



TRANSFORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA: HAROLDO DE CAMPOS REVÊ O CÂNONE DE ANTÔNIO CANDIDO^v

Gustavo Reis LOURO*

Maria Lúcia Guimarães de FARIA**



RESUMO

Uma das principais preocupações da obra crítico-teórica de Haroldo de Campos foi o estabelecimento de uma **poética sincrônica**, expressão de Roman Jakobson que designa uma leitura do legado literário a partir dos critérios estéticos valorativos contemporâneos ao crítico. Haroldo propõe essa leitura ao longo de seus textos críticos, sendo possível reconhecer aí uma resposta a Antônio Cândido e sua clássica leitura do cânon proposta em **Formação da Literatura Brasileira**. Isso é perceptível não apenas no conhecido livro sobre o **Sequestro do Barroco**, em que Haroldo polemiza com Cândido a respeito da exclusão de Gregório de Mattos do cânon, mas em diversos outros escritos do poeta concretista. Essa recorrência indica quase que um desejo de escrever uma formação paralela da literatura brasileira, na qual a chave de compreensão seja, justamente o barroco – ou melhor, o barroquismo. Neste artigo, procuraremos fazer esse levantamento.

Palavras-chave: Haroldo de Campos. Antônio Cândido. Literatura Brasileira. Crítica. Barroco.

1 INTRODUÇÃO

Uma das grandes preocupações da obra crítico-teórica de Haroldo de Campos é o desenvolvimento da chamada “poética sincrônica”, que consiste numa avaliação crítica do legado histórico-literário, a partir dos valores estéticos contemporâneos do avaliador em questão. Tal noção foi haurida por Haroldo diretamente da obra de Roman Jakobson, que assim a resume:

A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o

^v Artigo recebido em 15 de maio de 2016 e aprovado em 29 de junho de 2016.

* Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: <gustavoreislouro@gmail.com>.

** Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora adjunta de Literatura Brasileira pela mesma instituição. E-mail: <maluh9@uol.com.br>.

período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. [...] A escolha dos clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos (JAKOBSON, 2001, p. 22).

Essa avaliação **anacrônica**, como muitos poderiam julgar, satisfaz, principalmente, aos interesses de um criador, como é caso do próprio Haroldo, na medida em que valoriza as obras que consigam responder às necessidades criativas contemporâneas do crítico. Nesse sentido, não é uma história para observadores com pretensões à imparcialidade.

Haroldo transpôs o seu método de leitura sincrônica da tradição literária para o âmbito da literatura brasileira, e, a partir da leitura de alguns de seus textos, é possível acompanhar o desenho de uma “História Estrutural da Literatura”, como Haroldo a chamou (CAMPOS, 1969, p. 213).

Uma das principais preocupações de Haroldo ao traçar essa “História Estrutural” é justamente desfazer um certo complexo de inferioridade que acomete a historiografia tradicional, diacrônica. Essa é a visão que coloca a literatura produzida no Brasil numa posição subalterna, subserviente à de literaturas tidas como maiores, como a europeia. A esse respeito, diz Haroldo:

a não ser que queiramos que nossos juízos tenham um valor meramente local e não aspiremos ao tribunal mais exigente da “literatura universal”, onde não teriam curso, por estarem referidos a índices artificiais. Seriam juízos provisórios, fruto duma **indulgência consentida**, que acabariam por relegar nossas literaturas à condição de meros “protetorados”, literaturas “menores”, sujeitas a permanente regime de curatela estética (CAMPOS, 1977, p.19, grifo nosso).

Nesse sentido, Haroldo traz à baila e problematiza dois clássicos modelos de leitura do nosso passado literário, o de Antonio Candido, denominado disfórico, e o de Afrânio Coutinho, chamado eufórico (Cf. CAMPOS, 2006, p. 238). O presente artigo se concentrará no modelo de Candido, o disfórico, por ser o mais conceituado e justamente aquele que será contestado por Haroldo, por causa do, assim chamado, “sequestro do Barroco”.

Como se sabe, Candido, em sua obra **Formação da Literatura Brasileira** articulou um esquema triádico, segundo o qual uma literatura genuinamente sistemática, ou seja, com transmissão de temas e formas, requereria três componentes: um produtor, no caso, o artista; um público receptor, e, intermediando os outros dois, a obra, tida como exteriorizadora de “veleidades profundas” (CANDIDO, 2000, p. 25), capaz de interpretar as “diferentes esferas da

realidade” (CANDIDO, 2000, p. 26) tendo por finalidade última, como já foi dito, mediar autor e público. Se tomarmos o modelo jakobsoniano das funções da linguagem, privilegiado por Haroldo em sua teorização, podemos observar que o modelo de leitura proposto pela **Formação** centra-se nas funções emotiva e referencial. Esse caráter da obra de Candido fica claro nas próprias expressões escolhidas pelo autor para se referir à literatura, chamando-a de “fenômeno de civilização” (CANDIDO, 2000, p. 26) e “comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2000, p. 25).

É desse modo que se opera o dito “sequestro do Barroco”. Candido defende que a exclusão de Gregório de Mattos (e, por conseguinte, de todo o Barroco brasileiro) se justifica pela ausência de produção impressa, que teria levado o autor a um confinamento. Permanecendo Gregório, ignorado até o Romantismo, não teria efetivamente participado do esquema de formação de uma literatura nacional sistemática.

O que Haroldo propõe é que esse dito sequestro se autoevidencia pela própria natureza do trabalho de Candido, que enfoca as funções referencial e emotiva da linguagem (CAMPOS, 1989, p. 23), como já observado. Para Candido, o que interessa é o estabelecimento de uma “literatura empenhada” (CANDIDO, 2000, p. 26) como ele mesmo chamou. Ou melhor dizendo, a construção de uma identidade nacional por meio da literatura uma vez que o próprio autor reconhece que o dito “sentimento de missão” dos escritores levou-os a tolher a “fantasia poética” (CANDIDO, 2000, p. 26.) e, conseqüentemente, o resultado estético final.

Esse esquema, para Haroldo, se enquadra muito bem naquele que Derrida concebe na sua **Gramatologia** como evolutivo-linear (CAMPOS, 2006, p. 236), que teria como ponto culminante no modelo de Candido a prosa de Machado de Assis, a entificação de todo um projeto que vem desde muito antes dele. Sendo assim, a exclusão de Gregório desse cânon se afigura realmente necessária. O código Barroco é, por natureza, um metacódigo e um anticódigo, e isso fica muito claro na obra do poeta baiano. Os constantes jogos de palavras e os torneios de sintaxe a que o poeta submete sua linguagem por trás da aparente inocência de seu caráter lúdico trazem verdadeiras reflexões metalinguísticas e desconstruções dos códigos estabelecidos.

E é justamente esse caráter desconstrutor que explica a retirada de Gregório do cânon da **Formação**. Sua obra não estabelece uma comunicação imediata com o leitor, e, portanto, não serve para criar um sistema de temas e formas comuns. Antes, ao explorar o aspecto autorreflexivo da linguagem dificulta uma comunicação imediata afasta-se dos rumos que a literatura subsequente tomaria e projeta-se muito posteriormente em termos de formas da poesia brasileira.

Haroldo reconhece, dessa forma, Gregório como o primeiro pícaro da literatura brasileira e o primeiro representante de uma “antitradição carnavalesca, dessacralizante” (CAMPOS, 2006, p. 251), bakhtiniana, que se contrapõe à “estrada real do positivismo épico lukácsiano” (CAMPOS, 2006, p. 251). Em outras palavras, trata-se de questionar o império do logocentrismo verocêntrico que predominou no Ocidente e celebrar a **di-ferença** derridiana, como critério valorativo. Assim, a escala evolutivo-ascensional dos **momentos decisivos** e seu valor de tradição imposta é questionado em favor de uma história constelar, em que a transgressão e a originalidade, ou em outras palavras o estranhamento, tornem-se critérios valorativos. Importam, antes de tudo, os momentos de ruptura.

Ao se privilegiar a obra **di-ferente**, o traçado linear e a sucessão direta deixam de fazer sentido e a tradição não é mais um fardo consecutivo. Passa-se a percebê-la como um painel, em que constelam momentos recíprocos e dialogais (outra palavra central no paradigma bakhtiniano). Ou como o próprio Haroldo propõe, mais uma **transformação** do que uma **formação** da literatura brasileira (CAMPOS, 1989, p. 62).

2. A REVISÃO HAROLDIANA DO CÂNON DA LITERATURA BRASILEIRA

Na perspectiva haroldiana da revisão de um legado literário, o Barroco – o Neobarroco ou Barroco transcultural – assume uma clara preeminência, por se tratar de uma instância privilegiada para a compreensão da literatura de invenção, tanto pelo trabalho do significante, quanto pelo pendor metalinguístico. Por isso, ao se fazer um desenho sincrônico da literatura brasileira, não é de todo errado afirmar que estamos, de certo modo, fazendo um traçado de uma espécie de barroco trans-histórico, ou transbarroco, para usar outra expressão cunhada por Haroldo (CAMPOS, 2004, p. 16).

Ao realizar um rastreio cronológico (excluindo-se, claro está, qualquer pretensão sucessiva ou linear) desse percurso em literatura brasileira, é possível reportar-se primeiro ao Arcadismo pré-romântico mineiro. Mesmo ignorando-se a obra de Gregório, como bem observa Candido, pode-se observar o influxo do Barroco, não enquanto estilo literário, circunscrito no tempo, mas enquanto barroquismo, código aberto e transtemporal (e nunca a-histórico, observe-se) na obra dos melhores poetas árcades.

Dentro dessa tradição considerada tardo-barroquista, Haroldo distingue dois veios: um “sério-estético” e um “joco-satírico” (CAMPOS, 2004, p. 14). Ao primeiro, reporta a poesia dos “árcades tardo-barroquistas” (CAMPOS, 2004, p. 14) Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto. Em especial, na obra de Cláudio Manoel, são muito claros os “laivos barroquistas” (CAMPOS, 1976, p.17), descendentes do maneirismo camoniano.

Já Peixoto, um poeta frequentemente esquecido ou minorado, mostra-se artesão de metáforas originais, também de pendor barroquizante, muito superiores à toada convencional das imagens cristalizadas pela poética convencional neoclássica contemporânea. Vejam-se os versos de alguns de seus sonetos como “A mão da Noite embrulha os horizontes” ou “Márcia corre a cortina das estrelas” (*apud*. CAMPOS, 1969, p. 206).

O veio joco-satírico do Arcadismo tardo-barroquista brasileiro, por sua vez, estaria representado pelas **Cartas Chilenas**, poema satírico de Tomás Antônio Gonzaga (CAMPOS, 1969, p. 210). Como se sabe, a sátira é uma vertente particularmente rica do Barroco, em especial do Barroco brasileiro. A sátira constitui parte essencial, possivelmente a mais inventiva, da poesia barroca e da obra de Gregório de Matos em especial. Na obra de Gonzaga, Haroldo reconhece “notação desataviada e fluência logopaica” (CAMPOS, 1976, p. 18), distinguindo-lhe na poesia lírica a desenvoltura de um romântico *avant la lettre*, superior à de nossos românticos canônicos.

Ao chegar ao Romantismo propriamente dito, Haroldo propõe uma revisão ainda mais radical em relação ao cânon estabelecido. Ele advoga que o papel dos românticos conhecidos como **maiores**, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, seja minimizado, privilegiando-se mais certos textos e mesmo fragmentos isolados do que “o grosso de uma obra convencional, tributária dos

‘clichês’ do tempo” (CAMPOS, 1976, p. 17). Mesmo dentro da obra desses autores, Haroldo dá preferência a realizações menos celebradas, mas que lhe parecem mais bem acabadas esteticamente, como o “Leito de folhas verdes” de Gonçalves, que lhe parece superior à clássica “Canção do exílio”, alvo constante de paródias de outros poetas (CAMPOS, 1976, p. 15). De Azevedo, rechaça os chamados “poemas de luto púbere”, amiúde lembrados como os mais importantes do poeta, e lembra o poema “Ideias íntimas” (CAMPOS, 1969, p. 223), situando-o numa linhagem coloquial-irônica da poesia moderna, junto por exemplo, das obras dos simbolistas franceses Jules Laforgue e Tristan Corbière.

Haroldo resgata ainda Bernardo Guimarães, autor do romance **Escrava Isaura**. Não obviamente pelo romance, medíocre e convencional, mas pelos pouco lembrados poemas burlescos e satíricos. Merecem-lhe atenção os “pornopoemas paródicos” (CAMPOS, 2004, p. 14) e os “‘bestialógicos’ pré-sonoristas” (CAMPOS, 2004, p. 14), a exemplo do seu “A Orgia dos Duendes”, um arremedo da linguagem grandiloquente do “I-Juca-Pirama” gonçalvino, em que o tema lendário indianista é dessacralizado, e cujo caráter macabro e cabalístico faz Haroldo remetê-lo a cenas do **Fausto** goethiano (Cf. CAMPOS, 1969, p. 211).

Continuando seu escrutínio pelo Oitocentos brasileiro, Haroldo destaca a figura do maranhense Manuel Odorico Mendes (CAMPOS, 2006, p. 31-48), que verteu para o português as epopeias homéricas e os poemas de Virgílio. Odorico, não por acaso chamado por Sousândrade de **o pai rococó**, ocupa na poética sincrônica haroldiana um lugar de destaque. Haroldo compara suas traduções às de Hölderlin, por ter dinamizado o português, submetendo-o às construções sintáticas do grego homérico e do latim virgiliano. Odorico também enriqueceu nosso idioma poético ao reconstruir em português os célebres epítetos das epopeias clássicas como **a dedirrósea Aurora** ou **a bracinívea Juno**, ecoando também as palavras-valise joycianas.

A preeminência dada a um tradutor dentro de um rol de literatura de criação é também um índice da importância dada à tarefa tradutória dentro da poética haroldiana. Mostra o quanto a tradução é para Haroldo, acima de tudo, um exercício criativo, de reconstruir na língua de chegada o texto escrito na língua de partida.

Finalmente, a maior figura de nosso Romantismo sincrônico seria, para Haroldo, Sousândrade. Sua primeira obra, as **Harpas Selvagens**, datam de 1857,

mesmo ano das **Flores do Mal** de Baudelaire, e, em muitos sentidos, são até mais inovadoras, do ponto de vista formal. Segundo Haroldo, seus principais poemas, o **Guesa Errante** e o **Novo Éden** representam uma inovação de formas na literatura ao introduzir nela o pensamento sintético-ideogrâmico, de que fala Pound, muito antes de o próprio Pound formular essa noção com base na poesia chinesa.

Podemos sucintamente demarcar esse pensamento como a aplicação na poesia ocidental do princípio do ideograma chinês. Segundo esse princípio, a justaposição de dois elementos não produz um terceiro, mas um sentido que brota precisamente do “atrito” dos dois anteriores (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI 2006, p. 137). É o que se observa, por exemplo, no substantivo “brilho” em chinês, que se grafa a partir da escrita conjunta dos ideogramas de “sol” e “lua” (CAMPOS, 2000, p. 123). Ora, a percepção dessa terceira palavra se autoevidencia pela junção das outras duas, embora estas não se apaguem, mas continuem propriamente “brilhando” na palavra que foi fruto de sua união.

Sousândrade aplica, ainda que inadvertidamente, esse princípio em sua poesia. E o faz nos níveis micro e macroestéticos. No primeiro, na composição de palavras, expediente que superabunda em sua obra. Essa composição gera sentidos que o arranjo paratático e hipotático convencional não poderia exprimir com a mesma acuidade, nem com tanta economia de meios. Vejam-se, por exemplo, estes verbos cunhados por Sousândrade: “Grand’estrelejam/ Seus olhos” (CAMPOS;CAMPOS, 1982, p. 100). Ou: “.todo ouro e dor.../ = Fossilpetrifique” (CAMPOS; CAMPOS, 1982, p. 100).

Esse método de justaposição observa-se também no plano estrutural, da obra como um todo, principalmente no **Guesa**, no episódio de **O Inferno de Wall Street**. O mosaico telegráfico das capas de jornais, em que séries de notícias condensadas e sem relação explícita se acumulam, serve de modelo para seu poema, que acumula referências aparentemente desconexas em sucessão, na linguagem extremante sintética, que lhe é peculiar.

Como se pode perceber, esse cultismo léxico sousandradino evidencia também o barroquismo de sua obra, que está presente em muitos outros níveis, como lembra Haroldo:

Na obra de Sousândrade, este caráter barroquista se manifesta nos cultismos léxicos e sintáticos (palavras raras e arcaizantes, neologismos, hibridismos, hipérbatos, elipses violentas, elisões e alusões, etc.); no requinte da tessitura sonora, que incorpora os entrechoques onomatopaicos

e a dissonância, enfim, na opção por um fraseado de torneio original e inusitado, que se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina, francesa, anglo-americana), além de eventuais interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) que vão beber ainda em outras fontes, como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano, o holandês. Até o pathos sousandradino oferece analogias com o claro-escuro do espírito barroco, conflitante, pluralista (CAMPOS;CAMPOS, 1982. p. 27).

Não surpreende, portanto, que Candido também tenha dado pouca atenção a Sousândrade na **Formação**, incluindo-o entre os poetas menores do Romantismo brasileiro – ainda que, justiça seja feita, tenha-lhe reconhecido a “inquietação e o esforço de traduzir algo original” (CANDIDO, 2000, p. 187). A lógica presente na obra de Sousândrade é semelhante à de Gregório, no sentido de que ambos encaminham-se para a disrupção, para a reelaboração profunda do código comum, seja através do questionamento do código estabelecido por meio de uma metalinguagem lúdica no caso de Gregório, seja pela adoção de uma nova concepção poética. De qualquer forma, ambos desafiam o leitor, e não estabelecem uma comunicação imediata, por isso não têm lugar no esquema da **Formação**, embora consigam estabelecer diálogos com a tradição poética posterior.

Já na transição para o Simbolismo, Haroldo reconhece duas figuras. Primeiro, a de Cruz e Sousa, o **Cisne Negro**, cujo barroquismo se evidencia especialmente nos versos do seu soneto “Escravocratas”, um poema antiescravista em que se lê: “Eu quero em rude verso altivo adamastórico, / vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico” (*apud.* Campos, 2004, p. 15). Aqui, a temática social se alia ao trabalho da linguagem, evocando-se justamente Góngora, figura máxima do barroco, cujo nome foi associado durante muito tempo à poesia rebarbativa e de mau gosto.

Mas, para Haroldo, “a face radical, mallarmaica” (CAMPOS, 1969, p. 212) do Simbolismo brasileiro estaria na obra do baiano descendente de irlandeses Pedro Kilkerry. Segundo o crítico, o poeta teria incorporado no Brasil a linhagem mallarmeana, do poema como operação de signos verbais e como questionamento autorreflexivo da linguagem e da poesia.

Para o irmão de Haroldo, Augusto de Campos, que redigiu a **ReVisão de Kilkerry**, obra de fixação de texto e exegese da obra do poeta baiano, Pedro Kilkerry foi um dos primeiros a trazer para a consciência estética da poesia brasileira um sentido de artesanaria verbal, numa época em que predominava a profusão adjetiva ornamental e o peregrinismo dos parnasianos e de muitos simbolistas. A

poesia kilkerriana demonstra, ao contrário, uma funcionalidade, que se traduz numa linguagem essencialmente substantiva e num senso de pesquisa formal, chegando mesmo a explorar o verso livre. Segundo Augusto, sua obra traz “um adensamento da linguagem, uma complicação sintática, um arreesamento metafórico” (CAMPOS, 1985, p. 30).

Se a harpa de Sousândrade é selvagem, a de Kilkerry é esquisita. No poema intitulado, justamente, “Harpa Esquisita”, podem-se observar as pedras de toque da poética kilkerriana. Nele encontra-se em uso a “subdivisão prismática da ideia” de que falava Mallarmé, em que uma sugestão do mundo natural se converte, no poema, em uma sucessão de imagens inéditas e antidiscursivas, que saem umas de dentro das outras, como quando se chamam as estrelas de “polvos de luz” (CAMPOS, 1985, p. 42). Outro poema, “Horas ígneas”, é notável pela construção de metáforas substantivas e pelo uso do *enjambement* como recurso expressivo— outra característica marcante de sua poesia. É o que se nota nos versos: “Ao solo quente, como o cio/De um chacal” (CAMPOS, 1985, p. 40). Finalmente, “É o silêncio...” completa a tríade dos principais poemas de Kilkerry, incorporando a questão mallarmaico-pessoana do poeta que se autorrepresenta no exato instante da criação (CAMPOS, 1985, p. 38).

Também na transição da estética finissecular oitocentista para os albores do século XX, encontraremos lugar para a poesia bastante original de Augusto dos Anjos. Nela, o gosto barroco pelo verbo sonoro e precioso encontra uma saída na incorporação do vocabulário cientificista (Cf. CAMPOS, 1997, p. 53). Haroldo enxerga no gesto anjosiano uma antecipação expressionista, além de uma manifestação criativa do *Kitsch* no cenário da literatura brasileira (CAMPOS, 1976, p. 17).

Haroldo cita ainda a prosa de Euclides da Cunha, reconhece na obra máxima euclidiana, *Os Sertões*, um trabalho denso e dramático de linguagem em que o significante tem tanto valor quanto a informação histórico-documental narrada. Para Haroldo, no texto de Euclides, assim como no de Augusto dos Anjos, o culteranismo típico do Barroco evidencia-se através da incorporação da linguagem das ciências no idioleto euclidiano, nesse caso específico, evadido do determinismo típico da época (CAMPOS, 1997, p. 53).

Antes de Haroldo, no entanto, outros souberam identificar o gongorismo marcante da prosa euclidiana. Para Bosi, por exemplo, ele se traduz num “conflito interior que se quer resolver pela aparência, pelo jogo de antíteses, pelo martelar dos sinônimos e pelo paroxismo do clímax” (Apud. CAMPOS;CAMPOS, 1997, p. 53). Em Euclides, esse paroxismo resvala na linguagem, que passa então a encenar as duas faces do drama narrado, a humana e a telúrica.

Mesmo Antonio Candido, que, como já visto, demonstra certa aversão ao barroquismo, reconhece os inegáveis méritos estéticos da obra euclidiana. Na **Presença da Literatura Brasileira**, ao lado de Aderaldo Castello, apesar de indigitar, no estilo de Euclides, o que lhe parece propensão para “o mau gosto e o desequilíbrio, sendo às vezes obscuro pelo excesso vocabular” (CANDIDO & CASTELLO, 1984, p. 260), Candido termina por notar que **Os Sertões** pertence à literatura, uma vez que “transcende o objeto e deixa de ser apenas instrumento (como deve ser nas obras científicas), para se tornar também finalidade” (CANDIDO & CASTELLO, 1984, p. 260).

Também no âmbito do romance do século XIX, Haroldo essencializa o cânon vigente, dando, como autores mais inovadores no plano textual, quatro nomes: Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Raul Pompeia e Machado de Assis.

O caso do autor das **Memórias de um Sargento de Milícias** é de especial importância, porque Haroldo salienta que é através dessa obra que o próprio Candido reconsidera o modelo linear e integrativo da **Formação** e elabora um novo, mais próximo justamente da poética sincrônica. Essa mudança no paradigma de Candido parece ser, para Haroldo, mais interessante do que o romance macediano em si, uma vez que “refaz, em outro desenho, o traçado evolutivo-linear do livro de 59, desconstruindo-o e reconstruindo-o num novo percurso, agora fraturado e transtemporal” (CAMPOS, 1989, p. 72).

Em seu muito conhecido ensaio “A Dialética da Malandragem”, o crítico pondera sobre o problema do gênero a que pertence o romance, que durante muitos anos foi considerado uma manifestação tardia na literatura brasileira do romance picaresco castelhano. Como se sabe, Candido desconstrói essa análise, pois, segundo ele, faltariam à obra as características centrais desse tipo de romance.

As **Memórias** seriam, na verdade, a primeira manifestação na literatura brasileira do chamado “romance malandro”, que deita raízes em formas como a

sátira e o folclore. Essas formas não produzem séries sistemáticas e integradas como as propostas na **Formação**, mas "expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico" (CÂNDIDO, 1993, p. 53). Encontra-se nessa frase o embrião do que seria uma poética sincrônica. A linha reta e consecutiva cede lugar à imagem do mosaico constelar, em que as obras dialogam entre si, tendo um eixo comum. Por isso, não é de se espantar que na "Dialética", apareça a figura de Gregório, como um precursor da chamada "comicidade malandra" em literatura brasileira.

Esse contraste se explicita ainda mais, quando se observa que, enquanto na **Formação**, Machado aparece como o *terminus ad quo* da linhagem romanesca brasileira por ter, grosso modo, aperfeiçoado nosso romance tendo em vista as qualidades de seus antecessores, na **Dialética**, Candido perfaz uma tortuosa trajetória da figura do "malandro" na literatura brasileira, que desaguará no anti-herói Macunaíma (CÂNDIDO, 1993, p. 53), o herói sem nenhum caráter, ou seja, de caráter, aberto, inconcluso, sempre por fazer-se.

De José de Alencar, escritor prolífico e de posição bem assentada no panteão nacional, Haroldo resalta uma obra em particular, o romance-poema **Iracema**. Ele elogia o grau de experimentação formal dessa obra do escritor cearense, dizendo que se trata de um bem-sucedido exemplo de aplicação da função poética à prosa romanesca (CAMPOS, 1976, p. 18).

Segundo Haroldo, que dedicou um vigoroso ensaio ao romance, "Iracema, uma arqueografia de vanguarda" (CAMPOS, 2006, p. 127-146), Alencar teria inovado ao aliar a fabulação mitopoética à elaboração de uma linguagem apropriada para seus personagens indígenas. Alencar recusa a forma épica de expressão, que seria representada tanto pela epopeia, quanto pelo romance de eixo realista, balzaquiano, e faz de **Iracema** um mito de origem do povo brasileiro, um **ur-epos**. como o chama Haroldo, isto é, um *epos* ancestral, antes da fixação da épica como gênero. O romance seria um conto de origem, original e originário. Nem se trataria propriamente de um romance, mas de tentativa de construção de uma mitologia nacional.

Para acompanhar essa experimentação, só seria possível uma linguagem igualmente originária, que Alencar forja submetendo o português ao influxo do pensamento selvagem, do paradigma tupi, recriando-o assim como uma espécie de língua edênica, adâmica.

Haroldo traz ainda à memória **O Ateneu**, romance de Raul Pompeia, que chegou a ser considerado por Mário de Andrade como a “última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós” (apud. CAMPOS, 1997, p. 53). Referia-se o autor ao gosto que o romancista tinha pelo caricatural e pela imagem bizarra, grotesca, traço barroco. Haroldo, num lance típico de poética sincrônica, diz que o romance de Pompeia dá ao leitor “antegostos ‘proustianos’”(CAMPOS, 1976, p. 18), pela teatralização da memória, que se torna protagonista na obra. O crítico frisa ainda que a obra, que sempre representou um elefante branco nas classificações periodológicas estreitas, se notabiliza como uma espécie de romance impressionista, escrito na “prosa icônica de um artista plástico” (CAMPOS, 1976, p. 18).

Por fim, um panorama sincrônico do romance brasileiro do século XIX não estaria completo sem Machado de Assis. Haroldo dá lugar de destaque à obra machadiana, apregoando seu pioneirismo na reflexão metapoética que irá ocupar a linha de frente do romance latino-americano. O teórico chama Machado muito criativamente de “nosso Borges no Oitocentos” (CAMPOS, 1976, p. 18), pelo fato de a metalinguagem ser a verdadeira protagonista de suas obras, e não uma questão episódica. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Quincas Borba** e **Dom Casmurro**, compõem, para Haroldo a “tríade metalinguística” (CAMPOS, 1976, p. 18) vital do romance brasileiro por substituir “o desenvolvimento romanesco habitual em prol de uma contínua dialética irônico-crítica autor-leitor” (CAMPOS, 1977, p. 38).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este levantamento não é completo, nem exaustivo, apenas pretende esboçar uma proposta de contracânon que se pode inferir a partir da leitura dos textos de Haroldo, em que alguns nomes são recorrentes, outros citados mais de relance, embora, para seu estudo o crítico propõe sempre uma abordagem original, como se pode perceber nos casos anteriormente citados.

É importante que se perceba também que a oposição entre a formação de Cândido e a transformação proposta por Haroldo é contrastiva e não excludente. O próprio Haroldo, em certa medida, elabora seu recorte como uma maneira de responder a Cândido, dando dinamicidade ao cânone candidiano e procurando

preencher suas eventuais lacunas na compreensão da poesia contemporânea – ou, pelo menos, o recorte que dela fizeram os concretistas. Sendo assim, será de imenso valor o estudo comparado de ambas, para que suas limitações sejam compreendidas à luz dos interesses de cada projeto.

TRANSFORMATION OF BRAZILIAN LITERATURE: HAROLDO DE CAMPOS REVIEWS THE CANON OF ANTÔNIO CÂNDIDO

ABSTRACT

One of the main concerns of Haroldo de Campos critical and theoretical work was to establish a “synchronic poetics”, an expression taken from Roman Jakobson which designates the understanding of the literary tradition by means of contemporary aesthetic values. Haroldo proposes such an understanding throughout his critical essays and it is possible to trace in those some sort of response to Antônio Cândido and his classical study of the canon in **Formação da Literatura Brasileira**. That is noticeable not only in the much well known book **O Sequestro do Barroco**, in which Haroldo starts a controversy with Cândido over the exclusion of Gregório de Mattos from the canon, but also in many other of Haroldo’s writings. Such a recurrence indicates almost a desire to write a parallel formation of the Brazilian Literature, guided precisely by the notion of Baroque – or better yet, a baroquism. In this paper, we will collect the references Haroldo makes to such a proposal.

Keywords: Haroldo de Campos. Antônio Cândido. Brazilian Literature. Critic. Baroque.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Os Sertões dos Campos – duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos**. São Paulo: Invenção, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Metalinguagem e outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. 6 ed, Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. 10ª ed. **Presença da Literatura Brasileira: Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo**. São Paulo, Difel, Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1984.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Prefácio de Izidoro Bilkstein. Tradução de Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.