

O ESPELHO E O ESPELHADO NA LITERATURA BRASILEIRA

ANA MARIA DE ALMEIDA*

RESUMO

Considerações sobre o jogo de cópias e de simulacros que constituem o ilusionismo barroco na Literatura Brasileira, em confronto com os modelos da Literatura Portuguesa. Conferência proferida no Instituto de Artes e Cultura (UFOP), em julho de 1985.

I. Introdução: O simulacro como imagem sem semelhança

O processo de formação e con-formação da Literatura Brasileira, desde as primeiras manifestações, com alguma pretensão à dignidade das letras, de viajantes e catequistas até o programa nacionalista romântico, articula-se sobre um conflito básico entre a cópia ingênua e otimista dos moldes e modelos da cultura dominante, ocidental, e a percepção, entre trágica e cômica, do simulacro — cópia de cópias, formas tantas vezes apertadas para os pés-espalhados da colônia — as quais constituem as matrizes para a criação literária.

Gregório de Matos e Guerra, ao compor, num soneto, louvores encomendados ao Conde de Ericeira, D. Luís de Menezes, acaba por não lhe achar préstimo algum, senão no jogo irônico de reflexos que se estabelece entre os galanteios do sonetista à força e as mesuras do retratado:

"Um soneto começo em vosso gabo;
Contemos esta regra por primeira,
Já lá vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vã também desta maneira,
na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

*Professora de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG. Aluna do Curso de Doutorado em Literatura Comparada da FALE/UFMG.

Agora nos tercetos que direi?
 Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
 Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
 Se desta agora escapo, nunca mais;
 Louvado seja Deus, que o acabei".¹

A sutileza irônica do gabar-se a si mesmo — do louvor do mesmo e da mesmice — denuncia o processo de espelhamento de valores e modelos na colônia, em que o duplo — como representação, como coisa espelhada, não é apenas reflexo passivo do criador, mas desdobramento ou sombra perigosa, tanto como imagem destruidora da representação original quanto como reflexo negador da imagem única e primordial.

A dupla exigência do Mesmo e do Semelhante, que pretende fazer "Adãos de Massapê"², o cronista da nossa mais legítima mentalidade crioula responde com o estatuto da diferença, do simulacro, muitas vezes percebido como cópia degradada (e por que não dizer degredada?), mas outras tantas vezes dotado de potência positiva no sentido de que se opõe tanto ao original quanto à cópia, tanto ao modelo quanto à reprodução. O que passa a importar, pois, não é tanto anular o Mesmo e o Semelhante (da cópia, do modelo), mas denunciar a sua simulação, o seu mecanismo de máscara, o seu automatismo de comportamento, gestos, jeitos e trejeitos forçados, no palco da mestiçagem e da transplantação cultural.

Ao assunto da mestiçagem dos principais da Bahia, Gregório de Matos e Guerra consagra dois sonetos significativos no que se refere à destruição dos "conceitos de *unidade* e de *pureza*"³, no código lingüístico e no código hierárquico, social e étnico, que asseguravam a hegemonia colonialista:

"Hã cousa como ver um Paiaíã
 Mui prezado de ser Caramuru,
 Descendente de sangue de Tatu,
 Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimã
 Moqueca, pititinga caruru
 Mingau de puba, e vinho de caju
 Pisado num pilão de Piraguã.

A masculina é um Aricobé
 Cujá filha Cobé um branco Paí
 Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,
 Ela era uma Índia de Maré
 Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí".

* * *

"Um calção de pindoba a meia zorra
 Camisa de Urucu, mantêu de Arara,
 Em lugar de cotó arco, e taquara,
 Penacho de Guarás em vez de gorra.

Furado o beicho, e sem temor que morra,
 O pai, que lho envazou cuma titara,
 Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,
 A reprimir-lhe o sangue, que não corra.

Animal sem razão, bruto sem fê,
 Sem mais Leis, que as do gosto, quando erra,
 De Paiaíá virou-se em Abaeté.

Não sei, onde acabou, ou em que guerra,
 Sô sei, que deste Adão de Massapê,⁴
 Procedem os fidalgos desta terra".

Gilles Deleuze, em um dos apêndices à *Lógica do sentido*, ao analisar a cópia como imagem dotada de semelhança e o simulacro como imagem sem semelhança, enfatiza, neste último, a estrutura de uma disparidade, de uma diferença, ou seja, a interiorização de uma dissimilitude essencial:

"O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornando-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. Sem dúvida, ele produz um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo em relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um mode

lo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada".⁵

Se a unidade e a pureza são qualidades intrínsecas ao modelo cultural colonizador, fixado por uma longa tradição literária, caberá ao artista, no limiar de dois mundos, uma dupla tarefa: a de iniciar-se nos moldes expressivos da metrópole e a de exercitar-se em novas estruturas que deixam transparecer os efeitos da semelhança, sem a articulação monolítica do modelo centrado ideologicamente. Isto é, conservam-se as *imagens* da cultura transplantada, mas perde-se a semelhança colada ao modelo único e sólido. A atividade criativa, confundindo-se com a atividade prática (sermões, catequeses, relatos de viagens, louvores e solicitações, encômios e encomendas) ou fechando-se em grupos restritos de letrados (de saraus, festejos, academias, públicos de igrejas), ligados por toda a sorte de necessidade aos grupos no poder, promove o jogo, intensamente hiperbólico e analógico, de transfigurações, metamorfoses e anamorfoses, que fixam mais um modo de *ver* e de *ser* visto, dilacerado, indagador e crítico, do que uma maneira de *ser*, orgânica, passiva, estável.

Essa maneira de ver e de ser visto, no palco das solicitações e das transmutações do novo mundo, é que é fixada pela pena impiedosa de Gregório de Matos e Guerra:

A certo homem presumido; que afetava
fidalguias por enganosos meios

"Bote a sua casaca de veludo,
E seja Capitão sequer dous dias,
Converse à porta de Domingos Dias,
Que pega fidalguia mais que tudo.

Seja um magano, um pícaro abelhudo,
Vã a palácio, e após das cortesias
Perca quanto ganhar nas mercancias,
E em que perca o alheio, esteja mudo.

Sempre se ande na caça, e montaria,
Dê nova locução, novo epíteto,
E diga-o sem propósito à porfia;

Que em dizendo: 'facção, pretexto, affecto'
Será no entendimento da Bahia
Mui fidalgo, mui rico, e mui discreto".

* * *

Ao mesmo sujeito pelos mesmos atrevimentos

"Faça medidas de A com o pé direito,
Os beija-mãos de gafador de pela,
Saiba a todo o cavalo a parentela,
O criador, o dono, e o defeito.

Se não o souber, e vir rocim de jeito,
Chame o lacaio, e posto na janela,
Mande, que lho passeie a mor cautela,
Que inda que o não entenda, se há respeito.

Saia na armada, e sofra paparotes,
Damas ouça tanger, não as fornicar,
Lembre-lhe sempre a quinta, o potro, o galgo:

Que com isto, e o favor de quatro asnotes
De bom ouvir, e crer se porá a pique
De um dia amanhecer um grão fidalgo".⁶

Os efeitos da multiplicidade de semelhanças e de sua multiplicação em aparências expressam tanto a ausência de interação harmoniosa do modelo cultural da metrópole com a cópia transplantada, quanto o jogo de simulacros, máscara e jogo de dissimulações ativas que configuram o ilusionismo da poesia colonial, tão bem exemplificados na obra de Gregório de Matos.

Esse ilusionismo, no que ele implica de imersão em aparências ou imagens destituídas de qualquer semelhança primordial ou original, explica, na obra sacra do poeta do Recôncavo, o jogo verbal que elimina as fronteiras entre o humano e o divino. Vejam-se os seguintes exemplos:

"Uni meu sujeito indigno
a esse objeto soberano,
fareis do divino humano,
fareis do humano divino".

Glosa

"Mostrai, Senhor, a grandeza
de tão imenso poder,
unindo este baixo ser
a tão suprema beleza:

uni, Senhor, com firmeza
 a este barro nada fino
 o vosso ser tão divino,
 ligai-nos comigo amante,
 convosco em laço constante.
 Uni meu sujeito indigno.

Fazei, Senhor, com que fique
 desta união tal memória,
 que tão peregrina história
 a vosso amor se dedique:
 justo será, que publique
 em seu pergaminho lhanos
 vossa glória o peito humano,
 e que o mundo suspenso
 veja um pecador unido
 A esse objeto soberano.

Como da vossa grandeza
 não há mais onde subir,
 será realce o vestir
 as túnicas da vileza:
 muito o vosso amor se preza
 de abater o soberano;
 serei eu o Publicano
 indigno do vosso amor:
 vinde a meu peito, Senhor,
 Fareis do divino humano.

Fareis humanado em mim
 créditos à divindade,
 porque o vosso incêndio há de
 transformar-me em serafim:
 fareis deste barro enfim
 frágua de incêndio mais digno,
 fareis do grosseiro o fino,
 que isso é glória do saber,
 e por timbre do poder
 Fareis do humano divino".⁷

29 soneto

A Cristo S.N. crucificado estando o poeta
 na última hora de sua vida.

"Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
 Da vossa piedade me despido,
 Porque quanto mais tenho delinqüido,
 Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,
 A abrandar-vos sobeja um só gemido,
 Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
 Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e já cobrada
Glória tal, e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória".⁶

Nesse malabarismo sedutor, o poeta nada mais faz do que evocar o narcisismo divino no ato da criação do homem. Se Deus, ao mirar-se no espelho, criou o homem a sua imagem e semelhança, se a Providência não teve a previdência da fragilidade do barro — ou do massapê das colônias — caberá a esse mesmo Deus resgatar o simulacro que constitui o homem e suas representações.

Essa (*mesma*) perspectiva da ousadia da diferença e do simulacro, que nega a relação passiva entre o modelo e a cópia, que discute o Mesmo e impõe a voz do Outro, orienta também os jogos conceituais e formais de Vieira, tal como se verifica no Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda:

"Pois isto se há de sofrer, Deus meu? Quando quisestes entregar vossas ovelhas a São Pedro, examinaste-lo três vezes se vos amava: *Diligis me, diligis me, diligis me?* E agora as entregais desta maneira, não a pastores, senão aos lobos? Sois o mesmo, ou sois outro? Aos hereges o vosso rebanho? Aos hereges as almas? Como tenho dito, e nomeei almas, não vos quero dizer mais. Já sei, Senhor, que vos haveis de enternecer e arrepende, e que não haveis de ter coração para ver tais lâstimas e tais estragos. E se assim é (que assim o estão prometendo vossas entranhas piedosíssimas), se é que há de haver dor, se é que há de haver arrependimento depois, cessem as iras, cessem as execuções agora, que não é justo vos contente antes o de que vos há de pesar em algum tempo.

Muito honrastes, Senhor, ao homem na criação do mundo, formando-o com vossas próprias mãos, informando-o e animando-o com vosso próprio alento e imprimindo nele o caráter de vossa imagem e semelhança. Mas parece que logo desde aquele mesmo dia vos não contentaste dele, porque de todas as outras coisas que criastes, diz a Escritura que vos parece

ram bem: *Vidit Deus quod esset bonum*; e só do homem o não diz. Na admiração dessa misteriosa reticência andou desde então suspenso e vacilando o juízo humano, não podendo penetrar qual fosse a causa por que, agradando-vos com tão pública demonstração todas as vossas obras, só do homem, que era a mais perfeita de todas, não mostrásseis agrado".⁹

Concluindo essa introdução, devo dizer que acredito que, ao invés de apontar semelhanças e características de estilo, relações de cópias e modelos, na criação literária do Barroco brasileiro, devemos antes discutir essas marcas da diferença, das reticências e vacilações que atravessam o código referencial e simbólico da época, constituindo-o como representação dilemática de um imaginário específico.

"A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de 'paraíso', de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia — silêncio —, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa de se retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, mas que sua presença, uma presença desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra".¹⁰

II. A tensão entre o espelho e o espelhado , entre o Mesmo e o Outro.

Parodiando Lévi-Strauss, poderíamos dizer que a literatura barroca nos trópicos se tornaria apenas exótica ou fora de moda, se nos limitássemos a avaliar o produto cultural conforme os padrões importados da metrópole ou se elegêssemos alguns escritores representativos segundo uma fórmula mais ou menos assim: — yes, nós também temos barrocos, como temos bananas...

Desse modo, tentamos tematizar, em torno de imagens relativas a espelho, a marca da diferença e da alteridade que caracterizam o período analisado. E a nossa proposta é menos de estabelecer um quadro geral dessas marcas do que a de anunciar as vastas relações que podem ser estabelecidas através da tensão entre o espelho e o espelhado, o reflexo e o refletido. Essas relações nos levariam a discutir inúmeros aspectos aparentemente contraditórios, mas complementares:

"O ufanismo e a crença no império triunfante, que se mesclam com o sentimento de decadência e de inferioridade da terra e da gente mestiça; a oscilação entre o espírito de fausto, de mundanidade e o refúgio no misticismo religioso; o pragmatismo econômico aliado ao profetismo sebastianista; a indefinição da nacionalidade e as difusas crenças nos eldorado americanos; a tendência à literatura moralizante e o formalismo acadêmico; a visão idealizadora e utópica da História e a sensação da precariedade da existência e do isolamento geográfico".¹¹

Esse estudo, porém, nos ameaçaria com o fascínio das fontes e da erudição — insaciáveis e intermináveis para uma conferência...

Por isso e para não nos afogarmos, fiquemos com apenas duas articulações da tensão entre o espelho e o espelhado, que já tínhamos apontado, em debate, no Seminário sobre a Poesia Mineira — Período Colonial, promovido em 1984, pelo Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, alongando um pouco os li

mites ali propostos.

A primeira das articulações refere-se à afirmação do mito do Mesmo, caracterizando-se pela redundância informativa, pelo mecanismo da repetição e também pela óptica especular, narcísica e projetiva. Intenta-se, tanto na prosa quanto na poesia, a fusão do mito edênico com o *ensueño barroco* em que se teatraliza a visão do novo mundo — um modo de ver e de ser visto, no qual se vive intensamente o mito das origens renovadas, assim como a tensão do provisório ante a morte e a eternidade. Tal como se pode ver no *Triunfo eucarístico*, que celebra a trasladação do diviníssimo sacramento da Igreja da Senhora do Rosário, para o novo templo da Senhora do Pilar, em 24 de maio de 1733:

"Viviam os Portugueses com as abundâncias do ouro destas Minas; os de Portugal pelo comércio participantes, os da América neste Brasil do manancial possuidores; uns e outros persuadidos, que depois das antigas e sempre sucessivas glórias militares, começavam a contar séculos de riquezas; e entendiam lhe dava a fortuna juntas aquelas duas felicidades, cuja união julgou sempre difícil a antiguidade; e quando alguma controvérsia podia mais argüir que contradizer a evidente verdade e contínua experiência, lançou a fortuna aos seus favores o remate possível, nunca imaginado; fez aos portugueses Senhores dos mais finos diamantes de todo o Mundo; dando-lhe por mãos da natureza com tosco artifício esmaltado o ouro em rude esplendor de pedraria: assim aparece por sucesso da ventura e prêmio da diligência".¹²

Essa mesma perspectiva ufanista, nostálgica e projetiva transformava o Dourado Império das Américas, já em 1705, no celebrado reino das Musas tal como se pode ler na dedicatória ao Duque de Cadaval, com que Manuel Botelho de Oliveira introduz a sua *Música do parnasso*:

"Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras; contudo qui seram também passar-se a este empório, aonde como a doçura do açúcar é tão simpática com a

suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos, que imitando aos poetas de Itália e Espanha, se aplicassem a tão discreto entretenimento, para que se não queixasse esta última parte do mundo que, assim como Apolo lhe comunica os raios para os dias, lhe negasse as luzes para os entendimentos. Ao meu, posto que inferior aos de que é tão fértil este país, ditaram as Musas as presentes rimas, que me resolvi expor à publicidade de todos, para ao menos ser o primeiro filho do Brasil, que faça pública a suavidade do metro, já que o não sou em merecer outros maiores créditos na Poesia".¹³

Além dessa primazia honrosa, a de ser o primeiro brasileiro a tornar públicos seus versos, não apenas em português mas também em espanhol (castelhano), italiano e latim, qual seria — além dessa reduplicação erudita, que atesta o esforço de dominar o código cultural europeu — a marca transgressora ou, pelo menos, simuladora, em que o Mesmo se dilui progressivamente na máscara do Outro, deixando transparecer, entre irônica e sensualmente, o mecanismo da repetição na poética transplantada? Acreditamos que na singeleza e na ingenuidade do apropriação do código erudito europeu, na alegre diluição rococó do barroco colonial, uma quase brincadeira com a "biblioteca familiar".

Segundo Silviano Santiago, a marca do escritor latino-americano é esse brincar "com os signos de um outro escritor, de uma outra obra":

"As palavras de outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro".¹⁴

Diríamos nós que o rococó colonial é a máscara do simulacro barroco, ou seja, a expressão da tensão entre o espelho e o espelhado, entre a cópia e o modelo, percebidos como representações do processo de adaptação e assimilação da cultura da metrópole:

"expressão ao mesmo tempo lânguida, irônica e futilmente refinada, do ser que contempla a efemeridade dos jardins-de-adônis culturais e a fragilidade humana ante o espetáculo que passa. É, ainda, o teatro visto como teatro, a cena como cena: algo assim como se sustentar mentirosa e enganosamente a imagem que se faz de si mesmo. O poeta vê a máscara como máscara e a sustenta ironicamente".¹⁵

Dessa perspectiva o convencionalismo dos madrigais e décimas de Manuel Botelho de Oliveira, em louvor de Anarda, adquire um refinamento, mesclado de graça leve e delicado humor, que se acentua mais tarde nas liras de Gonzaga a Marília:

Madrigal XIII

Não pode o Amor prender a Anarda

"Amor, que a todos prendes
Naquele doce ardor que alma acendes,
Prende a Anarda, que dura
Isenta de teu fogo a fermosura;
Mas ai, que já não podes, pois primeiro
Em seus olhos ficaste prisioneiro"¹⁶

Madrigal XXII

Anarda jogando a espadilha

"Joga, Anarda fermosa,
Espadilha amorosa:
Os parceiros atentos
Sejam meus pensamentos;
Serão os matadores
Teus esquivos rigores;
E por maior triunfo
A fermosura o preço, Amor o trunfo"¹⁷

A um Cupido de ouro, que trazia, preso,
Anarda nos cabelos

Décima 1

"Ao Cíprio Rapaz, isento,
De Anarda prende o rigor;
E se prende ao mesmo amor,
Que muito que a um pensamento?
Já no solto luzimento
Já nos olhos sempre amados,

Ali se vem (vêem) ponderados,
 Vencedores, não vencidos,
 Os seus olhos por cupidos,
 Os cabelos por dourados.

2

Se já não foi que o deus cego
 Quer à bela Anarda amar;
 Que bem se pode invejar
 De um deus tão divino emprego.
 Em feliz desassossego,
 Sentindo amorosa brasa,
 Parece nua, e noutra asa,
 Quando de amante se enleia,
 Ouro não, com que se asseia,
 Chama sim, com que se abrasa".¹⁸

Para compreender-se, pois, o "entre-lugar" do discurso barroco em sua originalidade, é necessário rastrear esse den-que e essa graça que repercutem tanto na lírica gonzaguiana quanto nos rondós e madrigais de Silva Alvarenga:

Lira XXVIII

"Cupido, tirando
 dos ombros a aljava,
 num campo de flores
 contente brincava.

E o corpo tenrinho
 depois, enfadado.
 incauto reclina
 na relva do prado.

Marília formosa,
 que ao deus conhecia,
 oculta espreitava
 quanto ele fazia.

Mal julga que dorme
 se chega contente,
 as armas lhe furta,
 e o deus a não sente.

Os Faunos, mal viram
 as armas roubadas,
 saíram das grutas
 soltando risadas.

Acorda Cupido,
 e a causa sabendo,
 a quantos o insultam
 responde, dizendo:

-Temíeis as setas
nas minhas mãos cruas?
vereis o que podem
agora nas suas".¹⁹

Madrigal XVIII

"Suave Agosto, as verdes laranjeiras
Vem feliz matizar de brancas flores,
Que abrindo as leves asas lisonjeiras,
Já Zefiro respira entre os Pastores.
Nova esperança alenta os meus ardores
Nos braços da ternura.
Ó dias de ventura,
Glaura vereis à sombra das mangueiras!
Suave agosto, as verdes laranjeiras
Co'a turba dos amores
Vem feliz matizar de brancas flores.

Madrigal XXIII

Copada Laranjeira, onde os Amores
Viram passar de Agosto os dias belos,
Então de brancas flores
Adornaste risonha os seus cabelos.
A fortuna propícia aos teus desvelos
Anuncia feliz novos favores:
Glaura torna; ah! conserva lisonjeira,
Copada Laranjeira, por tributos,
Na rama verde-escura os áureos frutos".²⁰

A consciência da máscara, do simulacro entre o espelho e o espelhado, remete à outra articulação que mencionamos: surge a proposição do hiato, do dilaceramento do eu entre o Mesmo e o enigma do Outro, assim como da diferença na expressão perquiridora e paradoxal: "O poeta-narciso curva-se sobre a superfície das águas em busca de sua face: quem sou? que corpo habito? qual é minha máscara/face?"²¹

A necessidade da afirmação, no nível pessoal e estético, expressou-se através das literaturas congregadas das academias, no gozo assumido das máscaras das convenções, que articulavam o mecanismo sedutor dos modelos reduzidos dos eldora dos espaciais e culturais, tal como se pode comprovar na leitura tanto da *Prosopopēia* (1601), de Bento Teixeira, quanto na silva *À Ilha de Maré* (1705), de Manuel Botelho de Oliveira. No entanto, expressou-se mais dramaticamente, ainda, quando o domínio da Musa tropical se refletiu no espelho das águas tur

vas e conturbadas pelas transformações históricas e econômicas. Narciso não se reconhece mais no espelho, nem reconhece o espelhado. É suficiente lembrarmos a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, de Cláudio Manuel da Costa, em que o tema da indagação e do deslocamento espacial assume densa tragicidade. A criação não é mais o espelho evocador da fragmentada unidade, sonhada em parnasos e suaves eldorados, mas projeção angustiada da conturbação do intelectual na experiência da dureza, da rusticidade, do deslocamento e da diferença cultural. Podemos concluir em Cláudio Manuel da Costa:

"Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele Prado?
Tudo outra natureza tem tomado,
E em contemplá-lo tímido esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado:
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescentes,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem tronco vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era:
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!" 22

Se, em velhos mitos e lendas, a perda da sombra projeta da ou do reflexo no espelho está associada à perda da alma ou da identidade, a uma *danação*, torna-se necessário assumir essa dissociação, o hiato e a tensão entre modelo e reflexo, sobretudo para se evitar o que Roland Barthes denominou o "demonio da analogia". Contra o excesso de semelhança, o desregramento/desregulamento das correspondências, das sintonias, das afinidades redutoras. Somente assim, na experimentação da diferença e da alteridade, a confrontação entre o espelho e o espelhado poderá conferir ao discurso colonial barroco o estatuto de uma "originalidade".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. MATOS, Gregório de. *Obras completas*. /organização do texto por James Amado. /Bahia, Janaína, 1969. v.I, p.141. (A otografia de todos os textos da literatura, no período colonial, foi atualizada).
2. Id. *ibid.* v.IV. p.837.
3. SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p.18.
4. MATOS, Gregório de. Op. cit., v.IV, p.840-841.
5. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. /trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. /São Paulo, Perspectiva, 1974. p.263.
6. MATOS, Gregório de. Op. cit., v.IV. p.838-839.
7. Id. *ibid.* v.I. p.116-117.
8. Id. *ibid.* p. 48.
9. VIEIRA, Padre Antônio. Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda. In: *Obras completas. Sermões*. (prefaciado pelo Rev. Padre Gonçalo Alves). Lisboa, Lello, 1951. v.XIV. p.322-323.
10. SANTIAGO, Silviano. Op. cit., p.18-19.
11. ALMEIDA, Ana Maria de. e FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna-
Literatura Brasileira: tradição e evolução. Belo Horizonte, Vigília, 1979. p.16.
12. MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo eucarístico*. In: AVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas (textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco)*. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967. v.1. p.175-176.
13. OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. /prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. /Rio de Janeiro, MEC/INL, 1953. t.I. p.3.

14. SANTIAGO, Silviano. Op. cit. p.23.
15. ALMEIDA, Ana Maria de. O ilegível residual do texto. In: *Seminário sobre a poesia mineira. Período Colonial*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1984. p.116.
16. OLIVEIRA, Manuel Botelho de. Op. cit. p.31.
17. Id. Ibid. p.35.
18. Id. ibid. p.38.
19. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e mais poesias*. /com prefácio e notas do prof. M. Rodrigues Lapa. /Lisboa, Sá da Costa, 1961. p.66-67.
20. ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Glaura. Poemas eróticos*. /prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco. /Rio de Janeiro, MEC/INL, 1943. p.225 e 228.
21. ALMEIDA, Ana Maria de. O ilegível residual do texto. Op. cit. p.113.
22. COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas*. /introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. /São Paulo, Cultrix, 1966. p.39.