

de Witte, de Biener — para quem muitas das pesquisas de Assemanni resultavam inaproveitáveis “por causa de grande quantidade de notícias muito provavelmente inventadas por Papadópoli” — e de Zachariae — acentuando que o grego descara-do “enriquecera o direito bizantino de uma série de nescidades e de mentiras”, até que rebentou o golpe final. Nos começos da década de 1830, G. E. Heimbach, interessado em reunir documentos sôbre as Basílicas, prosseguindo os estudos do irmão, ao percorrer várias bibliotecas da França e da Itália, encontraria, na do Vaticano, o CODEX GRAECUS 853, com a inscrição introdutória que dera origem a tôda a confusão.

E embora não houvesse compreendido o texto ao exato — registrará mesmo que “magnus fuit codice usus siglarum quae difficiles sunt ad explicandum et ab Assemano plerumque male explicitae sunt”, — percebeu, entretanto, o sentido da palavra TIPOÚKEITOS — talvez advertido pelo esclarecimento de Alácio, a quem cita — e, a seguir, no livro ANÉCDOTA, publicado em 1835, desvelou a fraude, matando o fantasma Tipucitus, que, entretanto, durara mais de um século...

É possível que, ainda hoje, quem acompanhar a história do direito bizantino através dos grandes expositores do século XVIII e começos de XIX, ainda se deixe levar pelo engano, acreditando na existência dêste “mal assombrado” que a imaginação fértil de Papadópoli criou, num dos exemplos mais espantosos de fantasia e leviandade intelectual. As ANÉCDOTA de Heimbach II, porém, não permitem mais nenhuma dúvida: como já o lembrava Alácio, êste fantástico TIPOÚKEITOS, ou TIPUCITUS, nada mais é do que o título de uma obra jurídica em torno das Basílicas, provavelmente dos fins do século XI.

Uma possível literatura do Nordeste brasileiro

(SUA TEORIZAÇÃO)

LEÔNIDAS CÂMARA

1 — Valor da unidade:

Sua diluição no conjunto sistemático da cultura

De início teríamos de indagar se o nordeste brasileiro é uma área geográfica típica do ponto de vista da unidade literária, amplamente artística, largamente humana. A segunda indagação: — Se essa tipicidade é capaz de gerar uma expressão particular.

a) A primeira resposta é bastante simples — Negamos a unidade literária e admitimos, entretanto, o valor da tipicidade como contribuição numa área cada vez maior: da província à região, da região ao país, do país ao sistema de cultura ocidental. Interceptamos o caminho que dilui a unidade artística num campo cada vez maior e compacto, desde que a interpenetração de idéias entre países do continente americano não realiza nenhuma integração de caráter homogêneo, mas prevalece a subordinação histórica à absorção da cultura européia em larga escala no nosso espaço continental praticamente incommunicável.

b) A segunda resposta é pela afirmativa. A expressão particular de uma região, de povo, de um indivíduo é sintoma plástico e vital de uma experiência acumulada e transposta para o plano da criatividade.

As duas conclusões não entram em choque. Pelo contrário: completam-se numa seriação de dados que torna indissolúvel a

manifestação da arte como complexo de formas e conteúdos, conjugação do particular com o geral, da tradição com a inovação, da voz própria e da voz alheia. A arte é uma atividade que internamente não conhece preconceitos, mas admite a controvérsia crítica que lamentavelmente transforma sua simplicidade e inocência originais numa torre de Babel.

2 — Valor da tipicidade:

Não se trata de uma diferenciação, mas de uma expressão sob circunstância

Creio que nada mais universal que a tipicidade dos valores artísticos. O paradoxo tem o seu amparo no exame dos períodos estilísticos colocados numa posição dialética: O barroco rústico, no Brasil, é tão típico quanto é também de uma clara tipicidade a inadequação da literatura francesa ao barroco irradiado da Espanha e Itália. Talvez nosso espanto derive de uma incompreensão básica: — Confundimos muitas vezes o caráter expressivo de um determinado padrão artístico com a sua côr local, o pitoresco, o singular e esquecemos a internacionalização das formas artísticas num dado sistema comum de cultura. O que parece ser de uma natureza tão autônoma no comportamento artístico de um povo não reside numa diferenciação deliberada da herança ou patrimônio das formas, mas na circunstância particular em que tal comportamento foi gerado. Assim como o indivíduo ao procurar o seu *estilo* nada mais faz que forçar uma expressão íntima, reconhecendo finalmente que o estilo está impregnado de qualidades exteriores trabalhadas pela cultura de uma língua, do mesmo modo um país exprime sua vontade de ser, de sentir de pensar individualmente, sem entretanto perder de vista que a sua atuação surge de um quadro móvel de circunstâncias estruturais que procuram, também, uma integração espacial na esfera mais ampla que deu origem à emulação das suas atitudes típicas.

3 — Valor dos conteúdos:

O fato social e o fato artístico. Relação do 2º para o 1º na estrutura cultural

Uma distinção o mais possível clara entre a natureza da arte e a sua função social se impõe, caso possa ser levada a bom termo. Determinadas condições sociais podem dar nascimento a conteúdos artísticos que configuram ou revistam uma forma literária concreta, mas a evidência demonstra pelo menos o seguinte: — Numa forma tão próxima ao social quanto o romance, e tão dinâmica na transmutação das suas estruturas internas no ritmo das estruturas polivalentes da sociedade, pois o romance sofre uma profunda afetação dos seus elementos básicos em consequência de toda uma ordem de reciprocidades. E entretanto êle preserva uma área imune, como se fôsse uma cidadela ou núcleo invulnerável capaz de conservar o que é essencial à sua natureza. Um arquétipo teórico, imanente e contínuo que oferece tenaz resistência à desfiguração total do seu esquema. Por êste motivo êle não se deixa destruir como forma literária, mesmo partindo da velha afirmativa hegeliana de que as formas burguesas da arte terminariam com a burguesia porque não corresponderiam, então, a nenhuma exigência social... O equívoco tão propalado como letra de lei, que define o romance como forma burguesa, dada a sua origem no século XVIII (falo do moderno romance) decorre do desconhecimento da dinâmica não só dos conteúdos artísticos quanto da evolução interna das mesmas formas literárias. Vem a propósito citar *Antônio Banfi*, na sua *Filosofia da Arte*, tentativa bem sucedida de revitalizar a estética marxista jamais concluída em modelos definidos... Mas *Banfi* nota o seguinte: — “Enfim, através do organismo da cultura que determina e em função da finalidade que atribui à arte, a estrutura social define os conteúdos convenientes à arte, isto é, os conteúdos que está destinada a elaborar e a significar em uma situação histórica particular. Com isso, influencia o organismo da realidade artística e as suas estruturas interiores; determina, reflexamente, os problemas formais, resultantes da renovação do conteúdo”.

Admite *Antônio Banfi* que a elaboração da matéria artística nos diversos quadros históricos, a sua estruturação interna, sua organização particular, aceita determinações reflexas dos conteúdos sociais, até o extremo da reformulação dos padrões. E o seu exemplo é definitivo neste ponto: — Referindo-se à po-

sição ascendente da burguesia no período renascentista, com toda a mudança de perspectivas e valores no centro da atividade social, diz o seguinte: — “lembrem-se dos interiores, da paisagem, das cenas de gênero, do retrato, da natureza morta — que, por sua vez, impõe novos esquemas de composição, novos problemas formais relativos à perspectiva, às luzes, às côres, daí emanando novos valores pictóricos”.

Toda a análise de *Banfi* leva à rejeição de determinadas consolidações de normas estéticas tidas como assentes, e quando êle se preocupa com um problema tão debatido quanto o da tipicidade na arte, tese sobejamente proclamada por *Lukács*, faz algumas restrições à conceituação da “universalidade fantástico-emotiva” para apresentar as coisas de outro ângulo: — “Quanto à tipicidade na arte, de que muito se tem falado e se fala, distingue-se-lhe a universalidade quer daquela conceitual, quer daquela alegórica, para caracterizá-la como não sei que universalidade fantástico-emotiva”. *Banfi* reconhece a validade daquilo que êle chama “distinções úteis”, embora “grosseiras” de típico-universal para, entretanto, aconselhar que “se quisermos perceber a universalidade do típico de arte, as suas características intencionais e a tensão oscilante que também elas admitem entre os limites do conceitual e do alegórico, cuja influência não se deve, absolutamente subestimar, precisaremos recorrer ao momento intersubjetivo à sua base social, histórica e humana”. Ao exemplificar com as personagens típicas Aquiles ou Antígona, D. Quixote ou Otelo, o Pai Goriot ou o Príncipe André, etc., diz-nos que a tipicidade dêesses entes literários “tem raiz na consciência social que ela interpreta, significa e, refletindo, reforça; daí a popularidade, ou melhor, a humanidade viva dêesses tipos”.

Noutros termos, a base intersubjetiva a que alude *Banfi* deve ser o permanente ponto de conjugação entre a criação artística individual e típica, gerada em circunstâncias sociais particulares, e a receptividade popular e permanente que reinterpreta os valores artísticos na sua escalada histórica. Se, por acaso o típico, não se tornasse de uma universalidade integra-

da à dinâmica das formas literárias e sociais, estaria fatalmente diluído no elenco da geração onde se originou.

Transposto o problema para uma literatura regional, creio que as considerações da sua tipicidade e do seu destino não podem ser analisadas sob outra perspectiva crítica, isto é, uma temporalidade que vá além da pura circunstância pela maneira como fixa o caráter consciente e signifiactivo da criação.

4 — Elementos particulares:

O rústico, o tradicional, o indígena, o popular e o erudito

A frase é de *T. S. Eliot* em “A Tradição e o Talento Individual”: — “A diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente exhibe uma compreensão do passado que êste jamais poderia demonstrar”. E acrescenta com ironia: — “Alguém disse: — “Os escritores mortos são considerados remotos em relação a nós porque nós sabemos muito mais do que êles souberam”. E dentro dêesse sentido é que o poeta chama a tradição uma recorrente pejorativa. Pois o que é tradicional na literatura de uma nação? Todos nós negamos o valor da tradição como simples referência arqueológica e forçamos uma importância mais enfática para o termo. Às vêzes lamentamos o óbvio. Não tivemos no Brasil uma literatura de tradição medieval. Ou ainda: não possuímos o romance histórico por falta de uma acumulação lendária secular.

Dá-se que em países de passado colonialista a tradição é quase sempre a linha divisória entre os traços rústicos da cultura, ou os seus acentos indígenas, e a assimilação de idéias estrangeiras. Ou melhor: tradição seria tudo aquilo que separasse o nôvo nativista do velho imperial. *Por exemplo*: na cultura áulica que importamos de Portugal durante o grande espaço de tempo da colônia, a tradição é uma forma de passado que pouco interessa cultivar quando o país alcança seu orgulho nacional... E o tradicional vem a ser justamente os elementos da chamada cultura nova e autárquica. Às vêzes damos grandes saltos: no cultivo popular das canções de gesta inseri-

das no cancionero popular entroncamos com a Idade Média. E o que não dizer do *romancero* espanhol, de que tanto nos falam autores nordestinos como César Leal, Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto? A significação de fatos desta ordem justifica uma utilização do tradicional nas suas caminhadas subterrâneas.

Por sua vez o que há de rigorosamente rústico numa literatura, ou qualquer outra manifestação da arte, deveria ser confinado aos limites estritos do termo: — um fenômeno que nem sempre deve ser analisado como popular. O rústico, pelo contrário, às vezes até chega a ser mais seleta que a chamada arte erudita. Veja-se o caso da cerâmica. Herbert Reed dela nos fala como uma arte que não procede sob imitação. Cria formas puras. Confunde-se, neste ponto, com o abstracionismo. De fato é abstrata como concepção. E como funcionalidade sua forma independe de correlativos contraditórios na natureza. Um vaso de cerâmica, no estilo rústico da antiga tradição chinesa é para mim uma arte mais aristocrática pelo seu refinamento e tradição artesanal que qualquer escultura criada sob o impulso de uma “escola”. Dá-se a mesma coisa com a poesia rústica que gira num pequeno círculo público relacionado numa certa área e incide, afinal, no folclore. Quando um bom burguês, e todo colecionador que decora sua casa é burguês de louvável intenção, compra uma imagem rústica de barro, não está reconhecendo a arte pelo seu valor, mas procedendo de maneira a torná-la, no ambiente multifacetado da sua casa, cheia de quinilhanias da Sloper, de prata Wolf, etc., um objeto aristocrático pelo seu exotismo. E inconscientemente tem razão...

O popular é uma coisa bastante ambígua. Não me refiro, é claro, à arte popular que já não é a mesma coisa que a popularidade da arte. *Guerra e Paz* é um romance universalmente popular mas não procede de uma literatura vulgar. O mesmo sucede com uma infinidade de exemplos. Um poema tão complexo como *O Corvo*, de E. A. Poe é popular, mas é uma obra de difícil elaboração, como o autor realmente a explica. Certos romances de Machado de Assis são populares. Idem com respeito a Balzac. A arte consegue ser popular projetando-se em

vários níveis de interpretação. Sua linearidade é um elemento de condescendência à “classe média” da inteligência. Há elementos que exigem o leitor crítico no sentido desagradável do leitor quase com pretensões a autor... E não vejo por qual razão falamos tanto do leitor intuitivo, isto é, daquele indivíduo que aprende a matéria de uma obra pelos póros... Numa comparação entre romancistas díspares — José Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, situados no âmbito de uma geração regionalista, com estilos tão opostos, um leitor crítico veria no romancista de *Angústia* (e muitos afirmaram isso) a repetição de Dostoievski pelo tom obsidente da narrativa. O leitor intuitivo sentiria em Lins do Rêgo o telúrico, a força da natureza escrevendo um livro. Nada mais tolo. Lins do Rêgo é linear e apela ao intuitivo até um certo ponto. Ele próprio sentiu o problema ao diversificar em *Pedra Bonita* sua forma de narração. Abandonando o romance-memória fez o romance melhor de toda a sua obra, justamente porque quebrou a linearidade tão intuitiva da pedra de toque do seu regionalismo centrado num problema de transição do engenho para a usina. De certo modo despistou os seus mais costumeiros leitores. Sua popularidade não decorre do assunto nem da narrativa plana e cronológica dos fatos biográficos. Mas da oportunidade, do exato momento em que escrevendo suas obras tinha a servi-lo uma larga exigência social. O mesmo não aconteceu com *Macunaíma* em 1928. E já no caso de *Angústia*, de Graciliano Ramos, a novidade do estilo e da técnica de composição foram notadas após a comparação do tema à Dostoievski. Seu regionalismo não condescendia com o público no mesmo diapasão que *Vidas Secas* e *São Bernardo* o fizeram. Houvesse escrito apenas *Angústia* e seria o *Sthendal* brasileiro travando uma luta com o tempo...

O aproveitamento do elemento indígena na ficção brasileira pode ser resumido de forma simplória, desde que cometemos toda sorte de equívocos na tentativa artificiosa de firmar aquilo que *Volkening*, estudando uma possível mentalidade “íbero-americana” chama de “romanticismo indígena”. Outros países tiveram maior felicidade e sobretudo uma orgulhosa pureza na exploração da fonte indígena como motivo para a ficção e intensamente para as artes plásticas: México e Guatema-

la, por exemplo. Se tivéssemos, como lembra ainda *Völkening*, mesmo sem a pretensão da tese de Jung sobre o inconsciente coletivo, estabelecido uma reintegração do passado ao mesmo tempo em que fôssem incorporadas idéias estrangeiras, talvez uma consciência mais amadurecida surgisse do encontro de "uma alma ancestral"... *Alejo Carpentier* com a sua novela "Los pasos perdidos" conseguiu "uma variação crioula do tema proustiano". E na realidade como se processou o aniquilamento de toda uma tradição indígena, salva milagrosamente, apenas, pelo esforço de meia dúzia de estudiosos da etnografia, do folclore, da antropologia no Brasil? Como foi tratada essa tradição em termos literários ou artísticos?

Dispensamo-nos de percorrer a historiografia literária, esta que nos fala do nativismo, indianismo, antropofagismo... Situamos os pontos principais em rápidas linhas:

a) Falava-me um professor de Salamanca que no século XVII a universidade que endeusou o humanismo colocava numa jaula um índio brasileiro à exposição pública;

b) Seguiu-se o *índio* de Montaigne. Todos nós sabemos que foi uma primeira tentativa monográfica de europeu culto (não viajante, catequista ou expedicionário) destinada a flagrar um *modus vivendi* curioso e pitoresco;

c) Um passo adiante o "*bon sauvage*" de Rousseau;

d) Outro passo, o *belo selvagem* de Chateaubriand. E no Brasil três ou quatro poemas esparsos em que o índio surge como figura decorativa para espantar europeu. Um nativismo neo-clássico acadêmico e exausto. Basílio da Gama coloca o seu bugre no centro de uma luta entre portugueses e espanhóis, mas o que o interessa não é o assunto político, nem o fato épico, e sim coisa mais importante: fazer poesia pela imagem e pela metáfora. O melhor poeta do seu tempo e o único poeta moderno do século XVIII que pôde sobreviver ao lado dos maiores imagistas de toda a literatura em língua espanhola e portuguesa.

Todo o grande erro do indianismo romântico de um Alencar consiste na inutilidade de um *brasileirismo* ocioso. Alencar

Estou recordando, agora, os lamentáveis enganos que o famoso crítico brasileiro — *Afrânio Coutinho* — cometeu a respeito das suas idéias tão proclamadas sobre o barroco nacional... Ao nos dizer que não existe literatura colonial, explica que para definí-la a moderna periodização estilística oferece solução: ela é a expressão dos estilos barroco, arcáico e neo-clássico, êsses diversos estilos se entrecruzando, superpondo ou sucedendo através dos séculos XVII a XIX". E conclui: "E a origem da literatura brasileira se efetua em pleno estilo barroco. Não é colonial. É apenas barroca. Às vezes um mau barroco".

O fato é que no Brasil não tivemos, de maneira alguma, literatura verdadeiramente barroca, nem boa nem má. Criamos o estilo do barroco rústico na arte sacra jesuítica, na arquitetura das igrejas e nas esculturas de pedra-sabão de Minas Gerais. O barroco brasileiro, se é que existiu, não passou de um reflexo do marinismo italiano. O barroco exigia para sua manifestação plena condições ideológicas que somente a Espanha experimentou na sua plenitude. Tudo o mais, no fato da irradiação do fenômeno barroco, é um descompasso de estilos e tempo na poesia, na música, na arquitetura, na escultura italiana dos fins do século XVI. Dá-se que A. Coutinho, apoiando-se no sistema visual das categorias de Wolfflin, e no paralelismo entre arte pictórica e poesia, perdeu todo o seu tempo teorizando um barroco brasileiro com Padre Antônio Vieira, Gregório Guerra e um fragmento medíocre de Manuel Botelho, "Ilha da Maré". O verdadeiro barroco, como recorrente cultural, está na penetração subterrânea estudada por *Hauser*, desde a novela medievalista até *Franz Kafka*.

O exemplo serve como aplicação prática ao reconhecimento de uma literatura regional. Quer no Nordeste brasileiro, quer na Sicília, quer no Sul dos Estados Unidos. Não adianta forçar a impregnação de conceitos a uma ordem de fenômenos que, singularizados em certas circunstâncias, terminam pela conquista de um *status* cosmopolita e universal. O problema da criação artística independe dos julgamentos *a priori* da crítica. De modo que volto a insistir num ponto: — Não se deve saber

da existência de uma literatura regional, mas simplesmente do caráter expressivo que a região empresta a um determinado tipo de arte num estágio da evolução internacional da cultura. Cabe à historiografia literária narrar os acontecimentos que deram origem e causa ao típico. A teoria da literatura basta verificar se o fenômeno artístico se realiza no âmbito da estrutura que lhe é peculiar. Se é ou não matéria que interesse à arte. A história literária assinala-se a tarefa crítica de reinterpretar, dialeticamente, os valores na sua projeção sincrônica. Dentro desta sequência de atividades pouco importa o orgulhoso relêvo de uma literatura regional isolada no seu recanto de província. E parece-nos que o procedimento mais desastroso da literatura latino-americana tem sido, até bem pouco tempo, a manutenção teimosa de uma cidadania que antes de libertar, subordina e sacrifica o desenvolvimento cultural às chamadas "criações do poder". Nosso *isolamento* deve ser mantido, como minoria econômica, na união continental de forças e na tendência à unidade ideológica como um bloco compacto e duro de combater. Mas quanto à manifestação da arte, o melhor caminho é apresentar nossa autenticidade como fator de supranacionalidade. Na arte e na técnica. Nas manifestações mais ideais e duradouras da vida.

Estou recordando, agora, os lamentáveis enganos que o famoso crítico brasileiro — *Afrânio Coutinho* — cometeu a respeito das suas idéias tão proclamadas sôbre o barroco nacional. . . Ao nos dizer que não existe literatura colonial, explica que para definí-la a moderna periodização estilística oferece solução: ela é a expressão dos estilos barroco, arcáico e neo-clássico, êsses diversos estilos se entrecruzando, superpondo ou sucedendo através dos séculos XVII a XIX". E conclui: "E a origem da literatura brasileira se efetua em pleno estilo barroco. Não é colonial. É apenas barroca. Às vêzes um mau barroco".

O fato é que no Brasil não tivemos, de maneira alguma, literatura verdadeiramente barroca, nem boa nem má. Criamos o estilo do barroco rústico na arte sacra jesuítica, na arquitetura das igrejas e nas esculturas de pedra-sabão de Minas Gerais. O barroco brasileiro, se é que existiu, não passou de um reflexo do marinismo italiano. O barroco exigia para sua manifestação plena condições ideológicas que sômente a Espanha experimentou na sua plenitude. Tudo o mais, no fato da irradiação do fenômeno barroco, é um descompasso de estilos e tempo na poesia, na música, na arquitetura, na escultura italiana dos fins do século XVI. Dá-se que A. Coutinho, apoiando-se no sistema visual das categorias de Wolfflin, e no paralelismo entre arte pictórica e poesia, perdeu todo o seu tempo teorizando um barroco brasileiro com Padre Antônio Vieira, Gregório Guerra e um fragmento medíocre de Manuel Botelho, "Ilha da Maré". O verdadeiro barroco, como recorrente cultural, está na penetração subterrânea estudada por *Hauser*, desde a novela medievalista até *Franz Kafka*.

O exemplo serve como aplicação prática ao reconhecimento de uma literatura regional. Quer no Nordeste brasileiro, quer na Sicília, quer no Sul dos Estados Unidos. Não adianta forçar a impregnação de conceitos a uma ordem de fenômenos que, singularizados em certas circunstâncias, terminam pela conquista de um *status* cosmopolita e universal. O problema da criação artística independe dos julgamentos *a priori* da crítica. De modo que volto a insistir num ponto: — Não se deve saber

da existência de uma literatura regional, mas simplesmente do caráter expressivo que a região empresta a um determinado tipo de arte num estágio da evolução internacional da cultura. Cabe à historiografia literária narrar os acontecimentos que deram origem e causa ao típico. À teoria da literatura basta verificar se o fenômeno artístico se realiza no âmbito da estrutura que lhe é peculiar. Se é ou não matéria que interesse à arte. A história literária assinala-se a tarefa crítica de reinterpretar, dialeticamente, os valores na sua projeção sincrônica. Dentro desta sequência de atividades pouco importa o orgulhoso relêvo de uma literatura regional isolada no seu recanto de província. E parece-nos que o procedimento mais desastroso da literatura latino-americana tem sido, até bem pouco tempo, a manutenção teimosa de uma cidadania que antes de libertar, subordina e sacrifica o desenvolvimento cultural às chamadas "criações do poder". Nosso *isolamento* deve ser mantido, como minoria econômica, na união continental de forças e na tendência à unidade ideológica como um bloco compacto e duro de combater. Mas quanto à manifestação da arte, o melhor caminho é apresentar nossa autenticidade como fator de supranacionalidade. Na arte e na técnica. Nas manifestações mais ideais e duradouras da vida.