

AS SERPES DE GÔNGORA [AS REAPROPRIAÇÕES DE GÔNGORA E A EMERGÊNCIA DO NEOBARROCO NA AMÉRICA LATINA]

Irlemar Chiampi*

RESUMO: *Abordam-se os principais focos de releitura crítica e reciclagem poética de Gôngora, desde o modernismo e as vanguardas até o pós-vanguardismo dos anos 1940-50, no eixo Espanha-América Latina. O objetivo é discernir as variantes na reapropriação dos experimentos metafóricos do barroco gongorino na modernidade literária, para diferenciar as projeções da perspectiva histórica (da crítica filológica) e os da releitura ahistórica (anacrônica), praticada pelos poetas, na formação do neobarroco latino-americano.*

PALAVRAS-CHAVE: *Neobarroco; metáfora barroca; Gôngora; José Lezama Lima.*

No calor da polêmica dos seiscentos em torno às *Soliedades*, um dos insultos que recebeu Gôngora foi aquele proferido pelo erudito Cascales, que bem revela o efeito de maldição que causava o gongorismo nos leitores da época: uma “*plaga enviada por el cielo*”. Dois séculos depois, a extraordinária difusão

* Universidade de São Paulo - USP.

do gongorismo nas letras hispano-americanas da época colonial, acentuava o sentimento de castigo entre os opositores desse estilo, que nele já viam uma “*lepra que con tantas otras mandó la España, para afejar y esterilizar el talento americano*”.¹ Cem anos depois, dois poetas voltam à mesma metáfora da lepra para projetá-la na mais plena modernidade literária da língua. O espanhol Federico García Lorca a utiliza para assinalar a solidão lunar de Gôngora, devida à dificuldade de sua linguagem: “*Y Gôngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata*”.² Neste lado do Atlântico, o cubano José Lezama Lima a retoma para transferi-la do corpo danificado ao imaginário proliferante do literalmente leproso Aleijadinho, o escultor barroco mineiro, em cuja obra mestiça resplandece a mais plena realização da “arte da contra-conquista”.³

Como pôde o gongorismo deixar de ser a maldição espanhola para converter-se em modo original, transcultural e legítimo de produzir o barroco americano? Como pôde o barroco livrar-se da pecha de aberração que até o mais influente dos historiógrafos das literaturas hispânicas, Don Marcelino Menéndez Pelayo, subcreveu? O que permitiu que a gongorafobia de três séculos tornasse o mais execrado dos poetas barrocos em paradigma da poesia, o poeta por excelência? A história dessa reviravolta mostra-se nos múltiplos ressurgimentos de Gôngora, ou se preferirmos, na fábula do seu resgate para a cena do debate moderno sobre o poético.

¹ A frase é do argentino Juan María Gutiérrez em carta a Bartolomé Mitre, citada por CARILLA, E. *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Madri: Anaya, s/d, p. 203-4; o venezuelano Cecilo Acosta é mais explícito quanto ao responsável pela lepra: “[...] vino como una lepra el culteranismo, nacido del claro ingenio de Gôngora [...]” (ibidem).

² GARCÍA LORCA, F. “La imagen poética de Don Luis de Gôngora” (1927). *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1960, p. 69.

³ LEZAMA LIMA, J. *La expresión americana*. La Habana: Orígenes, 1957. As demais referências a esta obra serão tomadas da edição em português (São Paulo, Brasiliense, 1988).

Parte dessa história, a do âmbito espanhol, já está contada;⁴ minha contribuição visará revisar uma parte dela, para incluir os personagens latino-americanos no processo de recuperação estética de Gôngora, até o momento da emergência do neobarroco nos anos 1950, com Lezama Lima, antes portanto das releituras de Haroldo de Campos e Severo Sarduy, que realizarão a nova teoria e prática do neobarroco *depois* da modernidade. Meu objetivo é tomar o eixo Espanha/América, para analisar as diferenças entre esses dois pólos da primeira reapropriação na cena hispânica.

Poderemos identificar, no deslocamento contínuo dos ressurgimentos de Gôngora, a percepção diversa e a apropriação peculiar do barroco operada na América Latina.

1. Modernistas e vanguardistas

A história do ressurgimento de Gôngora começa com as visitas de Rubén Darío à Espanha em 1892 e 1899, sendo que entre a primeira e a segunda, Darío esteve em Paris, onde conheceu os simbolistas Verlaine e Moréas, que para seu espanto admiravam Gôngora. Introdutor do novo gosto literário que levaria o mundo hispânico a entrar na corrente da modernidade europeia, tudo indica que o nicaraguense que provocaria "*el retorno de los galeones*" à Espanha com o seu eclético modernismo, influenciou positivamente os poetas espanhóis para uma nova apreciação de Gôngora, mesmo que tenha sido mediante a voga do "raro e maldito", no quadro das atitudes esnobes e superficiais do decadentismo finis-

⁴ DAMASO, A. "Gôngora y la literatura contemporánea" (1927). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madri: Gredos, 1955. EMILIO, C. *La literatura barroca en Hispanoamérica*, op. cit.; ELSA, D. *La résurgence de Gôngora et la génération poétique de 1927* (Paris, 1962); SÁNCHEZ ROBAYNA, A. "Un debate inconcluso. Notas sobre Gôngora y Mallarmé". In: *Tres estudios sobre Gôngora*. Barcelona: Editions del Mall, 1983.

secular.⁵ Mas há que reconhecer que no generoso *carrefour* de correntes poéticas que o modernismo hispano-americano compendiou, cabia também o *flirt* com o barroco e o pressentimento do renascer de Gôngora para a poesia moderna, como naquele tríptico de sonetos dedicados a Gôngora e Velásquez em 1899 (intitulado “Trébol”), em que Darío, no limiar do século XX, imita o mestre cordovês e profetiza:

*Mientras el brillo de tu gloria augura
ser en la eternidad sol sin poniente,
fénix de viva luz, fénix ardiente,
diamante parangón de la pintura.*⁶

O anúncio de Darío começa a render frutos nos anos 1920. Os poetas ultraistas, de filiação mallarmeana, descobrem em Gôngora um tipo de metáfora bem afinada com seu repertório de invenção. O culto vago, dentro da genérica admiração finissecular à individualidade do poeta, ia se transformar em apropriação técnica bem direcionada para a “novidade” gongorina: a da metáfora pós-aristotélica, sem analogia visível, elíptica, momentânea. Guillermo de Torre, um dos poetas ultraistas, recorre à teoria de Jean Epstein para preconizar a supressão das fronteiras dos conceitos, em busca de nexos instáveis, de modo a suscitar no leitor o hábito de caçar rapidamente, “*con ojos de arquero célere, las imágenes-corzas que rayan cinematicamente el paisaje mental*”.⁷ Cito esta curiosa imagem da poesia como caça, porque voltaremos a encontrá-la em

⁵ Assim opina Dámaso Alonso (art. cit. 551-2), para quem Darío não conhecia o Gôngora das *Soledades* ou *Polifemo*, mas só o de peças mais ligeiras, sem leitura concentrada, dentro de sua intenção de chocar os espanhóis exaltando um poeta ali proscrito.

⁶ RUBÉN DARÍO. *Cantos de vida y esperanza*. Obras Completas. Madri: Aguilar, 1975, p. 660-1.

⁷ TORRE, G. de. “Imagen y metáfora en la poesía de Vanguardia” (1925). *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madri: Guadarrama, 1969, p. 99. O livro de Jean Epstein ali citado é: *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (Paris, 1921).

García Lorca e Lezama Lima, justamente para explicar o método metafórico de Gôngora. Para García Lorca, o método gongorino de “caçar imagens” era entendido como um percurso noturno – uma cavalgada andaluza, digamos – num bosque longínquo, em busca que se instrumenta com os cinco sentidos corporais, não para copiar a natureza, mas para traduzi-la em sons.⁸ Quanto a Lezama Lima, explicaremos mais adiante o seu modo peculiar de entender o método gongorino da “caçada” metafórica.

Com a hipervalorização da metáfora (seu poder “taumatúrgico” dizia por então Ortega y Gasset), os ultraístas que já exaltavam a “angústia barroca” de Mallarmé – na esteira dos paralelos entre Gôngora e Mallarmé, sugeridos por Milner e Miomandre⁹ – voltam-se para a “prata da casa”, invocando “*unánimes al autor de las Soledades, como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas*”.¹⁰

Com a virada do século, o culto vago dos simbolistas/moderistas havia se convertido em verdadeira vindicação de Gôngora com o ânimo militante dos poetas de vanguarda. Pode-se dizer que esse trânsito significou principalmente a substituição da figura do poeta perseguido e maldito pela de “o poeta” por excelência, isto é, aquele que possui o segredo do melhor estro para o esplendor da forma poética.

É certo que os vanguardistas liam Gôngora de maneira parcial, isto é, tomavam determinado material de seus versos, isolan-

⁸ GARCÍA LORCA, F. “La imagen poética de Don Luis de Góngora” (1927). *Obras Completas*. Madri: Aguilar, 1960, p. 77-8.

⁹ MILNER, Z. “Gôngora e Mallarmé. La connaissance de l’absolu par les mots” (*L’Esprit Nouveau*, n. 3, 1920); MIOMANDRE, F. de. “Critique à mi-voix: Gôngora et Mallarmé”. *Hispania*. (Paris, jul-set, 1918).

¹⁰ TORRE, G. de, ibidem, p. 115-6. Sobre a importância da nova metáfora e sua ascendência barroca para o grupo ULTRA, ver também os escritos e manifestos de Borges dos anos 20 em Hugo Verani (ed). *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifestos, proclamas y otros escritos). Roma: Bulzoni, 1986, p. 271-93.

do-o de seu contexto funcional, esvaziando-o de seu sentido original, para preenchê-lo com outro. Esta operação, peculiar em todas as reapropriações, corresponde ao procedimento alegórico, que Benjamin identificou no teatro barroco e que Peter Bürger associou justamente com o desenvolvimento da categoria de obra não-orgânica (oposta à obra orgânica ou clássica) pelos vanguardistas.¹¹ A metáfora gongorina era o fragmento, desprovido do contexto mitológico maior das *Soledades* ou do *Polifemo*, fortemente assentado na tradição greco-latina. Quando lhes interessava a exploração formal de uma imagem, desta por exemplo que fala do tempo estival para introduzir a aparição do jovem Acis:

Salamandria del sol, vestido estrellas,
latiendo el can del cielo estaba...¹²

[O tempo estival é referido pela entrada do sol na estação zodiacal – a da constelação do Cão Maior – e esta comparada à salamandra, ser fabuloso que podia viver no fogo sem queimar-se e cuja pele era ornada de estrelas, conforme Plínio, o Velho].

Inútil esperar que lhes atraísse o relato mítico que sustentava a figuração, o uso do acusativo grego ou a totalidade do poema longo. Descartavam, sem constrangimento, como confessaria anos depois Guillermo de Torre, a “*arquitectura heroica pero estorbada por el andamiaje mitológico*”, para desfrutarem somente “*el chispazo aislado de imágenes, la musicalidad, la fulguración del verbo, el goce vital que trasunta, el deslumbramiento de las metáforas desprendidas del contexto, que poseen en sí mismas una belleza propia, con sentido expresivo suficiente*”.¹³

¹¹ BÜRGER, P. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 68-71.

¹² GÓNGORA Y ARGOTE, L. de. “Fábula de Polifemo y Galatea”. v. 185-6. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1972, 6. ed., p. 624.

¹³ TORRE, G. de, *ibidem*, p. 119-20.

2. O resgate espanhol de 1927

Dámaso Alonso foi o grande crítico dessa forma de apropriação e certamente o melhor exegeta do texto gongorino. Sua influência na posteridade das leituras do poeta só se compara com a de Stuart Gilbert para as de Joyce. Alonso prepara a edição glosada das *Soledades* por ocasião das celebrações do 3º Centenário de Gôngora, em 1927. Uma plêtor de publicações, com novas edições e estudos críticos dele próprio e de outros gongoristas, ora ajudará ora impedirá o avanço do “efeito Mallarmé” no resgate de Gôngora, bem como o das leituras fragmentárias do barroco gongorino. Alonso reprovou em seus antecessores e coetâneos a “falta de profundidade” de “autêntica familiaridade”, sem admitir jamais que houvesse um “ressurgimento” de Gôngora com os simbolistas e modernistas.

A razão principal dessa recusa radicava no fato de que aos modernos lhes interessava a rareza, a nebulosidade, em suma, a ilegibilidade do poeta, que Alonso tratará de dissipar pela glosa das *Soledades* e pela análise estilística, quase cirúrgica, das imagens gongorinas.¹⁴ Assim, sua estratégia consistirá em demonstrar que o poeta desenvolveu uma “língua poética”, ou seja, um sistema metafórico próprio que consistia em artificializar (deformar) a natureza, mediante o emprego de imagens que compendiam os mais díspares objetos (ex.: ouro podia significar o dourado dos cabelos da mulher, do azeite, dos grãos de trigo ou do mel); a natureza tornava-se na maneira gongorina um cortejo de nomes belos, vale dizer, de signos outros que não os de sua designação primeira. O empenho de Alonso concentrava-se primeiro em assinalar a consistência, a repetição dessas metáforas, tornando-as lugares comuns; depois, anotava os achados do mesmo procedimento, os momentos de brio, proporcionados por associações inesperadas que resultavam em metáforas insólitas (ex.: “*Los raudos torbellinos de Norue-*

¹⁴ ALONSO, D. (Ed.) *Soledades de Gôngora*. Madri: Revista de Occidente, 1927.

ga” para referir os falcões). O terceiro passo afinava melhor a estratégia: explicar como boa parte da dificuldade sustentava-se em sua ancoragem na tradição greco-latina, mediante alusões mitológicas ou referências aos saberes da Antigüidade (Geografia e História Natural), vencíveis pelo deciframento erudito. O resultado dessa depuração dos escolhos textuais é a exaltação da clareza deslumbrante dessa poesia:

No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de íntima, profunda iluminación. Mar luciente: cristal azul. Cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes [...] Mundo iluminado, ya no sólo por la luz del día, sino por una irradiación, una luz interior, una como fosforescencia de todas las cosas. Claritas. Hiperluminosidad. Luz estética: clara por bella, bella por clara.¹⁵

O inestimável labor de Alonso pode resumir-se a dois propósitos: um prático, que visava alcançar mais leitores, o estimulava a resgatar o poeta do fosso de obscuridade e nihilismo ao qual havia sido arrojado, para torná-lo compreensível, assimilável. Por outro lado, tinha uma estratégia crítica bem mais vasta: recuperar para a leitura as obras “universais”, em combate ao realismo e ao localismo nacionalista privilegiados pela crítica do século XIX. Com seu notável arsenal filológico, Alonso pugna pela “arte nova”, antirrealista, pela perfeição e rigor formal, que ele percebia desalojados pelo popularismo do teatro do Siglo de Oro, da épica medieval, da picaresca e do *romancero*, até mesmo na preferência dos estudiosos estrangeiros, orientados na interpretação do “realismo espanhol”.¹⁶ Com o resgate de Gôngora, Alonso pretendia dar um golpe nas projeções contemporâneas da oposição medieval entre o “*mester de*

¹⁵ ALONSO, D. “Claridad y belleza de las *Soledades*”, prefácio a *Soledades* de Gôngora, op. cit., p. 36.

¹⁶ Dámaso Alonso expõe em outro estudo suas razões: “Escila y Caribdis en la literatura española” (1933), incluído em *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., p. 11-28.

clerecía" (ou "*trovar clus*" dos poetas cultos) e o "*mester de juglaría*" (o dos poetas populares), outorgando àquela tradição exclusiva, aristocrática, seleta, o lugar devido no cânone da literatura espanhola.

Mas, para eliminar os anátemas que pesavam contra Gôngora, desde o neoclassicismo e o romantismo, Alonso teve que decifrar suas alusões e perífrases pelo lastro representativo de velhas fábulas. Explicou infatigavelmente seus cultismos sintáticos, seus latinismos diversos e suas infinitas elipses para garantir a sua legitimidade poética no século XVII. Por isso mesmo, pode-se dizer que ao jogar fora a água do banho, Alonso jogou fora também o bebê! O Gôngora "traduzido" é legível, mas é um poeta vetusto; explicado e comentado, perde o *furor* barroco. Que deslumbrara os ultraistas. Foi tal o seu empenho de filólogo e historiador, que chegou a descartar o valor contemporâneo do barroco reprovando os poetas ultraistas pela apropriação fragmentária de Gôngora invocando a necessidade de atentar para os nexos lógicos, exigindo a concatenação e os sólidos andaimes escorados na tradição antiga.¹⁷ A restituição de Gôngora à tradição clássica foi tão contundente que os poetas de vanguarda foram acusados, implicitamente, de anacronismo ao pretenderem o contato dialógico de Gôngora e Mallarmé.

Inevitavelmente, o próprio Alonso, vinte e oito anos depois do seu êxtase pela "clareza" estética de Gôngora, haveria de fazer a retificação do seu entusiasmo: em 1955, em nota ao seu minucioso estudo (escrito em 1928) sobre as perífrases e alusões mitológicas, Alonso recoloca Gôngora na tradição renascentista (para sugerir, talvez, a inexistência do barroco?), ratificando, *hélas*, sua plena "congruência histórica". Ele o rejeita por não ter nenhuma atualidade para a poesia moderna, pela falta de "*temas vitales*", de "realidade circundante".¹⁸ Alonso acabou, finalmente, por exigir con-

¹⁷ ALONSO, D. "Góngora y la literatura contemporánea", p. 569.

¹⁸ Idem, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora". In: *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., 1928, p. 110-3.

teúdo realista ao mesmo poeta que ele havia usado para combater a historiografia crítica radicada no “realismo espanhol”. E acabou certamente, retirando-o do panteão como “o poeta”.

Podemos dizer, para concluir, que o magnífico projeto erudito de Alonso consistiu em impedir a fabricação de um “herói cultural” – conceito que Walter Moser descreveu como a soma de índices e de operadores simbólicos na mudança de paradigma cultural.¹⁹ Gôngora personaliza bem o processo de mudança de valores estéticos do século XIX para o XX. Os operadores produzidos pelos simbolistas e modernistas, bem como os vanguardistas, fabricam um “herói cultural” que representava as mudanças estética e cultural. Mas, com Alonso assistimos, em última instância, à recusa em participar da atualização estética do poeta barroco empreendida fortemente pela geração de 27. Sobra dizer que para “desfabricar” o herói cultural, Alonso sobrepôs um ponto de vista histórico ao formidável edifício filológico que sustentava a sua concepção estética.

3. No altiplano com Alfonso Reyes

A trajetória da reapropriação contemporânea de Gôngora na América Hispânica pode ser comparada à de um bumerangue: Darío, o nicaragüense, projeta o culto do poeta na Espanha que o devolve ao continente reciclado pelos poetas ultraistas e os da geração de 27. Nesta parábola interveio ainda um ilustre gongorista, o mexicano Alfonso Reyes, que participou do debate em torno ao paralelo Gôngora/Mallarmé e desenvolveu uma leitura erudita porém flexível, nos mesmos ruidosos anos 1920-30.

¹⁹ Walter Moser examinou a “fabricação” de Gracián como herói cultural em Benito Pelegrín, Mario Perniola e Giuseppe Patella, em “De la fabrication d’un nouveau héros culturel: Gracián”. *Cânones e contextos*. Anais do 5º Congresso ABRALIC, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, v. 1, p. 215-31.

Reyes evitou formulações genéricas e interpretações dilatadas e só em meio à pesquisa filológica sobre atribuições de poemas, alterações e corrupções dos textos gongorinos ou contribuições à bibliografia, deslizam-se valorizações ou definições estéticas mais amplas. Entre estas, predominam as que aproximam Gôngora da contemporaneidade e celebram claramente o ressurgimento do poeta. Por exemplo: destaca sua competência e originalidade para traduzir a “emoção primária” sem recorrer a vocábulos usuais, como os simbolistas franceses;²⁰ o afã excessivo de retocar os poemas, de corrigir com minúcia ao modo de Mallarmé;²¹ ou ainda, o percurso de uma depuração tenaz e gradual que atinge a beleza máxima, mas não se detêm até alcançar a monstruosidade;²² a presença da “*oscuridad*” como traço barroco e moderno, diferenciada lá ou aqui pelo modo de deciframento.²³

Como erudito, Reyes identifica com precisão a “revolução gongorina”, ao observar que esta deu-se no tom maior, isto é nos metros maiores do verso heróico (canções, silvas, sonetos, oitavas reais) e não em suas celebradas *letrillas*, décimas e romances. E mesmo admitindo que a “peste” do culteranismo tornou ridicularizável essa revolução,²⁴ regozija-se com a idéia de que, tal como Mallarmé, Gôngora suscitou um furor de exegese em seu tempo, por grupos e sociedades para comentar e explicar, traduzir e glossar, furor que se retomava então, com novos gongoristas para decifrar, esclarecer, dar notícias e interpretações, disputando detalhes da rara erudição do cordovês ou de suas dificuldades sintáticas.²⁵

²⁰ REYES, A. (1915) “Góngora y la gloria de Niquea”. *Cuestiones gongorinas. Obras Completas*. tomo VII, México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 23.

²¹ Idem, ibidem. “Los textos de Góngora” (1916), p. 42.

²² Idem, ibidem. “De Góngora y Mallarmé” (1926), p. 162.

²³ Idem, ibidem. “Sabor de Góngora” (1928). *Tres alcances a Góngora*. p. 194.

²⁴ Idem, ibidem. “Reseña de estudios gongorinos 1913-1918” (1918), p. 84.

²⁵ Idem, ibidem. “Necesidad de volver a los comëntaristas” (1920), p. 146, 149.

Cabe ressaltar para o nosso ponto de vista, que Reyes não abdicou de historiar o gongorismo para celebrar a sua atualidade. Uma das suas estratégias interessantes para transitar da perspectiva histórica para o que ele próprio chamou de “prueba anacrónica”²⁶ – de perceber no poeta barroco o gosto moderno –, consistiu em explicar (justificar) historicamente o cultismo (lembramos: a “peste gongorina”) como prática de reação ao popularismo que vicejava com o teatro, com a onda popular que surgia dos “seios étnicos” da Espanha e que levou aos píncaros Lope de Vega. O barroco histórico de Góngora teria sido um empenho para inserir a Espanha na árvore da cultura mediterrânea humanística, mas o seu barroco transhistórico era o que escapava às circunstâncias específicas do seu contexto espanhol: “*la virtud estética, personal y algo incomunicable que hay en Góngora*”.²⁷

Diversamente de Dámaso Alonso, pois, o erudito mexicano não vacila em sustentar a universalidade e individualidade de Góngora – o seu esteticismo em suma –, mas admite sempre que esta é apenas uma das faces, sendo a outra, descartável, as “*humanidades antiguas*”, isto é, o seu cultismo verbal calcado na erudição, o uso de neologismos latinos, metáforas mitológicas etc.²⁸ Góngora, neste caso, sobreviveu, finalmente, por ser um poeta para os sentidos, não para os “*estremecimientos sentimentales*”; poeta da sensualidade dos prazeres da forma, pelo “*material físico*” que manipula, sensualidade esta que o imaginário filosófico da época considerava “*deshumanizada*”, isto é, carente de “*espírito*”.²⁹

²⁶ Idem, ibidem. “Sabor de Góngora” (1928), *Tres alcances a Góngora*, p. 173.

²⁷ Idem, ibidem. “Sabor de Góngora” op. cit., p. 189-90.

²⁸ Idem, ibidem. “Sabor de Góngora” op. cit.

²⁹ Idem, ibidem. “Sabor de Góngora” op. cit., p. 197.

4. Nos trópicos com Lezama Lima

Quando o poeta cubano José Lezama Lima publicou seu primeiro poema longo “Muerte de Narciso” (1937), Gôngora era ainda celebrado como “o poeta” e seus estilemas circulavam à vontade nos versos dos melhores poetas da geração de 27: Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego. Os dois últimos tiveram influência notória no “gongorismo” de Lezama Lima: o andaluz Juan Ramón Jiménez, que visitou Havana em 1937, teve intensa atuação junto ao Grupo Orígenes. Os efeitos de sua intervenção para a emergência do neobarroco cubano passa pelo célebre “Colóquio con Juan Ramón Jiménez” (1937) mas de modo transversal, pela imbricação de temas culturais como o insularismo e a mestiçagem com o processo da criação poética, que a imaginação lezamiana chamou de “Eros de la lejanía”.³⁰

De modo direto deu-se a influência do jovem Diego, com sua criativa *Antología poética en honor de Góngora* (1927), na qual reuniu o coro de poetas da língua, inclusive os gongorinos coloniais como Sor Juana Inés de la Cruz e Domínguez Camargo – “*imantados hacia Gôngora*”, numa esplêndida linhagem, desde o século XVII até o XIX, (com Rubén Darío). Diego foi o primeiro em mostrar a consistência e a continuidade de uma tradição gongorina hispano-americana, desde a poesia peninsular, apesar da gongorafobia da crítica e da historiografia. No capítulo central – “La curiosidad barroca” – de seu livro *La expresión americana* (1957), Lezama emulou essa forma de homenagem com a paródia divertida de um banquete “tão dionísíaco quanto dialético”, no qual poetas dos dois lados do Atlântico – desta vez até os contemporâneos do século XX – descrevem frutas, mariscos e outras delícias do paladar, com o apetite

³⁰ LEZAMA LIMA, J. (1973) “Colóquio con Juan Ramón Jiménez”. *Analecta del reloj*. Havana: Orígenes, 1953, p. 40-61.

gongorino de “incorporar o mundo” pelo “forno transmutativo da assimilação”.³¹

A figura de Gôngora circula pela obra de Lezama Lima em diferentes lugares discursivos. Desde logo, no do poema, onde imita deliberadamente os gerúndios, hipérbatos e giros da silva gongorina, como em “Muerte de Narciso”. Um exemplo desse turbilhão de elipses e alusões, sem transição referencial, que recortam os mitemas do Narciso em Ovídio, Gide e Valéry, exhibe o processo metafórico simultaneísta do cubismo aliado à fragmentação barroca:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
Son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,
Labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.
Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas
Ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desaire,
Espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo.

Gôngora revem na prosa de ficção, com a imitação paródica das perífrases eufemísticas, em que comprovamos que a “patente” da revolução gongorina no XVII – o emprego do estilo heróico para referir seres e objetos banais da realidade cotidiana³² – aparece trans-

³¹ LEZAMA LIMA, J. *A expressão americana*, op. cit., p. 89-91.

³² Há consenso hoje sobre a novidade gongorina, ainda que o valor interpretativo a ela atribuído seja discrepante. Comparem-se a leitura sociológica de John Berverley (“Barroco de estado: Góngora y el gongorismo”. *Del Lazarillo al Sandinismo: estudio sobre la función de la poesía española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987, p. 85-7) e a leitura retórica de Joaquín Roses Lozano, baseada na polémica do

ferida para o mundo crioulo-caribenho. Um par de exemplos ilustra esta aproximação: na *Soledad Primera*, as galinhas caseiras são “*crestadas aves, / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del sol nuncio canoro / y – de coral barbado – no de oro / ciñe, sino de púrpura, turbante*” (v. 299-303); em *Paradiso*, o sono é anunciado pelos “*párpados tirados por las anémonas somníferas*”;³³ umas manchas na pele provocadas por crise de asma são “*Erinias, hermanas negras mal peinadas*” (p. 14); o professor do colégio gritava com “*rugidos de Ajax ante el cadáver de Héctor*” (p. 112). De passagem, anotemos também que a maquinária greco-latina – que tanto incomodava os ultraistas, Alonso ou Reyes, por ser um andaime que envelhecia o campo referencial gongorino- comparece aliviada de seu peso tradicional pelo tratamento lúdico que a ela também incorpora muitas outras tradições como a persa, a hindu, a chinesa, a egípcia, a maia, a inca... Essas reciclagens da “língua poética” de Gôngora expressam modos de apropriação quase sempre irreverentes e fragmentários, que despragmatizam os estilemas barrocos, isto é, deslocam-nos de seu contexto original para produzir o efeito estético do neobarroco.

O terceiro lugar discursivo do retorno lezamiano a Gôngora ocorre em um de seus ensaios centrais, “*Sierpe de Don Luis de Gôngora*”, escrito em 1951, quando o estrépito do ressurgimento europeu já havia cessado. O ensaio é uma abordagem da *ars poetica* de Gôngora, um dos mais tensos e complexos da ensaística do Autor, pela lógica metafórica de sua argumentação. Vou me concentrar apenas em seu núcleo teórico e crítico, desenvolvido em torno da definição da produção da metáfora do poeta como prática da cetraria, isto é, o procedimento medieval de caça em que se utilizavam falcões, e que consistia em recobrir a cabeça da ave de presa

século XVII sobre a dificuldade gongorina. (*Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madri: Tamesis, 1994, com prefácio de Robert Jammes), ver sobretudo, p. 121 et seq.

³³ LEZAMA LIMA, J. *Paradiso*. México: Era, p. 42.

com um capuz para produzir a escuridão da noite; retirado o capuz, a ave enceguecida pelo excesso da luz solar, vai à caça do objeto incitada pelo seu movimento. Nessa leitura, Gôngora é comparado, obliquamente, ao falcão (o “*cejijunto rey de los venablos*”) que apura a vista como “*un relámpago de apoderamiento [que] surge de la noche*”; e com ela “*despréndese la luminosidad del verso sobre una superficie o escudo, al llegar allí el rayo de luz se refracta y chisporrotea, en esa momentánea incandescencia cobrada por el objeto*”. Mas esse furioso raio de apoderamento verbal do poeta produz com sua voracidade apenas o “*único sentido*”.³⁴

O paralelo que já vimos em Torre e Lorca, como ilustração curiosa do método gongorino como caça, é aqui expandido e radicalizado para ressaltar a tese do ensaio lezamiano, que na verdade é uma redefinição da agudeza: Gôngora é o poeta que parte da *oscuridad*, mas excede em luz, isto é, não tem mistério. Suas metáforas solares levam a um só sentido, carecem de ambigüidade e transcendência, mas não por explicar-se pela mitologia greco-latina, mas por uma carência teleológica. Para Lezama, Gôngora padece de uma “*dolorosa incompletez*”: falta-lhe a “*noche oscura de San Juan [de la Cruz]*”; sua luz prepara “*el esplendor mayor y lo sacrificca*”; “*le faltó el soplo, el sentido que se deshace*”. Em suma, na caçada gongorina,

Acude el sentido ante la luz principal, bñase en el gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y extenua.
(*Sierpe*, p. 188)

sem atingir a “*raiz oracular*” da poesia, ou seja, sem cumprir o descenso órfico até as profundezas, porque “*Góngora intenta, por el contrario, descender armado de su rayo, asustando a la humedad nocturna con el relámpago de sus venablos de cetrería*”. (*Sierpe*, p. 193)

³⁴ LEZAMA LIMA, J. (1951) “*Sierpe de Don Luis de Góngora*”. *Analecta del reloj*. Havana: Orígenes, 1953, p. 193.

A originalidade dessa interpretação não passa pela sua primazia crítica em detectar que Gôngora é traduzível ou que sua poesia carece de algum tipo de conteúdo (humano, realista, espiritual, metafísico). Tampouco está nessa contraposição de luz e sombra, que provém de um lugar comum da crítica gongorina sobre o “*ángel de luz*” e o “*ángel de tinieblas*”, para separar os dois gôngoras (o fácil dos sonetos e letrillas e o difícil das *Soledades* e *Polifemo*). Lezama certamente rescreve, completa, acrescenta com muita ousadia nesses pontos. Mas o que indica uma visada latino-americana neobarroca e inédita ante a massa das leituras espanholas é o reconhecimento do valor de encruzilhada transcultural desse projeto pós-aristotélico, ou melhor, de “*contrarrenascimento*”, desse “*barroco concentrado e incandescente*” (*Sierpe*, p. 193) – “*que queda como la incandescente ceniza del gótico*” (*Sierpe*, p. 194) –, despedaçado da militância contrarreformista (e oposto ao barroco de Calderón de la Barca):

Descifrado o enceguedando en su cenital evidencia, sus [de Gôngora] risueñas hipérboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. (*Sierpe*, p. 185)

A “*serpe*” do mestre cordovês alude a esse barroco redefinido pela agudeza da mirada, pela “*folie du voir*”, conforme explicou Christine Buci-Glucksmann, a revolução da forma do ver no século XVII.³⁵ Lezama redescobre nesse barroco jubiloso é do seu tempo lucífugo, gozante de seu engenho e da beleza fugaz que arrepanha. É o barroco da brevidade, auto-referido em “*en roscas de cristal, serpiente breve*”, o verso de Gôngora que refere metalingüisticamente

³⁵ BUCI-GLUCKSMAN, C. *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986, p. 39-45.

a impulsão dessa mirada rapaz, a “*constante alusión a un movimiento que se integra metálicamente*”, a “*metáfora que avanza como una cacería y que después se autodestruye en la luz de un relieve más que de un sentido*” (Sierpe, p. 195).

Mas como opera esse resgate da serpe do mestre cordovês para a emergência do neobarroco na América Latina? Como seus predecessores, Lezama relê a poética de Gôngora projetada na tela da modernidade, agora pós-vanguardista, mas não menos atenta ao valor experimental da revolução (formal), isto é, a da sua “*reciclabilidade*”. Mas é na indicação de uma falha na “*cetraria*” gongorina que Lezama aponta a continuidade americana do mestre. Gôngora, lamenta Lezama, preferiu passear as suas cabras e pastores pelo fabulário greco-romano e até nas margens do Nilo, sem ter aproveitado as possibilidades da paisagem dos trópicos: “*el otro paisaje cubierto por el sueño [...] el discontinuo bosque americano*” (Sierpe, p. 197). Anota por isso mesmo que é Sor Juana Inés de la Cruz que cumpre o desígnio da peregrinação na noite homogênea do vale do México, o de reencontrar a paisagem. Gôngora não utilizou os motivos da natureza ou fábulas do mundo americano, se não para fins estéticos (o pavão, o ouro do Peru, a prata do Potosí, o “*nácar del mar del sur*”, o aleto – um tipo de falcão), sem explorar as novas mitologias – “*los nuevos calendarios y máscaras*”, “*los nuevos monstruos*” (Sierpe, p. 209-10); Gôngora preferiu animais fabulosos como o carbúnculo da simbólica medieval ou os lestrigões dos gregos, em vez da nova fauna ou dos ferozes índios caribe. Lezama não reprova a ausência de “*temas vitales*”, como reprovava Dámaso Alonso, ou realismo ou “*realidade circundante*”; ao contrário, parece exigir mais imaginação, mais fábulas ao seu saturado andaime mitológico.

Em todo caso, como poderia Gôngora ter se compenetrado com os mitos americanos, com uma realidade tão longínqua? A resposta a essa questão nos permite entrar no quarto e último lugar discursivo, no qual Gôngora não é mais objeto de imitação e

paródia, ou mesmo objeto de reflexão, mas um personagem de ficção.

No romance *Paradiso* (1967), há um diálogo filosófico-literário dos jovens universitários Fronesis, Foción e Cemí, no qual este defende com veemência a arte barroca e imagina um encontro entre Gôngora e o Inca Garcilaso – o primeiro escritor mestiço, filho de uma princesa incaica e um capitão espanhol – que fôra à Córdova em busca de uma herança familiar. O encontro, se ocorreu, nunca foi documentado, mas Cemí/Lezamã regodeia-se com a idéia de que o barroco gongorino – a sua “venablero metafórica” – pudesse ter se inspirado na América, mediante as notícias do ilustre Autor dos *Comentarios reales*. (cf. *Paradiso*, p. 256-7).

Outra tentativa de convertê-lo em personagem americanizado, encontramos no capítulo “*La curiosidad barroca*”, de *La expresión americana* (1957), em que Lezama imagina Gôngora, que tantas frustrações e privações sofreu, ora na pele de um sobrinho seu em terras mexicanas, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, quem realizou um “*espléndido ideal de vida*”, como um “*Senhor Barroco arquetípico*”, “*en figura y aventura, en conocimiento y disfrute*” (p. 89-90); ora imagina-o ressurgido na figura de outro poeta:

Es en América, donde sus (de Gôngora) intenciones de vida y poesía, de crepitación formal, de un contenido plutónico que va contra las formas como contra un paredón, reaparecen en el colombiano Hernando Domínguez Camargo [em quem] el gongorismo, signo muy americano aparece como una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos, por lograr dentro del canon gongorino, un exeso aún más excesivo que los de Don Luis, por destruir el contorno con que al mismo tiempo intenta domesticar una naturaleza verbal de suyo feraz y temeraria. (*La expresión americana*, p. 86-7)

Na trajetória dos ressurgimentos do divino cordovês no eixo Espanha/América, o seu mais pleno resgate é certamente o que o

seqüestra da península para trazê-lo à América, “cuando ya se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje por el colonizador” (p. 81-2). Nessa crônica anacrônica do barroco, Góngora é mais que “o poeta”. Agora é o Senhor Americano, “el primer instalado en lo nuestro” e sem dúvida, o poeta fundador que desencadeou a “contra-conquista” e converteu a lepra do gongorismo na fecunda invenção poética de uma estirpe de neobarrocos da América Latina.

ABSTRACT: *The subject of this paper will be to study the main foci of the critical re-reading and the poetic recycling of Góngora since the the “Modernismo” till the post-avant-gard of the 40’s and 50’s in the axis Spain-Spanish America. The objective is to discern the trends in the reappropriation of the metaphoric experiments of the Góngora-style Baroque in the literary modernity, in order to differentiate the projections made according to a historical perspective (i.e. philology-oriented), from those attempted from the a-historical perspective (i.e. anachronistic), practiced by some poets, in the formation of the Latin-American Neo-Baroque.*

KEYWORDS: *Neo-Baroque; Baroque metaphor; Góngora, José Lezama Lima.*

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, D. (1955) *Estudios y ensayos gongorinos*. Madri: Gredos.
- _____. (Ed.) (1927) *Soledades de Góngora*. Madri: Revista de Occidente.
- BERVERLEY, J. (1987) *Del Lazarillo al Sandinismo: estudio sobre la función de la poesía española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- BUCI-GLUCKSMAN, C. (1986) *La folie du voir*. De l'esthétique baroque. Paris: Galilée.

- BÜRGER, P. (1984) *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- CARILLA, E. (s. d.) *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Madri: Anaya.
- DARÍO, R. (1975) *Cantos de vida y esperanza*. Obras Completas. Madri: Aguilar.
- DEHENNIN, E. (1962) *La résurgence de Gôngora et la génération poétique de 1927*. Paris.
- EPSTEIN, J. (1921) *La poésie d'aujourd'hui*. Un nouvel état d'intelligence. Paris.
- GARCÍA LORCA, F. (1960) *Obras completas*. Madri: Aguilar.
- GÔNGORA Y ARGOTE, L. de (1972) *Obras Completas*, 6. ed. Madri: Aguilar.
- LEZAMA LIMA, J. (1957) *La expresión americana*. La Habana: Orígenes.
- LIMA, J. L. (1953) *Analecta del reloj*. Havana: Orígenes.
- _____. (s. d.) *Paradiso*. México: Era, 42.
- LOZANO, J. R. (1994) *Una poética de la oscuridad*. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII. Madri: Tamesis.
- MILNER, Z. (1920) *L'Esprit Nouveau*, n. 3.
- MIOMANDRE, F. de (1918) *Hispania*. Paris, jul.-set.
- MOSER, W. (1997) *Cânones e contextos*. Anais do 5º. Congresso ABRALIC, v. 1, Rio de Janeiro, UFRJ.
- REYES, A. (1958) *Cuestiones gongorinas*. Obras Completas, tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1983) *Tres estudios sobre Gôngora*. Barcelona: Editions del Mall.
- TORRE, G. de (1969) *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madri: Guadarrama.
- VERANI, H. (Ed.) (1986) *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifiestos, proclamas y otros escritos). Roma: Bulzoni.