Ulrich e MEID, Volker. *Gedichte des Barock*. Stuttgart, Philepp reclom, jun., 1980.

MAGGIONI, Mary Julie, Sister. *The Pensées of Pascal* – a Study in Baroque Style. Washington, The Catholic University of America Press, 1950.

MAILLARD, Jean-François. *Essai sur l'esprit du héros baroque* (1580-1640): Le même et l'autre. Paris, A. G. Nizet, 1973

MAINLAND, W. F. An Example of "Baroque Elaboration". *The Modern Language Review*, 41 (3): 298-306, jul. 1946.

.MALONE, Maria Isabel E. Pe. Antônio Vieira e Jonathan Edward. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 27 mar. 1982. Suplemento Literário, (808), 27 mar. 1982.

MANEIRISMO, a ruptura dentro da convenção. *O Estado de São Paulo*, 19 dez. 1976.

MANIERISMO, BARROCO, ROCOCO: Concetti e termini. Convegno internazionale. Roma, 21/24 aprile 1960. Roma. Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

MANNERISM. In *Encyclopedia of World Art*. New York, McGraw Hill, 1964, v. 9.

MARAVALL, José Antônio. *La cultura del barroco*; análisis de una structura histórica. Barcelona, Ed. Ariel S. A., 1983.

_____. *Culture of the Baroque*. Analysis of a Historical Structure. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983.

MARIANO FILHO, José. Considerações. *Estudos brasileiros*. Ano 2, 4 (10): 384-401, jan/fev.

_____. O pseudo stylo barroco-jesuítico e suas relações com a architetura tradicional brasileira. *Estudos brasileiros*. Ano 2, 3 (9)" 259-91, nov/dez. 1939.

MARINO, Adrian. Barroco (II). *O Popular*. Goiânia, 21 maio 1978. Suplemento cultural.

_____. O Barroco. *O Popular*. Goiânia, 30 abr. 1978. Suplemento Cultural.

MARK, James. The Uses of the Term "Baroque". *The Modern Language Review*, *33* (4): oct. 1938.

MARQUEZ, Antonio Romero. Marvell y "La Cultura del Barroco". *Insula*. Madrid, (362): 7.

MARTI, Antonio. *La preceptiva retórica española en el siglo de oro*. Madrid, Gredos, S.A., 1972. (Biblioteca Románica Hispánica).

MARTIN, John Rupert. *Baroque*. New York, Harper & Row Publishers, 1977.

MARTINELLI, Valentino. *Bernini*. Arnoldo Mondadori Editore, 1953.

MARTINEZ, Agustin. De sequestros e revisões (uma questão de historiografia literária). *O Estado de São Paulo*, 30 dez. 1989. Cultura, 7 (492): 6-7, 30 dez. 1989.

MARTINS, Heitor. *Do barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1983.

_____. *Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção*.

_____. Xavier da Silva, heterodoxo brasileiro. Lisboa, 1971. Separata da *Revista Ocidente*. Lisboa, (80): 414-23, 1971.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. Análises e reflexões sobre o barroco. *O Estado de São Paulo*, 24 dez. 1988.

MARTINS, Wilson. Barroco e Classicismo. *O Estado de São Paulo*, 21 jan. 1961.

_____. O Barroco literário menor. *Journal of Inter American Studies*, 12 (1): jan. 1970.

MARTZ, Louis L. *Donne, Carew, Crashaw, Marvell*. London, The Univ. of Notre Dame Press, 1969.

_____. *The poetry of Meditation*; a Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century. New Haven, Yale Univ. Press, 1955.

MARZOT, Giulio. *L'ingegno e il genio del seiscento*. Firenze, "La Nuova Italia" Editrice.

_____. *L'Italia letteraria durante la controriforma*. Roma, Editrice Studium, 1962.

MASER, Edward A. Introd. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. Introd. transl. and 200 commentaries by Edward A. Maser. New York, Dover Public, 1971.

MASSARANI, Reno. Os casos do barroco mineiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 out. 1969.

MASTER of the English Baroque. *The Times*. London, 28 de jan. 1972. Literary Supplement.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *Eros baroque: anthologie thématique de la poésie amoureuse*. Paris. Union Générale d'Éditions, 1979.

_____. *Mythes de l'éros baroque*. Presses Universitaires de France, 1981.

MAURÍCIO, Jaime. Conversa em torno dos dois barrocos. 28 set. 1958.

MAYO, Alberto P. *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, Gredos, S.A., 1972. (Biblioteca Románica Hispánica).

MAZZEO, Joseph Anthony. Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence. *Journal of History of Ideas*, April 1953.

_____. *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*. New York, Columbia Univ. Press, 1968.

_____. A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry. Reprinted from *The Romanic Review*. USA, *52* (4): 245-255, dec. 1951.

MCGRADY, Donald. Masuccio and Alemán: Italian Renaissance and Spanish Baroque. *Comparative Literature, 18* (3): 1966.

MÉCHOULAN, Henry (org.). *L'État baroque*; regard sur la pensée politique de la France du premier XVII siècle. Textes réunis sous la direction de Henry Méchoulan: étude liminaire de E. Le Roy Ladivrie; préf. de André Robinet. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985.

MELCHIORI, Giorgio. *I Funamboli*; il manierismo nella letteratura inglese da Joyce al Giovani Arrabbiati. Torino, Giulio Einaudi ed., 1974.

MELLO, Susy de. *Barroco*. São Paulo, Brasiliense, 1938 (Coleção Primeiros Vôos).

_____. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

MENASHE, Louis. Historians Define the Baroque: Notes on a Problem of Art and Social History. *Comparative Studies in Society and History*, (7): 333-42, 1964-1965.

MENDES, João. Poesia e gongorismo. *Brotéria*, 29 (5): 365-526, nov. 1939.

_____. Poesia e gongorismo. *Brotéria*, 30 (1): 5-26, jan. 1940.

MENDOZA, Graciela. La Colonia y el humanismo insurgente. *Examen*, México, 1958.

MERCADANTE, Paulo. O barroco das Minas Gerais. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 maio 1968.

MERCHANT, Frank Ivan. Seneca the Philosopher and his Theory of Style. *American Journal of Philology*, 26 (1): 42-59, 1905.

MERIMÉE, Ernest. Que é o Gongorismo? 1 fev. 1953.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977.

METAPHYSICAL Lyrics & Poems of the Seventeenth-Century; Donne to Butler: selected and edited, with an Essay by Herbert J. C. Grierson. Oxford, The Clarendon Press, 1936.

MEYER, Augusto. Nota barroca. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 2 maio 1954.

MILLES, Josephine. The Language of Donne Tradition. *Kenyon Review*, Winter 1951, p. 38-49.

MILLON, Henry A. *Baroque & Rococo Architecture*. New York, George Braziller, 1965.

MINGUET, Philipe. *Esthétique du Rococo, avec 28 pages de planches hors-textes*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1966.

MIOMANDRE, Francis de. Comentários acerca da poesia barroca. *Correio Paulistano*. São Paulo, 6 dez. 1953.

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

MIRANDA NETO. Integração do barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 ago. 1969.

_____. Integração e diferenciação do barroco. *Diário de NotíciaS*. Salvador, 31 ago. 1969.

MIROLLO, James V. *Mannerism and Renaissance Poetry*; concept, mode, inner design. New Haven and London, Yale Univ. Press, 1984.

_____. *The Poet of the Marvelous Giambattista Marino*. New York, Columbia Univ. Press, 1963.

MISSAC, Pierre. Le maniérisme existe-t-il? *Critique*, (29): 895-900, out. 1964.

MOLDENHAUER, Gerardo e ECHAURI, Raul, *trad. El teatro del Barroco Alemán*; antologia bilingue. Rosario (Argentina), Instituto de Filología, Fac. de Filosofía, 1957.

MOLHO, Maurice. *Sémantique et poétique*: à propos des solitudes de Góngora. Bordeaux, Éditions Ducros, 1969.

MONGELLI, Sônia. Literatura barroca. *O Estado de São Paulo*, 31 out. 1987. Cultura, 7 (383): 11, 31 out. 1987.

MONGREDIEN, Georges. *Les précieux et les précieuses*; textes choisis et présentés avec introduction et notices suivis d'un appendice bibliographique par Georges Mongredien. Paris, Mercure de France, 1939.

_____. *La vie de société aux XVII et XVIII siècles*. Paris, Librairie Hachette, 1950.

MONGUIÓ, Luis. Contribución a la cronología de Barroco y Barroquismo en España. *Publications of the Modern Language Association (PMLA)*. New York, (64): 1227-31, 1949.

MONTANO, Rocco. *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*. Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

MONTEIRO, Mozart. Que será biografia barroca? *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1 jul. 1956.

MONTES, José Ares. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Ed. Gredos, 1956.

MORAIS, Frederico. Barroco: aristocracia rural e burguesia. *O Estado de São Paulo*, 14 maio 1966.

_____. O Barroco brasileiro em duas obras capitais. *Estado de Minas*, 2 jun. 1984. Suplemento Literário.

_____. O maneirismo revisado. *Minas Gerais*, 2 set. 1967. Suplemento Literário.

_____. Periodicidade do barroco. *Estado de São Paulo*, 30 abr. 1966.

_____. Regiões-pólo do barroco, 12 maio 1967.

_____. Teoria do barroco e o de Minas. *Estado de São Paulo*, 22 maio 1966.

_____. Do verbo "galer" ao rococó. *O Estado de São Paulo*, 28 maio 1966. Suplemento Literário.

MORAIS, Maria Theresa de. Alma barroca de Minas. *Correio da Paraíba*, 16 set. 1970.

MOREJÓN, Júlio García. *Coordenadas do Barroco*. São Paulo, USP/Fac. Filosofia, Ciências e Letras, 1965.

_____. Góngora e Lope. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 maio 1961. Suplemento Literário, 5 (231), 13 maio 1961.

_____. *Introdução a Lope de Vega*. São Paulo, Cons. Estadual de Cultura, 1965.

MORET, A. Vers une solution du problème du Baroque. *Revue Germanique*. Paris, J. Tallandier, 28 (4): 373-377, oct./dec. 1937.

MORNET, Daniel. La signification et l'idée de préciosité en France au XVII siècle. *Journal of the History of Ideas*, 1 (2): 225-32, 1940.

MOURA, Laís. As origens do barroco. *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 1961. Suplemento Literário.

MOURÃO, Paulo Kruger Correa. *As igrejas setecentistas de Minas*. Editora Itatiaia Ltda., 1964.

MOURGUES, Odette de. *Metaphysical Baroque & Précieux Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1953.

MOUTINHO, Nogueira. Congonhas do Carmo. *Folha de São Paulo*, 19 set. 1973.

_____. A reabilitação dos maneiristas num estudo exemplar. *Folha de São Paulo, 3 jul. 1977*.

MUELLER-BOCHAT, Eberhard. Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada del siglo de oro. In CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 3. México, 1970. *Atas*... México, El Colegio del México, 1970.

MUELLER, John H. Barroque – is it datum, hypothesis, or tautology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 12* (4): jun. 1954.

MURILO Rubião: Minas não entra na briga do barroco. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 set. 1971.

MURRAY, Linda. *The Late Renaissance and Mannerism*. London, Thames and Hudson, 1971.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *A era do Barroco*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

NA ABERTURA da temporada o barroco segundo Paillard. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 abr. 1977.

NATTRASS, R. R. Italian Baroque Painting. 21 jun. 1963.

NELSON, Lowry. Góngora and Milton: Toward a Definition of the Baroque. *Comparative Literature*. University of Oregon, 6 (1): 53-63. Winter 1954.

NELSON, Norman E. Peter Ramus and the Confusion of Logic, Rhetoric and Poetry/*The University of Michigan Contributions in Modern Philology*, (2), April 1947.

NELSON, Robert J. *Immanence and Transcendence: the Theater of Jean Rotrou (1606-1650)*. Ohio State University Press, 1969.

NELSON JR., Lowry. *Baroque Lyric Poetry*. 2ª ed. New Haven, Yale University Press, 1963.

NEMES, Graciela P. de. De Zorbaran y San Juan de la Cruz. *Insula*. Madrid, (209), abril 1964.

NERY, Castro, Pe. "Seriam consistentes as acusações contra os jesuítas em matéria literária?" *Correio Paulistano*. São Paulo, 8 nov. 1940.

NEVES, Jael. *Idéias filosóficas no Barroco Mineiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Univ. de São Paulo, 1986 (Coleção Conquista do Brasil, 2ª série, vol. 98).

NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1966.

NICOLSON, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth Century Poetry*. Illinois, Northwestern Univ. Press, 1950.

NO NORDESTE o barroco luta para sobreviver. *O Estado de São Paulo*, 25 fev. 1975.

NOBLAT, Ricardo. O passado vivo do Nordeste. *Rev. Manchete*. Rio de Janeiro, 29 set. 1973.

NOLTING-HAUF, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los "Sueños" de Quevedo*. Versión española de Ana Pérez de Linares. Madrid, Ed. Gredos, 1960.

NOTÍCIAS LITERARIAS. *Insula*. (241), 1966.

NUNES, Benedito. Triunfo barroco. *O Estado de São Paulo*, 22 jul. 1967.

O'CONNELL, Marvin R. *The Counter Reformation. 1559-1610*. New York, Harper Torchbooks, 1974.

OGDEN, H. V. S. The Principles of Variety and Contrast in Seventeenth Century Aesthetics, and Milton's Poetry. *Journal of History of Ideas, 10* (2): 1599-182, apr. 1949.

OGG, David. *L'Europe du XVIIème siècle*. Paris, Payot, 1932.

OLIVEIRA, Nelson. Góngora e o sofrimento da linguagem. *Diário de Notícias*. Salvador, 5 ago. 1962.

OLIVEIRA, Franklin de. Ideologia e problemática de Vieira, 13 out. 1956.

_____. Perfil da civilização do ouro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 nov. 1971.

_____. Sociedade barroca e complexo colonial. 27 dez. 1956.

OLIVEIRA, José da Veiga. Barroco quase sempre. *O Estado de São Paulo*, 20 nov. 1965.

_____. Da legitimidade do barroco em música. *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1973. Suplemento literário.

_____. Glória ao Barroco. *O Estado de São Paulo*, 14 nov. 1964.

_____. Música concertante barroca. *O Estado de São Paulo*, 29 fev. 1964.

_____. Pompas Barrocas. *O Estado de São Paulo*, 13 fev. 1965.

_____. Três mestres do barroco. *O Estado de São Paulo*, 26 jun. 1965.

OLIVEIRA, Oscar de, Dom. Viagem pela arte religiosa em Minas no século XVIII. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7 dez. 1988.

O'REGAN, M. J. The Fair Beggan-Decline of a Baroque Theme. *Modern Language Review*, (55), 1960, p. 186-199.

OROZCO, Emilio. Las "soledades" y Lope de Vega. *Insula*. Madrid, (190), set. 1962.

_____. Manierismo y barroco. Madrid, Cátedra, 1975.

_____. *Mística, plástica y barroco*. Madrid, Cupsa Editorial, 1977.

ORS, Eugênio d'. *Lo Barroco, con 54 ilustraciones*. Madrid, M. Aguilar, s. d.

OSWALDO, Ângelo. Revista barroco nº 12. Em 500 páginas, a memória... *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11 ago. 1983.

OURO PRETO, um poema barroco lavrado em ouro e pedra-sabão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 jun. 1978.

OXFORD Book of Seventeenth Century Verse (The). Oxford, Clarendon Press, 1946.

PALACIN, Luis. *Vieira e a visão trágica do barroco: quatro estudos sobre a consciência possível*. São Paulo, Hucitec/INL, 1986.

PALHA, Juliano. Tudo é barroco em Ouro Preto.

PALOMO, Maria del Pilar. *La poesía de la edad barroca*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1975.

PALUZZI, C. Galassi. *Storia segreta dello stile del Gesuiti*. Roma, Francesco Mondini, 1951.

PAPI, Luiz F. Bandeiras, arcadismo, barroquismo. *Letras & Artes*, 3 (2): 15, abr/maio 1989.

PARA la biografia de Góngora; documentos desconocidos publicados por Dámaso Alonso y Eulalia Galvavuato de Alonso. Madrid, Editorial Gredos, 1962. (Biblioteca Románica Hispánica).

PARAVICINO, the Gongorist Poet. *The Modern Language Review*, etc. 1938.

PARKER, Alexander A. *Polyphemus and Galatea: a Study in the Interpretation of a Baroque Poem*. Austin, University of Texas Press, 1977.

PARKES, H. B. Nature's Diverse Laws: The Double Vision of Elizabethans. *Sewanee Review*, Summer 1950, p. 402-417.

PAVIA, Mario N. *Drama of the Siglo de Oro: a Study of Magic Witchcraft, and Other Occult Beliefs*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1959.

PAZ, Octavio. *Sor Juan Inés de la Cruz o Las Trampas de la fé*. Barcelona, Editorial Seix Baral S.A., 1982.

PEIXOTO, Francisco Baltasar. A propósito de Camões lírico I. *Diário de Pernambuco*. Recife, 4 jul. 1980.

PELLEGRINI, Giuliano. *Barroco inglese*. Messina, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1953.

PELLICER, A. C. *El Barroquismo*. Barcelona. Editorial Amaltea S.A., 1943.

PENSAMENTO dos artistas: Gian Lorenzo Bernini (O). *Letras & Artes*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1951.

PERALTA, Pedro. *Oración que dixo ... el Rector de esta Real Universidad de San Marcos a su ilustra Claustro* ... Reproducción facsimilar. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.

PEREGRINAÇÃO através de Portugal em busca... *Diário de Notícias*, 23 AGO. 1953.

PERES, Fernando da Rocha. *A família de Gregório de Mattos na Bahia do século XVIII*. Salvador, Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1987.

_____. *Os filhos de Gregório de Mattos e Guerra*. Salvador, Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1987.

_____. *Gregório de Mattos e a Inquisição*. Salvador, Centro de Estudos Baianos da UFBA, 1987.

PEREZ, Aquilino Sanchez. *La literatura emblematica española: siglos XVI y XVII*. Madrid, Sociedad General Española, 1977.

PEREZ, Mario Arias. Maneirismo – um estilo estiloso. *Correio do Povo*, 16 set. 1978. Caderno de Sábado.

PERGOLA, Paula Della. *Bernini*. Rosa, Lorenzo del Turco, 1967.

PERLONGHER, Nestor. A barroquização. *Folhetim*. São Paulo, (579), 11 mar. 1988.

_____. Formas neobarrocas. *Nicolau*. Curitiba, 3 (19): 16, jan. 1989.

PESSANHA, Ester. Aleijadinho, o mestre do barroco mineiro. *Educação hoje*. Rio de Janeiro, 4 (16): 14-15, dez. 1989.

PETROCCHI, Massimo. *La controriforma in Italia*. Roma, Anonima Veritas ed., 1947.

PEUSNER, Nikolaus. The Architecture of Mannerism. *The Mint*. London, 1946.

PIANZOLA, Maurice. *Brasil Barroco*. Rio de Janeiro, Record, s. d.

_____. *Brésil baroque*. Genève, Les éditions de Bonvent, 1974.

PIERCE, Frank. *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1961.

PIERCE, James Smith. Visual and Auditory Space in Baroque. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Baltimore, 18 (1): 55-88, set. 1959.

PILLEMENT, Georges. *La sculpture baroque espagnole*. Paris, Ed. Albin Michel, 1945.

PINTO, José Nêumanne. A arquitetura de uma nova biografia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jan. 1976.

PIRES, Heliodoro, Pe. *O Aleijadinho*: gigante da arte no Brasil. Rio de Janeiro, Ed. Melhoramentos, 1943.

_____. *O Aleijadinho*: a vida intensa e a desventura. São Paulo, Editora Ltda., 1940.

PIRES FILHO, Ormindo. O maneirismo: um intermédio supérfluo? *Diário de Pernambuco*, 22 jan. 1978.

PLA, Josefina. El barroco hispano-guarani. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, mayo 1964.

POESIA barroca de Sor Juan de la Cruz (A). *A Tarde*. Salvador, 23 out.. 1989.

POESÍA de San Juan de la Cruz (La) (Conf. pron. no Instituto Caro y Cuervo, out. 1948) *BICC*, 4, 1948.

POESÍA di Luis de Góngora (La). *La Crítica, 42* (3-4-5-6), 20 ago. 1944, 20 dez. 1944.

POET and Libertine. *The Times*. London, 23 oct. 1953. Literary Supplement.

POET and Preacher. *The Times*. London, 20 jul. 1951. Literary Supplement.

POET as Scapegoat (The). *The Times*. London, 1 may 1959. Literary Supplement.

POÈTES précieux & Baroque du XVII. Angers, Éditions Jacques Petit, 1941.

POETIC Tones from Donne to Dryden. *The Times*. London, 12 ago. 1955. Literary Supplement.

POETRY of the Baroque Age. *L'Esprit créateur*, 1 (2), Summer 1961.

PONTUAL, Roberto. Ouro Preto agora é cidade do mundo, mas continua ameaçada. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 set. 1980. Caderno B, p. 9.

POPE-HENNESSY, John. *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. London, Phaidon Press Ltda., 1963, 3 vv.

PORTOGHESI, Paolo. *Roma barocca*. Roma, Editori Laterza, 1973, 2 vv.

POWELL, Nicolas. *From Baroque to Rococo*. An Introduction to Austrian and German Architecture, from 1580 to 1790. *London, Faber and Faber Cmta*, 1955.

PRAZ, Mario. *Book Reviews*. Comparative Literature, 1954.

_____. *Motivi e figure*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1954.

_____. *La poesia metafisica inglese del seicento*: John Donne. Roma, Edizione Italiane, s. d.

_____. *Richard Crashaw*. Morcelliana, 1945.

_____. *Studi sul concettismo*. Firenze, G. C. Sansoni, 1946.

_____. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1964.

PRIEST, Harold Martin (org.). *Renaissance and Baroque Lyrics*: an Anthology of Translations from the Italian, French and Spanish. Northwestern University Press, 1962.

PROFETI, Maria Grazia. *Paradigma y desviación*: Lope, Calderón y un tema Barroco: "El purgatorio de San Patricio". Barcelona, Planeta, 1976.

PROFONDEUR et le rythme (La). Paris, B. Arthaud, 1948.

PULLEGA, Paolo. *Scrittori e idee in Italia*: antologia della critica dall'umanismo all'iluminismo. Bologna, Tipostampa Bolognese, 1979.

_____. *Scrittori e idee in Italia*: antologia della critica dall'umanismo al manierismo. Bologna, N. Zanichelli Ed., 1979.

QUADROS, Antônio. A categoria barroca. *Correio Brasiliense*. Brasília, 25 jun. 1971.

QUEIROZ, Maria José. O feminino ao gosto barroco. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 13 set. 1975. Suplemento literário, 10 (469): 21, 13 set. 1975.

QUESTION of tone (A). *The Times*. London, 3 mar. 1961. Literary Supplement.

QUONDAN, Amedeo. *La parola nel labirinto: società e scrittura del manierismo a Napoli*. Roma, Laterza, 1975.

_____. *Problemi del Manierismo*. Napoli, Guida Editori, 1975.

RABASSA, Gregory. Survival and Revival: the Baroque in Latin America Literatura. *Brasilian Review* (15): 59-65, 1978.

RADILLO, Carlos Miguel Suárez. *El teatro barroco hispanoamericano*; ensayo de una historia crítico-antológica. Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1980, 3 vv.

RAIMONDI, Ezio. *Anatomia secentesche*. Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

_____. Ingegno e metafora nella poetica del Tesaurus. *Il Verri*. Milano, (2): 53-75, ago. 1958.

_____. *Letteratura Barocca*: studi sul seicento italiano. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1961.

_____. *Rinascimento inquieto*. Palermo, U. Manfredi Editore, 1965.

RAMOS, Dione M. e MOURA, Myrtes Souto de. *Do barroco ao simbolismo*. Porto Alegre, Prodil, 1981.

RAMOS, Péricles Eugênio. *Do barroco ao modernismo*: estudos de poesia brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.

_____. Poesia barroca do Brasil. *O Estado de São Paulo*, 8 abr. 1967.

RAMOS, Vitor de Almeida. *Rotrou: um universo equívoco*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1971.

RANGEL, Maria Lúcia. Uma nova revelação do barroco. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 set. 1975.

RAYMOND, Marcel. *Baroque et renaissance poétique*. Paris, Librairie José Corti, 1955.

_____. *Le Baroque littéraire français* (état de la question). Separata da *Studi Francesi*, (13), 1961.

_____. *Du baroquisme et de la littérature en France aux XVI et XVII siècles*, in *La profondeur et le rythme*. Paris, B. Arthaud, 1948. (Cahiers du Collège de Philosophiques).

_____. Propositions sur le baroque et la littérature française. *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), Juillet-Déc. 1949.

REIS, Roberto. Hei de convencer. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 14 dez. 1985. Suplemento Literário (1002): 6-7, 14 dez. 1985.

RENAISSANCE MANIÉRISME BAROQUE. Actes du décimo primeiro stage international de tours. Paris, Libr. Philosophique, 1972. (De Pétrarque à Descartes, 25).

RENAULT, Delso. O barroco em debate. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11 set. 1987.

REVELAÇÃO do Barroco Nordestino. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 jan. 1982.

REVIEWS. *French Studies*. Oxford, Basil Blackwell, 1955.

REVIEWS. Hispanic Review, 15 (3): 393-400, jul. 1947.

REVISTA Barroco. Festival conhecerá a revista Barroco. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 28 jul. 1973.

REVISTA de ensaio e pesquisa – Barroco. Centro de Estudos Mineiros, 1969-1982/3 (12 vols.)

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA. Madrid, 24 (1): marzo 1937.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID. Estudios sobre el Barroco., Madrid, 11 (42-43).

REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE. Paris, 4e année, 1987.

REYNOLD, Gonzague de. *Synthèse du XVII siècle*. Paris, Éd. du Conquistador, 1962.

REZENDE, Francesco Barbosa de. Camões, poeta barroco? *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 4 maio 1980. Suplemento Literário, 14 (712): 4, 4 maio 1980.

RIBEIRO, Leo Gilson. A poesia barroca alemã, 2 abr. 1961.

RICCI, Rina. O mecanismo da criação na poesia barroca. *O Estado de São Paulo*, 9 set. 1979. Suplemento Cultural, 3 (149): 9, 9 set. 1977.

RINALDI, Júlio. Algo más sobre el Barroco. *La Nación*. Buenos Aires, 18 fev. 1951.

RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. New York, Dover Publications, Inc., 1971.

RIVERS, Elias L. *Renaissance and Baroque poetry of Spain*. New York, Dell Publishing, Inc., 1966.

ROATEN, Darnell. *Structural Forms in the French Theater: 1500-1700*. Philadelphia, University Pennsylvania Press, 1960.

ROATEN, Darnell e ESCRIBANO, F. Sanchez Y. *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700*. New York, Hispanic Institute, 1952.

ROBINSON, Franklin W. e NICHOLS JR., Stephen G. (ed.). *The Meaning of Mannerism*. Hanover, New Hampshire, Un. Press of New England, 1972.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. Esse contraditório mundo barroco. *Diálogo. 12* (3): 1980.

RODRIGUES, Alexis Marquez. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Aleijo Carpentier*. México, Siglo Veintiuno editores, 1962.

ROGER-MARX, Claude. Triomphe du maniérisme? *Le Figaro Littéraire*, 4 nov. 1965.

ROJAS, Graciela. Foi espontâneo o aparecimento do barroco. *Revista Esso*. (2), 1958.

ROPS, Daniel. *L'église de la renaissance et de la réforme*. Paris, Fayard, 1955.

_____. *La réforme catholique: une ère de renouveau*. Paris, Fayard, 1955.

ROSCI, Marco. Manierismo e accademismo nel pensiero critico del cinquecento. *ACME*, 9 (1): 57-81, 1956.

ROSENFELD, Anato. Tricentenário de um grande romance. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 maio 1968. Suplemento literário, 12 (576), 11 maio 1968.

ROSTAND, Claude. La musique a la poursuite du baroque. *Figaro*, 16 set. 1965.

ROSTON, Murray. *Milton and the Baroque*. London, The Macmillan Press Ltd., 1980.

ROUSSEAUX, André. L'âge barroque et ses chefs-d'oeuvre. *Le Figaro Littéraire*, 29 oct. 1955.

ROUSSET, Jean. *Anthologie de la poésie baroque française*. Paris, Librairie Armand Colin, 1968.

_____. *L'Intérieur et l'extérieur*: essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle. *Paris, Librairie José Corti, 1968*.

_____. La Littérature de l'âge baroque en France. Paris, Librairie José Corti, 1953.

ROWLAND, Daniel B. *Mannerism Style and Mood*: an Anatomy of Four Works in Three Art Forms. New Haven, Yale University Press, 1964.

ROY, Claude. *Arts barroques*. Paris, Robert Delpire Éditeur, 1963.

_____. Le Baroque, ou l'art des autres? *Critique*, (210), nov. 1964.

_____. O necessário preciosismo. *O Mundo Literário*, (5): 8, jun. 1946.

RUCHON, François e BOASE, Alan. *La Vie et l'oeuvre de Jean de Sponde*. Genève. Pierre Cailler, Éditeur, 1949. (Collection d'études et de documents littéraires).

RUGGIERO, Guido de. *Rinascimento: riforma e controriforma*. 4ª ed. Bari, Gius. Laterza & Figli, 1947, v. 2.

RUPPRICH, Hans. *Vom Spaten Mittelalter bis zum Barock*. München, C. H. Beck's che Verlagsbuchandlung, 1973.

RUTHVEN, K. K. *The Conceit*. London, Methuen & Co. Ltd., 1969.

SÁ, Correia de. Inglês e barroco. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1969.

SABBADINI, Remigio. *Storia del ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della rinascenza*. Torino, Ermano Loescher, 1885.

SACRÉ, James. *Un sang maniériste; étude structurale autour du mot sang dans la poésie lyrique française de la fin du seizième siècle*. Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1977.

SAGRADO e o profano (O). *Revista Veja*. São Paulo, 23 set. 1981.

SALAS, Horacio. *La España barroca*. Madrid, Atalena Ed. S.A., 1978.

SALLES, Fritz Teixeira de. Entre o barroco e o clássico. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 15 ago. 1970. Suplemento Literário, 5 (207): 5, 15 ago. 1970.

SALVAÇÃO para o barroco do nordeste (A). *Planejamento & Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, 1 (1): 26-39, jul. 1973.

SALVESEN, Christopher. Scholarship at the Service of Taste. *The Times*. London, 26 aug. 1960. Literary Supplement.

SANCHES, Lígia. Eram os profetas conjurados? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 abr. 1983.

SANTANGELO, G. *Il secentismo*. Palumbo.

SANTI, Enrico Mario. Sor Juana, a precursora dos dissidentes. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 13 jan. 1990. Cultura, 7 (497): 5, 1990.

SANTIAGO, Theo. Saudades do Barroco. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 18 abr. 1990.

SANTOLI, Vittorio (org.) *Dal Barocco al Decadentismo*; studi di letteratura italiana, racolti da Vittorio Santoli. Firenze, Felice le Monnier, 1957. 2 v.

SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1951.

SARAIVA, Antônio. Sobre o "Barroco" na literatura portuguesa. *Colóquio*. Lisboa, (43): 54-56, abr. 1967.

SARDUY, Severo. *Barroco; traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.

_____. El barroco y el neo-barroco. In *América Latina en su literatura*. México, Unesco, 1972, p. 167-84.

_____. Entrevista. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 maio 1986. Folhetim (485).

SATINELO, Giovanni. Intorno ad alcune recenti discussioni sul barocco. *Rivista di estetica*. Torino, Inst. di estetica dell'Università di Torino, 2 (1): 118-29, jan/abr. 1957.

SAYCE, R. A. Baroque Element in Montaigne. *French Studies*, 8 (1): 1-16, jan. 1954.

_____. Boileau and French Baroque. *French Studies*, 2 (2): 148-52, apr. 1948.

_____. The Use of the Term Baroque in French Literary History. *Comparative Literature*, 10 (3): 246-53, Summer 1958.

SCHNEIDER, Gerhard. *Il libertino*; per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo. Bologna, Il Mulino, 1974.

SCHNEIDER, Marcel. Baroque et Expressionisme. *Nouvelle Littéraire*, 14 dez. 1965.

SCHOLZ, János (ed.) *Baroque and Romantic Stage Design*. New York, E. P. Dutton e Co. Inc., 1962.

SCHONE, Albrecht. La littérature allemande du baroque. *Critique*, (219/220), out.-set. 1965.

SCHULZ-BEHREND, George (ed.) *The German Baroque*: Literature, Music, Art. Austin, Univ. of Texas, 1972.

SCRIVANO, Riccardo. *Il manierismo nella letteratura del cinquecento*. Padova, Liviana Editrice, 1959.

SE ACICALARON los auditorios: an Aspect of the Spanish Literary Baroque. *Hispanic Review*, 27 (4): 413-22, oct. 1959.

SEGEL, Harold B. *The Baroque Poem*. New York, E. P. Dutton e Co. Inc., 1974.

SENA, Jorge de. Ainda o problema de Camões e os maneiristas. *O Estado de São Paulo*, 10 dez. 1961.

_____. Camões e os maneiristas. *O Estado de São Paulo*, 11 nov. 1961.

_____. Camões e os maneiristas. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 26 nov. 1961. Suplemento literário.

_____. Maneirismo e Barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII. *Luso Brazilian Review*, 2 (2): dez. 1965.

_____. O maneirismo de Camões. *O Estado de São Paulo*, 10 set. 1967.

SÉRGIO, Antonio. *Ensaios*. Lisboa, Seara Nova, 1936.

SERNA, Ramon Gomes de la. *El Greco* (el visionario de la pintura). 3ª ed. Madrid, 1962.

SESSÃO solene abre amanhã Festival do Barroco na Bahia, I, *Jornal Universitário*. Salvador, 16 set. 1968.

SEVENTEENTH-Century Book Illustration, 20 jun. 1952.

SHARP, Robert Lathrop. *From Donne to Dryden*; the Revolt Against Metaphysical Poetry. Chapel Hill. The Univ. of North Carolina Press, 1940.

_____. Some Light on Metaphysical Obscurity and Roughness. *Studies in Philology*, 31 (4): 497-518, oct. 1934.

SHAKESPEARE Kings. A philosophy Chronicle to Drama. *The Times*. London, January 6, 1945. Literary Supplement.

SHEARMAN, John. Courtliness and Exuberance. *Times*. London, 21 set. 1967. Literary Supplement.

_____. *Mannerism*. Middlesex, England, 1967.

SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. 2ª ed. Madrid, Editorial Gredos, 1970.

SHERMAN, Carol. Diderot et la rhétorique du Rococo. *Estratto da Saggi e Richerche di Letteratura Francese*. Roma, Bulzoni Ed. (17), 1978.

SIDNEY and the Renaissance. *The Times*. London, 26 nov. 1954. Literary Supplement.

SILVA, A. Casemiro da. O "eufuísmo" de John Lyly. *Letras e Artes*, 8 fev. 1953.

SILVA, Aguinaldo. Barroco é concretista. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 13 abr. 1967.

SILVA, Domingos Carvalho da. O Gongorismo no Brasil. *O Estado de São Paulo*, 31 jan. 1959. Suplemento literário.

_____. Poesia barroca em antologia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 set. 1967.

_____. *A Tarde*. Salvador, 28 out. 1967.

SILVA, Quirino. Germain Bazin e o escultor de Congonhas. *Diário de São Paulo*, 16 fev. 1964.

SILVA, Vitor Manuel Pires e Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Atlântica Ed., 1971.

SIMÕES, João Gaspar. Considerações sobre o barroco. *A manhã*. Rio de Janeiro, 6 jan. 1952. Supl. Lit. Letras e Artes.

_____. A influência de Góngora. *O Estado de São Paulo*, 16 set. 1961. Suplemento literário, 5 (248), 16 set. 1961.

SIMON, Émile. L'esprit du Baroque. *Mercure de France*, 1 nov. 1948.

SIMONE, Franco. I contributi europei all'identificazione del barocco francese. *Comparative Literature*, University of Oregon, 6 (1): 1-25, Winter 1954.

_____. *Umanismo, Rinascimento, Barocco in Francia*. Milano, U. Mursia & C., 1968.

SIMPSON, Joyce G. *Le Tasse*; et la littérature et l'Art baroques en France. Paris, Librairie A. G. Nizet, 1962.

SITWELL, Sacheverell. *Southern Baroque Art*; a Study of Painting, Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th and 18th Centuries. London, Gerald Duckworth and Co. Ltda., 1924.

SKRINE, Peter N. *The Baroque: literature and Culture in Seventeenth Century Europe*. London, Methuen & Co. Ltd., 1978.

SMART, Alastair. *The Renaissance and Mannerism in Italy*. London, Thames and Hudson Ltd., 1971.

_____. *The Renaissance and Mannerism outside Italy*. London, Thames and Hudson, 1972..

SMITH, Harold Wendell. Nature, Correctness and Decorum. *Scrutiny*, june 1952, p. 287-314.

_____. "Reason" and the restoration Ethor. *Scrutiny*, 18 (2): 118-136, Autumn 1951.

_____. The Dissociation of Sensibility. *Scrutiny*, Winter 1951/52, p. 175-188.

SMITH, Robert C. O caráter da arquitetura colonial do nordeste. *Estudos brasileiros*, 4 (10): 410-30, jan/fev. 1940.

SMITH, W. Bradford. What is Metaphysical Poetry? *Sewanee Review*, *42* (3): 261-272, July-September, 1934.

SMITHER, Howard E. *A History of the Oratorio*; the Oratorio in the Baroque. Chapel Hill, the University of North Carolina Press, 1977. 2 v.

SOBRE a poesia de Sor Juana Inés de la Cruz. *O Estado de São Paulo*, 3 jun. 1989.

SOME Baroque Aspects of Tirso de Molina. *Romania Review*, (36), fev. 1945.

SOMMERFELD, Martin. The Baroque Epoch in German Literature. *Essays*. Massachusetts, *21* (1-4): 192-209, Oct. 1939/1940.

SOUSA, Wladimir Alves de. Três faces do barroco. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1946.

SPANISH Baroque Poetry. *The Times*. London, July 4, 1952. Literary Supplement, 436.

SOUILLER, Didier. *La littérature baroque en Europe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

SPINA, S. e SANTILLI, M. A. *Apresentação da poesia barroca portuguesa*. Assis, S. P. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. A língua literária brasileira: séc, XIX. *Rev. do Instituto de Estudos Brasileiros*, (22): 61-76, 1980.

_____. Literatura e artes plásticas. 30 dez. 1961.

_____. Gregório de Matos, in COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, J. Olympio, Niterói, Univ. Fed. Fluminense, 1986, v. 2, p. 114-124.

SPINA, Segismundo e CROLL, Morris W. *Introdução ao maneirismo e à prosa barroca*. São Paulo, Ática, 1990.

SPITZER, Leo. La soledad primera de Góngora; notas críticas y edición de Dámaso Alonso. *Revista de Filología Hispánica*, 2 (2): abr-jun. 1940.

_____. Spenser, Shepheardes Calendar, March ... Reprinted from *Studies in Philology*, *47* (3): 494-505, July, 1950.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi. Alcuni temi di un saggio su Giordano Bruno. *Il Verri*. Milano, Rusconi e Paolazzi Editore, (2): 77-99, ago. 1958.

STEADMAN, John M. Studien zur Emblematik des 16. Jahrunderts: Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus,

Mathias Holtzmart, Nicolaus Taurellus by Holger Homann. *Comparative Literature, 26* (4), Fall.

STECHOW, Wolfgang. The Baroque: a Critical Summary of the Essays by Bukofzer, Hatzfeld, and Martin. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore 14 (2): 171, Dec. 1955.

_____. Definitions of the Baroque in Visual Arts. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, *5* (2): 109, Dec. 1946.

STEEGMULLER, Francis. Union of Opposites, Mannerism. *New York Times, book review*, 9 jan. 1966.

STEFANI, Gino. *Musica barocca*, poetica e ideologia. Milano, Bompiani, 1974.

STEIN, Arnold. Donne and the Couplet. *PMLA*. N. York, (57): 676-696, Sept. 1942.

_____. Meter and Meaning in Donne's Verse. *Kenyon Review*, Winter 1951, p. 287-300.

_____. Structure of Sound in Donne's Verse. *Kenyon Review*, Winter 1951, p. 19-36.

STUDING, Richard (org.) *Mannerism in Art, Literature and Music*: a Bibliography. San Antonio, Texas, Trinity Univ. Press, 1979.

SUAREZ-GALBAN, Eugenio. El Lazarillo frente al maneirismo. *Rev. Insula*, (360).

SUMMERS, Joseph H. Herbert's Form. *PMLA*. New York, Dec. 1951, p. 1055-1072.

SURO, Dário. Barroco em São Domingos. *Américas*, jul. 1964.

SUSY Melo fala de Barroco. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 9 jun. 1983.

SWANN, Carlos. Raridade. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 maio 1986.

SWEENEY. The Why of the Pictures Men Paint. *The New York Times Book Review*, 56 (49), 9 Dec. 1951.

SYPHER, Wylle. *Four Stages of Renaissance Style*: Transformations in Art and Literature – 1400-1700. Garcen City, N. Y., Doubleday & Company, 1955.

_____. The Metaphysical and the Baroque. *Partisan Review*, Winter 1944, p. 3-17.

TADDEO, Edoardo. *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo cinquecento*. Roma, Bulzoni Editore, 1974.

TAPIÉ, Victor-L. *Baroque et classicisme*. Paris, Plon, 1972 (Civilizations et Mentalités).

_____. Baroque ou Classicisme? *Revue des Sciences Humaines*. Paris, (55-56), juil/dec. 1949.

_____. *Le baroque*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

TATE, Allen. Johnson on the Metaphysicals. *Kenyon Review, II* (3): 379-394, Summer 1949.

TEATRO y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica. Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.

TEIXEIRA, Amália Hermano. Eduardo Etzel, o mestre do barroco. *O Popular*. Goiânia, 9 nov. 1980.

TELES, Augusto C. da Silva. O barroco no Brasil. *Rev. do patrimônio Histórico*, (19): 125-137, 1984.

THEATRE of Cruelty in the Middle Temple. *The Times*. London, 5 fev. 1971. Literary Supplement.

THEODOR, Erwin. "Origem do drama barroco alemão" e Walter Benjamin não se habilitou. *O Estado de São Paulo*, 17 mar. 1985.

THOMPSON, Elbert N. S. Mysticism in Seventeenth Century English Literatura. *Studies in Philology, 18* (2): 170-231, 1921.

THREE Mystic Saints. *The Times*, 11 dez. 1943. Literary Supplement.

TILLYARD, E. M. W. *The Metaphysicals and Milton*. London, Chatto & Windus, 1956.

TOFFANIN, Giuseppe. *Il Tasso e l'età che fu sua (l'età classicista)*. Napoli, Libreria Scientifica Editrice.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do risco à estereotomia. *O Estado de São Paulo*, 2 jul. 1978. Suplemento Cultural, 2 (88): 3, 2 jul. 1978.

_____. São Francisco de Assis de Ouro Preto. *O Estado de São Paulo*, 26 set. 1960.

TOLIVER, Harold E. Marvell's "Definition of Love" and Poetry of Self-Exploration. *Bucknell Review, 10* (9): 263-274, May 1962.

TORRE, Guillermo de. O barroco no pensamento e na arte da Espanha. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 21 set. 1968. Suplemento literário.

TORRES, João Camilo de Oliveira. O Barroco e o mundo que nasce. *Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2 set. 1967. Suplemento literário.

_____. O esplendor barroco, 23 set. 1961.

TRATTATISTI e narratori del seicento: a cura di Elzio Raimondi. Milano, Riccardo Riccardi Editore, s. d. (La Literatura Italiana Storia e Testi, 36).

TRÊS faces do barroco. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 fev. 1946.

TREVES, Marco. Maniera, the History of a Word. *Marsyas*. New York, (1): 69-85, 1941.

TRIALS of a Simple Soldier. *The Times*. London, 61 (3.167), 9 nov. 1962. Literary Supplement.

TUCHLE, Hermann, BOU MAN, C. A. e LE BRUN, Jacques. *Réforme et contre-réforme*. Trad. de Maurice Barth, OP., Raymond Barthe, André Tintant et Nelly Weinstein. Paris, Seuil, 1968. 5 v.

TUVE, Rosemond. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics. Chicago, Ill, University Press, 1947.

_____. On Herbert's Sacrifice. *Kenyon Review*. Winter, 1980, p. 51-75.

UHRHAN, Evelyn Esther. Linguistic Analysis of Góngora's Baroque Style. In MURPHY JR., Spencer et alii. *Descriptive Studies in Spanish Grammar*. Illinois, The University of Illinois Press, 1954, p. 179-241.

ULIVI, Ferruccio. *Il manierismo letterario in Italia*. Separata da *Rev. Convivium*, 35, (6): nov/dic. 1967.

_____. *Il manierismo del Tasso e altri studi*. Firenze, Leo S. Olschki, 1966.

UNAMUNO, Ortega and Don Juan. *Romanic Review*, dez. 1949.

UNGER, Leonard. *Donne's Poetry and Modern Criticism*. Chicago, Henry Regnery, 1950.

UPON this Baroque, 1968.

UPRIGHT-MEN and Walking Morts. *The Times*. London, 15 jul. 1965. Literary Supplement.

VALADARES, Clarivaldo. O Barroco do nordeste e do sertão. *Diário de Pernambuco*. Recife, 13 jan. 1972.

_____. O Barroco nordestino. *Correio Brasiliense*. Brasília, 19 nov. 1971.

_____. *Memória do Brasil*; um estudo da epigrafia erudita e popular. Rio de Janeiro, UFRJ, 1976.

_____. Pintores mestiços nos andaimes. *Diário de Notícias*, 31 mar. 1963.

_____. Pintura dos grandes forros de Igrejas. *Diário de Notícias*, 5 maio 1963.

_____. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978.

_____. Santeiros de todos os santos. 17 mar. 1963.

_____. O último dos pintores de forros. 2 jun. 1963.

VALLE, Daniela Dalla. *Barocco e classicismo*: nella letteratura francesa del seicento. Antologia di testi critici. Ravenna, Longo Editoreo, 1976.

_____. *La Frattura*; studi sul barocco letterario francese. Ravenna, Ed. Longo, 1970. (Biblioteca di Lettere e Arti, 30).

_____. *Pastorale barocca*. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese. Ravenna, Long. ed., 1973. (Biblioteca di Lettere e Arti, 42).

VALVERDE, José Maria. *El barroco*; una visión de conjunto. Barcelona, Montesinos ed., 1980. (Bibl. de Divulgación Temática).

_____. Barcelona, Montesinos, 1985.

VAPOURS from the Spleen. *The Times*. London, 11 jan. 1952. Literary Supplement.

VARELLA, Eduardo Mendonza. Estígios do esplendor colonial: a igreja de Tópaga na Colômbia. *Américas*, set. 1962.

VASCONCELLOS, Sílvio. Ataíde ou a marginalização da pintura barroca. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 25 jan. 1969. Suplemento Literário.

_____. Roteiros para o estudo do barroco em Minas Gerais. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 abr. 1968.

VENTURA, Roberto. Estudo de Hatzfeld ajuda a desvendar o claro enigma do barroco europeu. *Folha de São Paulo*, 1 out. 1988.

VENTURELLI, Isolde Helena Brans. Profetas, inconfidentes e o Aleijadinho. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 7 fev. 1976/21 fev. 1976.

VENTURI, Franco. La parola barocco. *Revista Storica Italiana*. Z1 (59): 128-130.

IL VERRI. Rusconi e Paolazzi Editore. Milano, 2 (2), agosto 1958.

VERTIGINOUS Dream of Structure (The). *The Times*. London, 18 dez. 1959. Literary Supplement.

VIEIRA, Primo. O barroco literário. *O Popular*. Goiânia, (90), 21 nov. 1976. Suplemento cultural.

VILANOVA, Antonio. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid, 1957, 2 v.

VILELA NETO, Assis. Hugo Gouthier e o Palácio. *Diário de São Paulo*, 29 set. 1963.

VORTRAGE, Vierzehn. *Die Kunstformen des Barockzeitalters*. Francke Verlag Bern, 1956.

VOSTERS, Simon A. *Lope de Vega y la tradición occidental*. Valencia, Ed. Castalla, 1977. 2 v.

WACKERNAGEL, Martin. Renaissance et baroque. Paris, Payot, s. d.

WALLACE, John M. Exemples are Best Precepts: Readers and Meanings in Seventeenth-Century Poetry. *Critical Inquiry*. Chicago, 1 (2): 273-90, dec. 1974.

WALLERSTEIN, Ruth C. *Richard Crashaw*: a Study in Style and Poetic Development. Madison. The University of Wisconsin Press, 1962.

_____. *Studies in Seventeenth-Century Poetic*. New York, Univ. of Wisconsin, 1950.

WALSH, William. *Teresa de Ávila*. Trad. de Henrique B. Rusas e José M. de Almeida. Lisboa, Ed. Aster, 1961.

WALTON, Geoffrey. *Metaphysical to Augustan*; Studies in Tone and Sensibility in the Seventeenth Century. S/l., Bowes & Bowes, s. d.

WARDROPPER, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del siglo de oro*. Madrid, Rev. de Occidente, 1953.

WARNKE, Frank J. *European Metaphysical Poetry*. London and New Haven, Yale University Press, 1961.

_____. Sacred Play: Baroque Poetic Style. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, 22 (4): Summer 1964.

_____. *Versions of Baroque:* European Literature in the Seventeenth Century. New Haven, London, Yale University Press, 1972.

WARREN, Austin. *Richard Crashaw*; a Study in Baroque Sensibility. Lousiana State, University Press, 1939.

_____. The Style of Sir Thomas Browne. *Kenyon Review*, Autumn 1951.

_____. The Very Reverend Dr. Donne. *Kenyon Review*, Spring 1954, p. 267-298.

WAS he so Simples? *The Times*. London, 5 ago. 1965. Literary Supplement.

WASHINGTON, Luis. Ideologia barroca. *Diário de São Paulo*, 1 jan. 1953.

_____. Sociologia do Barroco. *Revista Brasileira de Filosofia*, (9).

_____. Sociologia do Barroco. *Diário de São Paulo*, 21 DEZ. 1952.

WATERHOUSE, Ellis. *Italian Baroque Painting*. London, Phaidon, 1969.

WATSON, George. Ramus, Miss Tuve, and the New Petromachia. *Modern Dialogue*, *50* (4): May 1958.

WEISBACH, Werner. *El barroco*; arte de la contrareforma. Trad. y ensayo preliminar de Enrique Lafirente Ferrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

_____. *Spanish Baroque Art*; Three Lectures Delivered at the University of London, Cambridge, At the University Press, 1941.

WEISE, Georg. Considerazioni di storia dell'arte intorno al barocco. *Rivista di Letteratura Moderne* 3 (1): 5-14, mar. 1952.

_____. Elementi tardogotici nella letteratura italiana del quatrocento. *Rivista di Letteratura Moderne e Comparate*, *(10)*: 101-184, 1957.

_____. *Estudos sobre o maneirismo em literatura*.

_____. *L'Italia e il mondo gotico*. Firenze [s. l.] [s. d.]

_____. *Il Rinascimento e la sua eredità*; a cura di Pompeo Giannantonio e Francesco Pugliese-Carratelli. Napoli, Liguori Ed., 1969.

_____. *Il manierismo*: Bilancio critico del problema stilistico e cultural. Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1971.

_____. Manierismo e letteratura. *Rivista di Letteratura Moderne e Comparate*. 13 (1-2): 5-52, junho 1960.

_____. *Manierismo e letteratura*. Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1971.

WELLEK, René. The Concept of Baroque in Literary Scholarship. *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*. Baltimore, 5 (2): 77, Dec. 1946.

WELLISCH, Maurício. Praga, capital do barroco. 20 nov. 1960.

WHAT IS BAROQUE? *The Times*. London, 6 set. 1957. Literary Supplement.

WHAT IS BAROQUE? *The Times*. London, 3 mar. 1961. Literary Supplement.

WHITE, Helen C. *The Metaphysical Poets*; a Study in Religious Experience. New York, The MacMillan Company, 1936.

WILLEY, Basil. *The Seventeenth Century Background Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*. Londres, Chatto & Windus, 1942.

WILLIAMSON, George. Senecan Style in the Seventeenth Century. *Philological Quarterly*. Oregon, 15 (4): 321-51, out. 1936.

_____. "Strong line". *English Studies*. Amsterdã, 18 (4): 152-159, August 1936.

_____. *The Donne Tradition: a Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*. New York, The Noonday Press, 1958.

_____. *The Proper Wit of Poetry*. The University of Chicago Press, 1961.

_____. The Rhetorical Pattern of Neo-Classical Wit. *Modern Philology, 33* (1): 55-81, August 1935.

_____. *The Senecan Amble*. London, Faber and Faber, 1948.

WILLY, Margaret. *Three Metaphysical Poets*. London, The British Council, 1961.

WILSON, F. P. *Seventeenth Century Prose: Five Lectures*. Cambridge University Press, 1960.

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*. New York, Penguin Books, 1978.

_____. *Baroque Art: the Jesuit Contribution*. New York, Fordham University Press, 1972.

_____. *Bernini's Bust of Louis XIV*. London, Oxford University Press, 1951.

_____. *Gian Lorenzo Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*. London, The Phaidon Press, 1966.

WIZNITZER, Louis. Encontro com Eugenio D'Ors em Roma. *Letras e Artes*, 18 set. 1949.

WOLF, Robert Erich e MILLEN, Ronald. *Il rinascimento e il manierismo*. Milano, Rizzori, 1968.

WÖLFFLIN, Heinrich. Classique et baroque. *Lettres*, (3), 1944.

_____. *Renaissance and Baroque*. Introduction by Peter Murray. Translated by Kathrin Simon. Collíns, The Fontana Library, 1964.

_____. _____. 2ª ed. Madrid, A. Corazón, 1978.

WRIGHT, Louis B. The Significance of Religious Writing in the English Renaissance. *Journal of History of Ideas*, jan. 1940, p. 59-68.

WURTENBERGE, Franzsepp. *Mannerism*: the European Style of the Sixteenth Century. London, Weidenfeld and Nicolson, 1963.

XAVIER, Lívio. A teorização do Barroco na Península Ibérica (O Barroco). *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 30 ago. 1969.

XURIGUERA, Ramón. Expansión y restricción del barroco en España. *Cuadernos*, (33): 94-102, nov/dec. 1958.

YATES, Frances. Bacon and the Menace of English Literature. *The New York Times*, 27 mar. 1969.

ZERI, Federico. *Pintura e controriforma*. Torino, Giulio Einaudi, 1957.

ZERNER, Henri. Mind your Maniera. *The New York Review*, 31 ago. 1972.

ZERR, Joseph. O mundo como labirinto. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, 28 jan. 1978. Suplemento literário.

ZONTA, G. *Rinascimento, aristotelismo e barocco*. Torino, P. 1, 240.

ZUPNICK, L. The "Aesthetics" of the early mannerists. *The Art Bulletin*, 25 (4): 302-306, Dec. 1954.

WITTKOWER, Rudolf. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. New York, Penguin Books, 1978.

_____. *Baroque Art: the Jesuit Contribution*. New York, Fordham University Press, 1972.

_____. *Bernini's Bust of Louis XIV*. London, Oxford University Press, 1951.

_____. *Gian Lorenzo Bernini: the Sculptor of the Roman Baroque*. London, The Phaidon Press, 1966.

Minha Viagem

Perguntado por um entrevistador qual tinha sido a sua contribuição à literatura brasileira e aos estudos literários, sob o título *Minha Viagem*, Afrânio Coutinho respondeu:

I – *Nova Crítica*: Em 1947, iniciei no Suplemento Literário do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, uma campanha pela renovação da crítica literária no Brasil. Era inconformado com o que se chamava de "crítica" entre nós. Era a crítica de rodapé de jornais. Eram artigos feitos em cima das pernas, superficiais, sem um mínimo de estudo,, nem do livro criticado nem do assunto do mesmo, feitos em função das amizades do crítico, das rodinhas, de conversas. Não passavam de palpites. Seus autores ganharam fama com eles. Chamei de logo a atenção para o fato. E me bati pela mudança de hábito no exercício da crítica.

Vinha dos Estados Unidos onde aprendi em contato com o *New Criticism* anglo-americano e as tendências da crítica eslava, o formalismo, o qual entrei a conhecer através das lições de René Wellek e Roman Jakobson. E inaugurei o que chamei de "nova crítica", expressão que foi adotada na França também, "la nouvelle critique".

Consistia a minha pregação em adotar um sistema de idéias diferentes, sugeri as teorias modernas, segundo as quais a crítica tinha que ser exercida em profundidade, no texto, na obra, em teoria, e no primado do texto.

O rodapé morreu. Foi substituído pela resenha. A crítica passou a ser exercida nas teses de mestrado e doutorado, nos estudos, nas obras, em livros, monografias, ensaios, congressos.

A minha campanha está em meus livros: *Correntes Cruzadas* (Rio, A Noite, 1953), *Por uma crítica estética* (Rio, MEC, 1954), *Da crítica e da nova crítica* (Rio, Liv. Brasiliense, 1957), *Crítica e Poética* (Rio, Acadêmica, 1968), *Evolução da crítica literária brasileira* (Rio, 1977), *Crítica e Teoria Literária* (Rio, 1977), *Crítica e Teoria Literária* (Rio, Tempo Brasileiro, *1987*), *Crítica e críticos* (Rio, 1969).

II – *Resgate do Barroco*:

Até 1950, quando publiquei minha tese de concurso para a cadeira de Literatura do Colégio Pedro II, *Aspectos da Literatura Barroca* (Rio, A Noite, 1950), pouco se havia falado entre nós em barroco. Somente Carpeaux havia feito referência no seu livro sobre a bibliografia no Brasil.

Desencadeou-se, então, forte movimento referente ao barroco.

Que é o barroco? É a arte de setecentos no mundo ocidental, e que veio para o Brasil para a colonização pelos portugueses. O Brasil, especialmente a Bahia, impregnara-se do espírito barroco, que era a criação das lutas da Contra-Reforma. Era o estado de conflito entre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o espírito e a matéria, o céu e o inferno, etc.. e este espírito predominou nas artes e na literatura de então, e não teve compreensão senão no século passado pelos estudos de Wölfflin. O Padre Antônio Vieira foi o barroco por excelência no Brasil. Mas a literatura do século XVII foi toda ela barroca, embora não reconhecida como tal, por causa do classicismo renascentista.

Chamei a atenção sobre o problema e desde então a época está sendo estudada no Brasil como barroca.

Em meu livro *Introdução à Literatura no Brasil* (Rio, São José, 1959), estudei o assunto resumido de *A Literatura no Brasil* (Rio, J. Olympio, 1968, 6 vols).

III – *Nacionalização da História Literária*:

A história literária do Brasil era vista como uma dependência da portuguesa. Os primeiros séculos eram vistos como um prolongamento da portuguesa, simples continuação da mesma. Isto, apesar dos esforços de Sílvio Romero, e outros.

Nunca aceitei essa tese. Sempre me rebelei contra ela.

Sempre enxerguei o início da literatura no Brasil como literatura brasileira.

Essa teoria havia sido defendida por Ferdinand Denis, em seu livro *Resumo da História Literária do Brasil*. Outros lhe

haviam seguido como Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Sílvio Romero.

Foi o que chamei o "processo de descolonização literária". O Brasil seguira esse processo desde o início da colonização. Não ficara preso à herança portuguesa. A literatura de independência vem constituindo um processo contínuo e coerente, em luta contra a ação lusitana.

Esse processo foi estudado nas duas obras referidas acima. E mais em *A tradição afortunada* (Rio, J. Olympio, 1968) e em *Conceito da Literatura Brasileira* (Rio, 1960).

IV – *O ensino de Letras*

Desde a posse de professor catedrático de literatura no Colégio Pedro II, que me entreguei a reformas do ensino de Literatura entre nós. Em meu discurso de posse no Colégio, iniciei a pregação pela reforma: *O Ensino da Literatura* (Rio, Imprensa Nacional, 1952).

A Literatura que se ensinava era uma mistificação, feita de pedaços de biografia dos autores e citações de obras. Defendi o ensino pela leitura de obras, comentadas em aula, dirigidas pelos professores e os alunos obrigados a ler os textos.

A mesma teoria empreendi na direção da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando exerci a direção por nomeação dos meus amigos Raimundo Moniz de Aragão e Clementino Fraga, após um concurso de títulos e provas para a Faculdade de Filosofia, e indicação para proceder a instalação e mudança da Faculdade de Letras. Ver também *Histórico e Relatório (1967-1978)* (Rio, 1978), além do discurso *Aula Magna* (Rio, 1968).

V – *Publicações*

Sempre tive o gosto das publicações de obras de autores brasileiros. Publiquei numerosas: *Obra crítica de Araripe Júnior* (Rio, Casa de Rui Barbosa, 1958-1971, 5 vols.)

Depois fiz *A Polêmica Alencar – Nabuco* (1965). Em seguida, lancei diversas obras pela Editora d'Ouro: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Os Retirantes*, de José do Patrocínio, *Cabocla*, de Ribeiro Couto,

Bugrinha, de Afrânio Peixoto, *Maria Bonita*, de Afrânio Peixoto, *Anchieta*, de Jorge de Lima,, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O salto mortal*, de Ascendino Leite, *Os servos da morte*, de Adonias Filho, *Terra de Santa Cruz*, de Viriato Correia, *Diálogo das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão.

Quando fui diretor literário da Editora Aguilar, publiquei em edições cuidadas as obras completas de Jorge de Lima, Machado de Assis, Afrânio Peixoto, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, e outros.

Por último, dei à publicação *Obras de Raul Pompéia* em dez volumes (Rio, Civilização Brasileira).

Publiquei ainda pela OLAC a Coleção Fortuna Crítica, composta de ensaios críticos sobre autores brasileiros, perdidos em jornais, livros e revistas. Assim, foram editados os de Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Cassiano Ricardo, Cruz e Souza, Manuel Bandeira, Guimarães Rosa. Esses volumes foram organizados por críticos, após pesquisa em fontes.

Tudo isto é prova de esforço no sentido de tornar a literatura brasileira acessível, retirando do olvido os textos dignos de serem conhecidos pelos estudiosos.

VI – *Minha Obra*

Publiquei alguns volumes que reputo de importância fundamental.

Em primeiro lugar, cito *A literatura no Brasil* (3ª ed. Rio, José Olympio, 1986), com uma nova teoria da história literária brasileira feita na minha introdução e uma revisão crítica dos escritores por diversos colaboradores especiais; em seguida, a *Enciclopédia da Literatura Brasileira* (Rio, FAE, 1990). Estas são as duas maiores contribuições minhas.

Outras: *Conceito de Literatura Brasileira* (Rio, 1960, 10ª ed., Livro d'Ouro, 1991), *A Filosofia de Machado de Assis* (Rio, 1940), integrando hoje *Machado de Assis na Literatura Brasileira* (Rio, Academia Brasileira de Letras, 1989), *Antologia Brasileira de Literatura* (Rio, 1965 e 1967, 3 vols.), *Caminhos do Pensamento Crítico* (Rio, Ed. Americana, 1974, 2ª ed., Rio, Palas, 1980), *Notas de Teoria Literária* (Rio, Civ. Brasileira, 1976, 2ª ed., 1978),

Tristão de Ataíde, o Crítico (Rio, Agir, 1980), *O processo de descolonização literária* (Rio, Civ. Brasileira, 1983), *As formas da Literatura Brasileira* (Rio, Bloch, 1984) e numerosos artigos em revistas. Além das obras mencionadas acima, foi publicada em homenagem a Afrânio Coutinho *Miscelânea de estudos literários* (Rio, Palas, 1984).

Um pouco de tudo está no meu último livro *Impertinências* (Tempo Brasileiro, 1990).

E a política? Jamais fiz política. Nunca senti o gosto nem a vocação para a política. Apesar de ser íntimo amigo de dois grandes políticos baianos, Otávio Mangabeira e Simões Filho. E amigo de integralistas e comunistas. Os da direita me colocavam à esquerda e os da esquerda à direita. Sempre me mantive eqüidistante, combatendo na imprensa ou na tribuna tanto uns quanto os outros. Sempre fui um homem independente, livre, de liberdade de espírito. Minha regra de vida sempre foi não perder tempo. Daí ter feito o que fiz. Sou um intelectual, um escritor, um professor, um homem de letras.

Agradeço a Deus ter feito na vida uma só coisa: servir à Literatura.

Nasci em 1911 em Salvador, Bahia. Influenciado pela popularidade do romance *A esfinge*, de Afrânio Peixoto, então publicado, meu pai botou em mim o mesmo nome do grande Mestre. Seria uma previsão? Diplomei-me em Medicina, mas não segui a carreira. Nos dois últimos anos do Curso, já não dava importância às matérias, seduzido pela leitura literária. Formado em 1931, então entreguei-me completamente a ler, estudar, escrever, pensar, ensinar, minha predileção. O mesmo aconteceu na permanência que tive nos Estados Unidos, de 1942 a 1947.

A partir de 1948, já no Rio de Janeiro, fiz concursos para conquistar cátedras. O primeiro foi para a cadeira de Literatura do Colégio Pedro II, em 1951. Depois, foi o de Livre Docência, e o terceiro, em 1965, para Catedrático de Literatura Brasileira, da Faculdade Nacional de Filosofia, com a aposentadoria de Mestre Alceu Amoroso Lima.

Minha biblioteca foi crescendo, crescendo, de modo a tornar-se um acervo precioso e enorme de Letras e Ciências

Humanas, de 100.000 volumes, toda arrumada em minha residência situada na Rua Paul Redfern, 41 - Ipanema.

Na mesma casa, fundei um Centro de Estudos, a Oficina Literária Afrânio Coutinho (OLAC), destinado a ministrar cursos, fazer e pesquisar Literatura, promover encontros com escritores e visitantes ilustres, o qual durou 12 anos. Criei também a Faculdade de Letras da UFRJ e fui dez anos seu diretor.

Assim, chego a 1994 continuando a amar e servir à Literatura.

Diagramação e Editoração

VIDA
INFORMÁTICA LTDA.

Fone/Fax: (021) 228-5266/571-9535

Humanas, de 100.000 volumes, toda armazenada em minha residência situada na Rua Paul Redfern, 41 - Ipanema.

Na mesma casa, fundei um Centro de Estudos, a Oficina Literária Aíranio Coutinho (OLAC), destinado a ministrar cursos, fazer e pesquisar Literatura, promover encontros com escritores e visitantes ilustres, o qual durou 12 anos. Criei também a Faculdade de Letras da UFRJ e fui dez anos seu diretor.

Assim, chego a 1994 continuando a amar e servir à Literatura.

Diagramação e Editoração
VIDA
Fone/Fax: (021) 228-3286/571-9555

Impresso em offset nas oficinas da
FOLHA CARIOCA EDITORA LTDA.
Rua João Cardoso, 23, tel.: 233-5306
CEP 20.220-060 - Rio de Janeiro - RJ

O ciclone Afrânio Coutinho

EDUARDO PORTELLA

Quando a crítica literária brasileira parecia declinar, ou até mesmo submergir no marasmo teórico, debatendo-se inquietantemente entre o impressionismo renitente e um ou outro humanismo de alto alcance, mas em geral desmotivado, irrompe o ciclone Afrânio Coutinho.

Afrânio Coutinho *trouxe consigo um conjunto de idéias, que logo desestabilizou o acervo temático de que dispúnhamos.*

A obra literária e o seu possível discernimento crítico estabeleceram, ao que tudo indica, um contrato mais rigoroso.

Às vezes até excessivamente exigente.

A história literária deixou de ser o produto arriscado da aventura individual, para se inscrever no vigor plural dos empreendimentos coletivos. A trapaça das datas cedeu à identificação de núcleos estilísticos coerentemente articulados. Já não se periodizava como antigamente.

Em meio a essa perturbação, foi possível destacar a descoberta do barroco como acontecimento poético plantado no coração da literatura brasileira. As suas revelações sobre o barroco desvendaram territórios desconhecidos. E assim foi, prosseguindo sempre, ele, o combatente do bom combate.

A obstinação de Afrânio Coutinho *logo se refletiu no ensino de letras, e, à frente da Faculdade de Letras da UFRJ, pôs em funcionamento um dispositivo inovador. Muita água rolou debaixo da ponte.*

Ele se impôs ao nosso reconhecimento.

Por tudo isso, a imagem do ciclone, embora pareça demasiado barroca, ou ilimitada demais, não é, no caso específico, de modo algum ingênua.

EDITORA UFRJ / EDIÇÕES TEMPO BRASILEIRO

ISBN 85-7108-114-X