Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras

**A crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda entre os anos 1920-
1926**

Guilherme Pinheiro Pacheco

(Versão Corrigida)

São Paulo

2016

Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras

**A crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda entre os anos 1920-
1926**

Guilherme Pinheiro Pacheco

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.**

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão

(Versão Corrigida)

São Paulo

2016

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Pacheco, Guilherme Pinheiro

A crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda entre os anos 1920-1926 /
Guilherme Pinheiro Pacheco -- São Paulo, 2016.

Orientador : Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhães Paixão.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos
Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de concentração: Estudos
Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da
realidade.

Versão do título para o inglês : The literary criticism of Sérgio Buarque de
Holanda between 1920-1926.

Descritores: 1. Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982 2. Crítica literária 3.
Modernismo 4. Literatura brasileira I. Universidade de São Paulo. Instituto de
Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD20/2016

CDD 869.909

“Ler é sonhar pela mão de outrem.”

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre junho de 2013 e maio de 2015.

Aos professores e funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) que, em maior ou menor grau, contribuíram para a realização da pesquisa. Em especial, agradeço à professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, pela surpreendente atenção com que, desde a banca do processo seletivo, acolheu ideias e projetos, comentando-os com inteligência e simpatia.

Aos funcionários que trabalharam ao longo dos últimos anos na Secretaria de Pós-Graduação do IEB – Henrique, Carolina, Daniele e Rafael -, pelo empenho e pelo compromisso com que desempenharam funções essenciais para a concretização da pesquisa; à Cristina, principalmente, pela paciência e dedicação, sempre pronta a corrigir descuidos, lembrando-me pontualmente de meus esquecimentos.

Aos professores Marcos Antonio de Moraes e Ivan Marques, ambos colaboraram de maneira vital para o presente trabalho: em primeiro lugar, nas disciplinas por eles ministradas, onde a pesquisa pôde ganhar conteúdos importantes, sendo enriquecida pelas sugestivas leituras e discussões promovidas em classe; em segundo lugar, pela participação na banca de qualificação, momento em que se revelaram leitores atenciosos e argutos, precisos nas sugestões e rigorosos na generosidade.

Ao Lucas De Nicola, companheiro de IEB, de conversas saborosas e de esquecimentos, mas que sempre se lembrou de temperar nossa convivência acadêmica com sentimentos e inteligência.

Ao João Ivo Duarte, colaborador essencial, cúmplice fraterno nas angústias e companheiro nas aventuras bibliófilas, às suas inúmeras sugestões e a seus conselhos este trabalho deve muito, em especial, devo a ele o assombro de uma amizade inesperada.

Ao Fernando Paixão, pelo apoio sereno nas horas difíceis, por aconselhar-me às palavras e pela paciência com que o fez. Agradeço especialmente o comprometimento

cuidadoso e à orientação deste mestrado, reveladora de que o trabalho acadêmico poder ser feito com a sabedoria dos afetos, sem deixar de ser inteligente e agudo.

À Mariza Werneck, interlocutora primeira, autora do incentivo que prefaciou essa dissertação, pelas conversas sempre estimulantes e iluminadoras; e por equilibrar amizade e ensino de maneira hábil e graciosa.

À Perry Tal, pelo idioma tácito, enunciado silencioso.

Ao Lucas Tomaz de Aquino, pelas prosas noturnas, que sempre me ajudaram a pensar e a diluir as inquietações.

Ao Henrique, cujos arranjos todos, meticolosos, fizeram soar ao longo dos anos certos improvisos, notas constantes de carinho e de lealdade: música da amizade. O amparo firme e a voz do interlocutor sensato e astucioso foram marcas de sua solidariedade, sempre disposta e objetiva.

À Gabriela Pacheco e ao Akin, pelo sentimento que preexiste, a presença de vocês é luminosa.

Aos meus pais, Arthur e Maria da Graça, pela cumplicidade, pelo incentivo cotidiano e terno e, acima de tudo, por tudo oferecer sem nada pedir em troca.

Resumo

O presente trabalho propõe-se investigar as primeiras produções da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda, percorrendo alguns dos artigos que foram redigidos entre os anos de 1920 e 1926. Lembremos que, em 1921, o jovem escritor filia-se ao então nascente movimento modernista, colocando sua atividade crítica a serviço da causa renovadora. Esta adesão foi fecunda, definindo uma relação que alcança a dimensão de uma intensa militância (1922-1923) e que, entre os anos de 1924-1926, revela um sujeito crítico capacitado para assinalar rumos para o modernismo. A pesquisa procura analisar artigos, ensaios e resenhas, buscando articular uma leitura que se situa próxima aos textos, acompanhando-os em seus movimentos e particularidades. A partir desta estratégia de abordagem, esforçamo-nos no sentido de compreender os temas e os procedimentos críticos de Buarque de Holanda, relacionando-os com o contexto modernista no qual esses escritos se inserem, e esboçando, finalmente, alguns dos traços mais marcantes do início de sua trajetória intelectual.

Palavras-chave: Sérgio Buarque de Holanda – Crítica literária – Modernismo brasileiro – Literatura Brasileira

Abstract

This work aims to investigate the early writings in Sérgio Buarque de Holanda's literary criticism, covering some of his articles written between 1920 and 1926. It is important to remember that in 1921 the young Holanda affiliated himself with the incipient *Modernismo* movement, devoting his critic activities to the service of the renewing modernist cause. This adhesion was fruitful, defining a relationship that reached the dimension of an intense militancy (1922-1923) and which, between 1924-1926, revealed a mature critic capable of determining the course of *Mordernismo*. This research seeks to analyze articles, essays and reviews, striving to articulate a reading that lies close to the text, following its movements and particularities. Using this approach strategy, we aim to understand Holanda's criticism's themes and procedures in relationship to the context in which these texts were inserted. Ultimately, in doing so, we will outline some of the most remarkable traits of Holanda's intellectual trajectory.

Keywords: Sérgio Buarque de Holanda – Literary Criticism – Brazilian Modernism – Brazilian Literature

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. Esboço de retrato: uma imagem e primeiras produções.....	15
1.1 Retratos: precoce, erudito e excêntrico.....	15
1.2 Contraponto: primeiros textos.....	25
1.3 Considerações finais: de monóculo e sobraçando livros.....	51
2. Interessantes esquisitices: o surgimento de um “futurista”	55
2.1 Em torno de 1921.....	55
2.2 Aquecimento: três escritos.....	60
2.3 Leituras de uma leitura.....	87
3. Militância modernista no Rio de Janeiro 1922-1923.....	91
3.1 Rio de Janeiro: começo dos anos 1920.....	94
3.2 Lentes paulistas no observatório carioca.....	99
3.3 Educação para o moderno e reavaliação modernista.....	122
4. Entre críticas, polêmicas e amizade: Sérgio Buarque de Holanda em <i>Estética</i> (1924-1925).....	126
4.1 Nas páginas de <i>Estética</i> : um crítico, uma assinatura.....	129
4.2 Outras assinaturas: crítica e polêmica a quatro mãos.....	174
5. Conclusão.....	183
6. Bibliografia.....	194

Introdução

O presente trabalho propõe-se investigar as primeiras produções da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda, percorrendo alguns das realizações que estão localizadas entre os anos de 1920 e 1926, entre sua estreia na imprensa (1920) e a publicação do polêmico artigo “O lado oposto e outros lados” (1926). Neste período, há ainda outro fator importante a ser considerado: a adesão do jovem autor ao modernismo, que resultou em uma militância intensa no movimento, estruturando sentidos e conteúdos essenciais dessa trajetória.

Trata-se de um *corpus* formado por textos de crítica, entretanto, não deixamos de solicitar, quando necessário, outros registros textuais de Sérgio Buarque. Demos especial ênfase para as peças que se situam no contexto modernista, não apenas por serem as de maior número, mas, acima de tudo, por comporem um conjunto orgânico, que possui características próprias, com métodos e posturas derivadas dessa atividade inaugural.

Portanto, este trabalho filia-se ao campo dos estudos que tem a crítica literária como objeto de análise, lembrando que o intervalo que estabelecemos como recorte temporal na obra buarqueana apresenta-se como um momento de formação, de pesquisas e de exercícios preambulares. Em consequência desta singularidade, não procuramos sistematizações teóricas maduras e consistentes, que nos proporcionariam apreender um método crítico estável e coerente. A pesquisa concentrou-se mais detidamente na maneira com que o jovem Sérgio empenhou sua personalidade, por meio de suas faculdades intelectuais e de sua sensibilidade, na interpretação das obras e dos acontecimentos literários¹. Em especial, buscou-se investigar como se constituía o intérprete, o exegeta precoce no decorrer de sua militância modernista e como esta simultaneidade operou e influenciou na fatura dos textos críticos, criando temas e procedimentos especiais.

Como se sabe, a crítica literária percorreu quase toda a experiência intelectual de Sérgio Buarque de Holanda, sendo, no entanto, obscurecida pela obra historiográfica,

¹ Inspiramo-nos no conceito de *ato crítico*, elaborado por Antonio Candido, para nossa aproximação da crítica literária do jovem Sérgio Buarque. Ver: CANDIDO, Antonio. “O ato crítico” in *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.156.

que se impôs como criação eminente. As pesquisas acadêmicas que enfocam sua produção crítica vêm ganhando espaço cada vez maior entre os estudiosos de sua obra, mas é preciso ressaltar que não são poucos os estudos que acabam abordando esta crítica de modo tangencial ou indireto. Nosso trabalho procura oferecer uma modesta contribuição às análises da crítica do autor de *Raízes do Brasil*, em especial àquelas que ambicionam uma leitura que privilegia o texto crítico.

A partir da leitura do conjunto de textos escolhidos, observamos que a cronologia de publicação delimitava e organizava as nuances mais significativas do itinerário de Buarque de Holanda entre 1920-1926, oferecendo naturalmente uma possibilidade de ordenação do material. Inspirados por esta sugestão, elaboramos a divisão dos capítulos no seguinte formato:

Capítulo 1: na primeira seção, a partir de uma seleção de trechos de depoimentos que descrevem traços fascinantes do jovem Sérgio Buarque, esboçamos um breve retrato do rapaz boêmio e erudito precoce; na segunda seção, delineamos as principais ideias e referências presentes nos seus primeiros artigos (1920-1921), que se ressentem em certos momentos de elementos finisseculares. A estratégia para o capítulo foi confrontar o retrato do modernista da primeira parte com os textos “passadistas” da segunda, buscando fazer emergir deste contraste uma imagem fundadora para os capítulos posteriores.

Capítulo 2: análise dos textos escritos em 1921, correspondentes ao momento em que nosso autor adere ao modernismo brasileiro. Nesse ano, o crítico acolhe com entusiasmo as propostas renovadoras, passando a trabalhar como um dos defensores das novas ideias. Destacam-se os diferenciados registros textuais que utiliza hora para especular sobre a vanguarda europeia, hora para examinar exemplos nacionais de inovação. Há ainda a presença um tanto quanto desajeitada do Futurismo, movimento de vanguarda em evidência no primeiro tempo modernista.

Capítulo 3: análise dos textos redigidos entre 1922 e 1923, que flagram a atuação engajada de Sérgio Buarque. Nesses escritos, a militância no movimento ganhou tons mais fortes, adquirindo traços explicativos e propagandísticos, com a crítica assumindo, às vezes, posturas de divulgação pedagógica. Nota-se também a presença da questão regional, uma vez que Sérgio escrevia no Rio de Janeiro sobre o “futurismo paulista”, componente que marca esta produção.

Capítulo 4: análise dos textos escritos em 1924-1925 e publicados na revista *Estética*, que Buarque de Holanda idealizou e editou com o amigo Prudente de Moraes, neto. Neste intervalo de tempo, investigamos resenhas e ensaios que revelam a agudeza do crítico literário, um leitor erudito e reflexivo. Nas páginas desses artigos, torna-se claro o perfil de uma voz analítica e sensível, que se propõe a penetrar nas questões centrais do debate modernistas.

Podemos lembrar uma última consideração, que diz respeito à estratégia de abordagem que nos valem em nossas análises. Como dissemos, a crítica literária realizada nos anos 1920 corresponde às primeiras intervenções e criações de Sérgio Buarque, material que exige prudência, visto que textos dessa natureza apresentam ímpetos e apostas flutuantes, uma verve difícil de ser assimilada por uma leitura com predicados metodológicos estabilizadores, que acabam subjugando a vivacidade do aprendiz em processo de formação.

Para examinar os artigos críticos selecionados, optamos por um expediente que acompanha minuciosamente os movimentos e a argumentação dos textos, articulando uma leitura que se situa próxima às obras, observando mecanismos internos e incidências externas. Com isso, buscamos tornar inteligível o pulso e a vitalidade das interpretações de Buarque de Holanda sem, contudo, deixar de fazê-lo de modo crítico e analítico. Pareceu-nos fecundo nos colocarmos rente ao autor, palmilhando o começo de seu itinerário, apalpando ideais e nos deixar conduzir por sua pena; resguardados por sua jovialidade, mas calcados em nossa temperança.

1. Esboço de retrato: uma imagem e primeiras produções

“...é preciso colher as flores
de que rezam velhos autores”

(Carlos Drummond de Andrade)

1.1 Retratos: precoce, erudito e excêntrico

*“A classe de Sérgio! Foi a primeira qualidade que me chamou a atenção para ele há uns trinta anos. Nunca me esqueci de sua figura certo dia em pleno largo da Carioca, com um livro debaixo do braço e no olho direito o monóculo que o obrigava a um ar de seriedade. Naquele tempo não fazia senão ler. Estava sempre com o nariz metido num livro ou numa revista – nos bondes, nos café, nas livrarias. Tanta eterna leitura me fazia recear que Sérgio soçobrasse num cerebralismo cuja única utilidade seria ensinar a escritores europeus de passagem pelo Rio a existência, desconhecida por eles, de livros e revistas de seus respectivos países. Sérgio talvez não tivesse lido ainda a *Iliada* ou *A divina comédia*, mas lia todas as novidades das literaturas francesa, inglesa, alemã, italiana e espanhola. Sérgio não soçobrou: curou-se do cerebralismo caindo na farra.”*²

O retrato traçado por Manuel Bandeira (1886-1968) de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) nos parece, de certo modo, fundante para a figura que pretendemos sugerir neste início de capítulo. Nenhum outro escritor ou amigo - até mesmo os mais chegados - soube flagrar de maneira tão saborosa e sugestiva o autor de *Raízes do Brasil* (1936) em sua mocidade.

A crônica da qual transcrevemos o trecho acima leva o título “Sérgio, anticafajeste”, e foi publicada no suplemente dominical do *Diário Carioca* dedicado às comemorações do cinquentenário do então prestigiado historiador paulista (11/06/1952)³. Essa passagem, especificamente, nos fornece os traços mais

²BANDEIRA, Manuel. “Sérgio, anticafajeste” in: *Flauta de Papel*. São Paulo: Global, 2014, p. 53-54.

³ O retrato de Manuel Bandeira procura abranger a figura do historiador e crítico paulista até aquela data (1952), por isso, os traços de sua envergadura intelectual retratados dizem respeito não apenas aos anos que nos interessam – década de 1920 -, mas também aos das décadas subsequentes. Vale citar, entretanto, o espanto de Bandeira diante da força e da disciplina mental de Sérgio Buarque. No início do texto, o cronista lembra três nomes “cuja formação nos dá a impressão de milagre”: Machado de Assis, João

característicos e recorrentes na figuração do adolescente Sérgio: a *excentricidade*, o *leitor compulsivo* e o *erudito precoce*.

A maestria de Bandeira em compor retratos é por demais conhecida. O texto sobre Sérgio Buarque certamente faz parte da galeria dos melhores perfis desse perspicaz observador. Entre os dois, houve longa e fraterna convivência que deu ensejo para outros vestígios fixados pelo poeta pernambucano, que aparecem de maneira esparsa em seus escritos.

Nas cartas trocadas com Mário de Andrade (1893-1945) alguns desses flagrantes emergem em meio às discussões literárias e à correspondência afetiva; são notícias dos companheiros e desafetos cariocas que Manuel Bandeira enviava à rua Lopes Chaves. O Rio de Janeiro, cidade aonde Manuel Bandeira fixa residência definitiva em 1914, passa a abrigar também o jovem Sérgio Buarque desde 1921 - sendo ambos frequentadores da mesma roda de convivas e com afinidades artísticas e pessoais estreitas. Podemos, portanto, perscrutar nesse epistolário algumas aparições de nosso autor e que Bandeira fornece com gosto e bem à sua maneira.

Em carta enviada a Mário de Andrade no dia 25 de maio de 1922, Bandeira escreve:

*“Um dia destes encontro o Sérgio Buarque de Holanda, com aquele ar metálico e laminado, com aquele ar que faz compreender de chofre a pintura moderna (pelo menos foi a cara do Sérgio e a de um motorneiro de Petrópolis que m’a fizeram compreender) e soube por ele notícias suas, recebi por ele saudades suas.”*⁴

Pouco menos de um ano depois - no dia 6 de janeiro de 1923 - o poeta do *Carnaval* (1919) incentiva Mário de Andrade a publicar suas mais recentes poesias e seu ensaio crítico, ambos até então inéditos⁵. Depois de procurar mostrar a importância

Ribeiro e Sérgio Buarque de Holanda. Em seguida ressalta: “O enxerto de cultura estrangeira em gleba nacional de tão generoso teor não será bastante para explicar a superioridade deles, já que em outros autores, muito estimáveis decerto, os mesmos elementos não puderam gerar a robusta originalidade daqueles três mestres, cada um dos quais verdadeiramente sem par em sua geração.”. Idem, *ibidem.*, p. 53.

⁴ ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros. 2 ed., 2001, p. 59-60.

⁵ Trata-se de *A escrava que não era Isaura*, publicado em livro em 1925, e *Losango cáqui*, publicado em livro em 1926.

da reflexão sobre a arte moderna, inadvertidamente, dá notícias sobre o “ficcionalista”⁶
Sérgio Buarque:

*“A arte moderna é profundamente intelectual e precisa ser explicada. O Sérgio Buarque quer publicar um livro de ensaios críticos antes de dar qualquer obra de ficção, para mostrar primeiro que não é louco. Acho que ele faz bem. É bom começar sempre por um ‘prefácio interessantíssimo’.”*⁷

Em outra carta enviada por Bandeira a Mário de Andrade, no dia 19 de novembro de 1924, há um breve relato envolvendo o jovem modernista. Nela flagramos nosso autor em pleno exercício de confraternização com as figuras mais experientes do movimento:

*“Saímos eu, Graça, Villa e Sérgio. Este completamente envouté pelas ‘Danças’. Sabe de cor. Recita e repete. Sérgio apanhou o segredo da vida que é repetir. É mais audacioso do que o sujeito do Eça, por que afirma sempre duas vezes.”*⁸

Ainda nesse mesmo ano de 1924, no dia 8 de dezembro, Bandeira pede socorro a Mário, em um sugestivo episódio.

“Mário.

⁶ As especulações sobre uma possível obra de ficção de Sérgio Buarque de Holanda são grandes e pouco documentadas. Mas elas contribuem para, de certa forma, completar o retrato do jovem modernista. De concreto, temos a prosa de ficção intitulada “Antinous (fragmento)”, publicada no 4º número da revista *Klaxon* (agosto de 1922) e o conto “A viagem a Nápoles”, publicado pela primeira vez em 15 de dezembro de 1931 na *Revista Nova* (nº 4). Quanto aos versos, há indícios instigantes, mas nada além deles. Manuel Bandeira, na crônica que citamos mais acima, escreve: “Saibam todos que Sérgio versejou antes dos vinte anos, e sabia fazer versos no duro” (p. 55). Em sua *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, Bandeira atribui os misteriosos versos de “Novas Cartas Chilenas” a Sérgio Buarque; na pequena introdução, ao narrar o recebimento dos versos remetidos do Chile, comenta: “Sérgio Buarque de Holanda andava então pelo Chile, sabe alemão, fez versos na primeira mocidade (uma vez me recitou um soneto seu, mas não quis me dar cópia para eu incluir na primeira edição dessa antologia...)” (p. 267). Há, ainda, uma pequena referência na primeira carta enviada por Mário de Andrade a Sérgio Buarque em 8 de maio de 1922. Nela o autor de *Paulicéia desvairada* escreve: “Estou à espera dos artigos e dos poemas que prometeste. E não te esqueças do teu conto. Desejo conhecer-te na ficção.” (p. 19-20). Nessa década de 1920, Sérgio também era conhecido por título de livros que inventava e não escrevia. Entre eles estão o “O Automóvel adormecido no bosque”, “Y, o magnífico”, “Jesus Cristo na intimidade”, “História de um Homem Elástico”, “Rui Barbosa Nunca Existiu”. Ver: BANDEIRA, Manuel. “Sérgio, anticafajeste” in: *Flauta de Papel*. São Paulo: Global, 2014, p. 55; BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 267; ANDRADE, Mário; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012, p. 19-20.

⁷ Idem, *ibidem.*, p. 81.

⁸ Idem, *ibidem.*, p. 148.

Quero que você me situe o Paul Reverdy na poesia moderna. O Sérgio deu-me de presente Les épaves du ciel, certo de que eu gostaria muito.

Li, reli, estudei, de cabeça p'ra cima, de cabeça p'ra baixo e não compreendi nem senti coisíssima nenhuma. Tive a impressão de estar lendo as concepções de um habitante de outro planeta que por milagre despencasse na terra, conhecendo o vocabulário francês sem porém ligar os vocábulos às coisas significadas. O que me espanta não é não compreender: é não sentir a mínima emoção artística, nada, nada, NADA.

Já peguei no livro em ocasiões diversas, e de uma delas me senti inteligentíssimo. Pois ao cabo de alguns minutos senti aquela impressão de cansaço em que nada tem sentido, mesmo as coisas mais habituais.

Explique-me isso [...]”⁹

Mário de Andrade socorre o amigo, esclarecendo o nome trocado por Bandeira (tratava-se de Pierre Reverdy e não Paul) e compartilhando a antipatia pelo poeta francês: “Não gosto dele. Acho pau e cansativo. Principalmente cansativo.”¹⁰. Após longas considerações sobre a poesia de Reverdy, Mário conclui sua argumentação do seguinte modo, caracterizando o espírito e a mocidade do jovem amigo em comum:

“O melhor é mandar o homem plantar batatas [Reverdy] e dizer pro Sérgio que se contenha mais nos entusiasmos. Não. O Sérgio é menino ainda. Melhor que continue nas besteiras de mocidade, sempre tão lindas e que provam paixão e inteligência apaixonada. Deixe ele gostar de Reverdy. A calma virá quando a calma tem de vir. Então os frutos da paixões serão grandes.”¹¹

A camaradagem entre Sérgio Buarque e Manuel Bandeira transparece nesses pequenos retalhos afetivos inseridos nas cartas a Mário de Andrade. Por elas, o poeta paulista ficava sabendo da cotidiana e amistosa sociabilidade dos amigos cariocas. Era “o Sérgio e o Prudentinho que anteontem passaram a noite até 1 da madrugada no meu quarto ‘a cavaleiro da entrada da barra’”¹², como relata em outra carta.

Outro significativo testemunho de Sérgio Buarque de Holanda foi fixado por Gilberto Freyre (1900-1987) na década de 1920. Assim como no caso de Manuel

⁹ Idem, ibidem., p. 158-159.

¹⁰ Idem, ibidem., p. 159.

¹¹ Idem, ibidem., p. 160.

¹² Idem, ibidem., p. 204.

Bandeira, a narrativa dos encontros boêmios e literários oferece alguns traços interessantes para compormos um retrato do jovem modernista.

No necrológio “Sérgio, mestre dos mestres”¹³, publicado logo após a morte do historiador paulista, Freyre relembra o amigo de mocidade e boêmia. Noites passadas juntos com Prudente de Moraes, neto em que “mais de uma vez amanhecemos, bebendo chope, em bares tradicionalmente cariocas”¹⁴; acompanhados sempre pela música dos “brasileiríssimos” Donga, Patrício e Pixinguinha. E quem se sentava nos “pianos boêmios” e tocava as “músicas saudosas” era o inusitado pianista Sérgio Buarque de Holanda. Àquela época, Freyre, que vinha de estudos de pós-graduação em universidade norte-americana, encontra em Sérgio, “no Brasil da remota década de 20, um raro exemplo de *scholar* autêntico”¹⁵.

Certa noite, em Santa Tereza, o “tio intelectual” Manuel Bandeira¹⁶ propõe um desafio aos jovens amigos: uma competição entre Freyre e Sérgio para saber quem sabia mais de literatura inglesa. “Cada um que fizesse uma pergunta ao outro. Isto? Aquilo? Manuel Bandeira, juiz”¹⁷. O sociólogo pernambucano não revelou quem saiu vencedor, mas relatou seu assombro com os conhecimentos do amigo paulista:

“Sucedee que não me faltava iniciação sistemática no assunto, sendo, talvez, o único brasileiro que já estudara anglo-saxão com scholar de Oxford. Que chegara a escrever em anglo-saxão. Que conhecia, nas raízes, desde os

¹³ O artigo foi publicado pela primeira vez na *Folha de São Paulo*, no dia 11 de maio de 1982. Nossa referência será a da segunda publicação, no número especial da *Revista do Brasil* dedicado a Sérgio Buarque de Holanda (1987). FREYRE, Gilberto. “Sérgio, mestre de mestres” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – n° 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987, p. 117.

¹⁴ FREYRE, Gilberto. “Sérgio, mestre de mestres” in: Op. cit., p. 117.

¹⁵ Idem, ibidem., mesma página.

¹⁶ Em seu diário de juventude, Gilberto Freyre oferece pequenas indicações desse grupo que frequentava e da sociabilidade que desfrutava. Sobre Manuel Bandeira - em uma entrada datada do ano de 1924, escrita no Rio de Janeiro, ou seja, no período que descrevemos -, Freyre narra seu desconcerto com o convite de Bandeira para se hospedar em sua casa na famosa Rua do Curvelo, e que, ao mesmo tempo, mostra o grau de amizade que partilhavam: “Com o que ganho, não é possível instalar-me em hotel. [...] E como não tenho vocação para caloteiro, aceitei o convite de Manuel Bandeira (que no Recife diz ir ficar em nossa casa) para ser seu hóspede em Santa Teresa: a sua casinha de 51, Curvelo, Santa Teresa. Casinha de franciscano à paisana. [...] Confesso que tenho certo receio: afinal, Manuel é tuberculoso consolidado, mas tubérculos. E esse contacto íntimo com ele, numa casa pequeníssima, talvez seja um perigo para quem, como eu, teme a tuberculose [...] Mas confesso também que venho esquecendo tal perigo pelo gosto, pela alegria enorme, de conviver com Manuel Bandeira como com um irmão mais velho. Tomando seu leite. Comendo sua comida. Conversando com ele desde muito cedo. Já temos conversado sobre uma multidão de assuntos.” FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Global; Recife, PE: Fundação Gilberto Freyre, 2006, p. 262.

¹⁷ Idem, ibidem., mesma página.

Brownings a um William Butler Yeats, que me iniciara, ele próprio, em irlandesesismos, e a uma Amy Lovell, que, também, ela própria, me iniciara em imagismo. Com tal competidor defrontou-se Sérgio Buarque de Holanda, de modo o mais brilhante.”¹⁸

Os dois depoimentos com que trabalhamos até o momento possuem dois aspectos em comum: são elaborados por contemporâneos de Sérgio Buarque e estão relacionados à vivência carioca dos respectivos escritores com nosso autor. Seja em retrospectiva ou no calor das cartas, esses elementos dão certa unidade à figura até aqui traçada.

Podemos, todavia, enriquecer essa imagem com mais um contemporâneo do autor, mas que relembra o contato com Sérgio um pouco antes dos anos cariocas evocados por Manuel Bandeira e por Gilberto Freyre. Em 1921, o futuro autor de *Raízes do Brasil* (1936) muda-se com a família para o Rio de Janeiro¹⁹, e ao chegar à capital federal já cultivava sólidas amizades com os modernistas paulistas.

¹⁸ Idem, *ibidem.*, mesma página. Descrição bem próxima dessas noitadas relatadas no artigo “Sérgio, mestre dos mestres”, encontra-se na carta que Freyre envia a José Lins do Rego em 22 de setembro de 1922. Nela encontramos notícias de Sérgio Buarque em meio ao relato das experiências vividas pelo jovem Freyre no Rio de Janeiro: “[...] E [custa] fingir, transigir, contemporizar. De modo que é mais suportável beber um pouco, rolar um pouco pelos cafés, ouvir o [preto] de São José tocar Pandeiro e ver Sérgio vomitar literariamente vômitos esverdeados. E ouvir Pixinguinha e Patrício – deliciosos. Você não sabe [meu] estado de espírito – diante de uma porção de coisas, tendo de considerar para o rumo de vida uma porção de outras vidas, tendo de enfrentar uma porção de seduções. [...] Outro dia estive na casa do querido Bandeira com Sérgio. Sérgio é interessante. O Prudente também. Dodô não tenho visto. Nem Ronald depois daquela vez. Não sei ainda se ao receber o dinheiro largarei logo para o Recife ou darei um pulo a São Paulo. Eu estou cada vez mais fraco, necessitando daquele regímen de leite de minha mãe. E do meu quarto. Da minha cama. De tudo aquilo.”. Ao que tudo indica, trata-se da mesma noite narrada no artigo em homenagem a Sérgio Buarque; e que também ressoa no diário do futuro autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933) em uma entrada de 1924, quando o autor se encontrava no Rio de Janeiro: “Invento com os meus amigos Bandeira, Prudente, Rodrigo, Sérgio um grupo de personagens dos quais vamos fazer colaboradores da *Revista* [do Brasil]: J. J. Gomes Sampaio e Esmeraldino Olímpio, entre eles. Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles já saí de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga.”. Ver: FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Global; Recife, PE: Fundação Gilberto Freyre, 2006, p. 264; DIAS, Silvana Moreli Vicente. 2014. “Gilberto Freyre em correspondência: sobre a possibilidade de edição de cartas em formato digital”. Comunicação apresentada no *Colóquio Internacional “Artífices da correspondência: teoria, metodologia e crítica na edição de cartas”*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 3-4 de novembro. Agradeço a gentileza e a atenção de Silvana Moreli Vicente Dias pela indicação e pela transcrição do trecho da carta de Freyre que citamos nessa nota.

¹⁹ Rodrigo Melo Franco de Andrade nos dá uma breve imagem de Sérgio Buarque ao tempo de sua mudança para o Rio de Janeiro. Ao homenagear o amigo em seu cinquentenário, em 1952, lembra suas singularidade e multiplicidade: “Assim foi sempre, desde muitos anos: diverso e autêntico. Há quem o recorde ao chegar ao Rio, adolescente louro e monarquista maurrasiano, de monóculo. Depois, já de óculos, prócer destacado do movimento modernista, gêmeo de Prudente, caminhando ao lado de Graça Aranha ou sentado com Alberto Faria à mesa do Café Papagaio”. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de.

Sérgio Milliet (1898-1966) era um dos frequentadores daquele grupo e teve contato com o jovem e incipiente “futurista”. Ao relembrar a figura de Buarque de Holanda, algumas das características recorrentes a que chamamos atenção aparecem de maneira nítida:

*“Conheci Sérgio Buarque de Holanda nos anos remotos de 1920 a 1922. Formávamos um grupo endiabrado, constituído por uma espécie de ‘jeunesse dorée’ dessa cidade provinciano que era São Paulo. E como não nos faltasse tempo, liamos muito, liamos tudo, ele em particular que nos trazia as notícias mais recentes da vida intelectual e artística de ultramar. Por ele soubemos de alguns franceses ilustres, mas, principalmente, das revoluções que se processavam nas letras inglesas e alemãs. [...] Ele era, já nessa época, sem ter ainda completado seus estudos universitários, um erudito. Essa erudição, que nos humilhava um pouco, ele a disfarçava, entretanto, com boa dose de humor [...]”*²⁰

Milliet comenta, pouco depois da passagem acima citada, a curiosidade e avidez nas amplas leituras do amigo. Se à época elas ainda não apontavam para estudos históricos, o jovem intelectual “devassava” a poesia, o romance, as ideias, a filosofia e o que o autor de *Diário Crítico* (1940-1956) chama de “métodos de trabalhos”²¹. Com relação a esse ponto, escreve:

*“Alimentava-se de sábias leituras e meditava sobre a quinta-essência das artes da escrita. Para nós, os menores de 22, ele pertencia ao grupo dos grandes, dos sérios, embora fosse dos mais novos.”*²²

A imagem do leitor sóbrio convive e equilibra-se com a do sujeito bem humorado e que não perdia a oportunidade de fazer ou incentivar pilhérias²³. Mas era sobretudo com a seriedade de estudioso que Milliet o relembra:

“Singularidade e multiplicidade de Sérgio” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – nº 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987, p. 87.

²⁰ MILLIET, Sérgio. “À margem da obra de Sérgio Buarque de Holanda” in: *Quatro ensaios*. São Paulo: Martins, 1966, p. 49.

²¹ Passagem em: Idem, *ibidem.*, p. 49-50.

²² Idem, *ibidem.*, p. 50.

²³ Desse traço da personalidade de Sérgio Buarque, Milliet relata um caso ilustrativo: “[...] e foi como humorista que fingiu de uma feita acreditar na existência de S. O. Grant, autor da ‘Cidade Dificílima’... Dizia que o andava procurando nos sebos britânicos, quando sabia muito bem que a brincadeira nascera no apartamento de Guilherme de Almeida em noite divertida, na companhia de Oswald de Andrade, Rubens Borba de Moraes e Tácito de Almeida.”. Idem, *ibidem.*, p. 49.

*“Já tinha ele em nossos tempos heroicos as característica que seriam mais tarde as do ‘chato-boys’, na expressão de Oswald de Andrade: a seriedade, o pudor, o ardoroso desejo de entender o nosso País, e explica-lo, a fim de que um dia alguém o pudesse consertar. Os estudos áridos que o interessavam pareciam-nos indignos de revolucionários. E enquanto nos preocupávamos com demolir poetas do segundo time, ele acumulava um fundo de conhecimento invejável. Já era um universitário num momento em que aos jovens a palavra soava rebarbativamente. E por quê? Porque, na realidade, não sabíamos nada. Éramos deliciosamente ignorantes e foi com Sérgio Buarque e com Mário de Andrade que aprendemos, não sem alguma relutância, a meditar.”*²⁴

Sobre o leitor ávido, ainda podemos citar as lembranças de Onestaldo de Pennafort (1902-1987). Em *Um rei da valsa* (1958), ao procurar evocar a vida e a obra do amigo e compositor de valsas Mário Penaforte (1876-1928), o autor retrata Sérgio Buarque, seu companheiro de então:

“O Sérgio, muito jovem, alto, de monóculo, na aparência física e no aplomb natural um Henri Régnier sem calva e sem bigode, aparecia sempre sobraçando umas dez brochuras, os últimos vient de paraître da Nouvelle Revue Française, entre os quais sempre um Proust, quando não era um Rilke, que ele adorava. Foi o maior leitor que conheci; não lia, devorava os livros. A sua fome e a sua sede de leituras eram inauditas, daí a sua prodigiosa informação, daí a cultura que, além de seu talento, contribuiu para o tornar o notável ensaísta, historiador e crítico de história e literatura que é hoje. Além dos clássicos e dos antigos, conhecia todos os modernos, à época, da França, da Inglaterra, da Alemanha, da Itália e da Rússia. A ele devo o conhecimento dos escritores eslavos desconhecidos à época e com Rilke. Viera para o Rio

²⁴ Idem, ibidem., p. 50. As críticas à nova geração de escritores e intelectuais e, especialmente, ao grupo que participava então da revista *Clima* (1941-1944) – indiretamente mencionadas por Milliet ao se referir à expressão “chato-boys” – estão em diversos artigos de Oswald de Andrade. Ao responder no artigo “Uma geração que se exprime” (29/07/1943) algumas críticas feitas pelos “chatos-boys” aos modernistas de 22, Oswald defendia sua geração dos “decorados meninos de hoje” que “apesar da saúde física de que gozam” poderiam esconder “a sua clorose íntima no refúgio fácil da sociografia e da crítica de inventário. Não podendo criar, analisam, não sabendo atacar ou mostrar caminhos, produzem uma espécie de professorado primário do mundo em transformação. – Clima!”. No final do artigo, alfineta a nova geração que “ajusta seu *pedigree* na Universidade, em sua silenciosa atuação, em seu severo sentido europeu. Faz questão de saber de onde vem e porque vem. Mas evidentemente não sabe para onde vai.”; e finaliza sublinhando os méritos de sua geração e apontando uma possível contribuição entre as duas gerações: “Outras conquista, no entanto, nós tivemos e essas, não faria mal que se juntassem, às vezes, ao rico e minucioso cabedal com que os de hoje querem construir um Brasil sábio. Tínhamos a violência. Tínhamos a ironia e tínhamos a adivinhação.”. ANDRADE, Oswald. “Uma geração que se exprime” in: *Feira das sextas*. São Paulo: Globo, 2004, p. 96-101.

como 'Cônsul do Modernismo de S. Paulo', como por brincadeira se dizia dele; na verdade, era o representante da revista Klaxon, dita futurista, de S. Paulo. Mas logo que chegara, mandara rezar, numa das nossas igrejas, em 30 de novembro de 1922, uma missa por alma de Óscar Wilde, pela passagem do vigésimo segundo aniversário da morte do poeta inglês."²⁵

Há que se dizer que os contemporâneos que escreveram sobre Sérgio Buarque de Holanda são vários e os mais diversos. Não cabe aqui, pois, citá-los todos. Os testemunhos de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Sérgio Milliet e Onestaldo Pennafort nos pareceram os mais sugestivos e expressivos por se referirem diretamente aos anos de juventude. Entretanto, podemos aproveitar outras fontes e procurar alguns dos traços desse precoce erudito em textos de historiadores e críticos que certamente contribuirão com nosso intento.

Nesse sentido, Francisco de Assis Barbosa escreveu o ensaio “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*”²⁶ (1988) que permanece, ainda hoje, como referência biográfica indispensável. Nele, há informações interessantes do período anterior aos anos 20, como o gosto do ginasiano pela leitura dos velhos cronistas portugueses ou o hábito de refugiar-se na Biblioteca Pública do Estado de São Paulo²⁷. Sua descrição da juventude do autor na década de 1920 está apoiada em alguns dos testemunhos que já nos referimos, sobretudo os de Manuel Bandeira e de Sérgio Milliet, citados textualmente em seu ensaio. Ao comentar o leitor informado e a figura excêntrica, escreve:

“Além dos clássicos portugueses, vai-se assenhorar de autores de outros idiomas, enriquecendo seu universo verbal, num período em que se revela de uma prodigiosa capacidade de estar ao corrente de tudo ou quase tudo o que se publicava (e de certo modo chegava ao Brasil) na Europa e nos Estados Unidos. [...] Rato de livrarias, de sebos e agências importadoras de jornais e revistas especializadas, nada de importante escapava àquele rapaz alourado,

²⁵ PENNAFORT, Onestaldo. *Um rei da valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 80-81.

²⁶ BARBOSA, Francisco de Assis. “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1988, p. 27-54

²⁷ Idem, *ibidem.*, p. 29.

magriço e alto, desajeitado e displicente, um tanto estabonado, que o uso do monóculo tornava ainda mais extravagante.”²⁸

Em outro texto, Barbosa lembra os mesmos elementos leitor/livro para evocar a imagem do jovem:

“[...] aquele rapaz extravagante que se propunha a descoelhetinizar a literatura. Tinha uma série de outros projetos e anunciava a publicação de livros hipotéticos com a finalidade única e exclusiva de irritar os bem pensantes e a elite burguês [...] Sérgio era alto, louro e magro, jeito de alemão. Tinha contudo uma vaga semelhança com o Presidente Woodrow Wilson. A brincadeira de Ribeiro Couto, um dos seus amigos mais constantes, fez com que abandonasse os óculos e passasse a transitar de monóculo na Rua do Ouvidor – umbigo do Brasil -, sobraçando livros e revistas estrangeiras.”²⁹

Alexandre Eulálio, no discurso inaugural da Biblioteca Sérgio Buarque de Holanda na Universidade de Campinas (UNICAMP), pronunciado em 12 de agosto de 1986, fornece outros elementos interessantes para enriquecer nosso perfil. Ao comentar os primeiros artigos de nosso autor publicados na imprensa, Eulálio aponta os traços de uma erudição precoce e do início da vocação ensaística que marcaria toda produção posterior de Sérgio Buarque:

“Escritos todos de reflexão e comentários, desde os primeiros deles. Artigos onde já aponta, ao lado de um espírito abrangente, de marcada tendência interpretativa, certa erudição de todo inesperada em rapaz que ainda não completou dezoito anos e que manipula com surpreendente a-propósito tais conhecimentos.”³⁰

Comentando o longo ensaio “Plágio e Plagiários”³¹, publicado na *Revista do Brasil* em setembro de 1921, Alexandre Eulálio caracteriza o texto do jovem autor:

“De corte erudito, com inúmeras notas de pé-de-página, faz citações de textos poéticos em cinco línguas diferentes; passeia, com volubilidade muito

²⁸ Idem, *ibidem.*, p. 30.

²⁹ BARBOSA, Francisco de Assis. “Introdução” in: *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Francisco de Assis Barbosa (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 15.

³⁰ EULÁLIO, Alexandre. “Antes de tudo um escritor” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – nº 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987, p. 136.

³¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Plágio e Plagiários” in *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária 1, 1920-1947*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 116-130.

consciente, pela doutrina filológica contemporânea, citando Carolina Michaëlis, Farinelli, João Ribeiro, Beyeschdorff, Brandes, De Latour, Feis, Alberto Faria... Tudo isto mobilizado de modo funcional, avesso a qualquer exibicionismo simplório, que procurasse valer por si mesmo.”³²

Nos escritos de Alexandre Eulálio e Francisco de Assis Barbosa, observamos que o hábito do leitor estudioso concorre sem contratempos com as atitudes naturais à mocidade. Buarque de Holanda investia tempo e energia na aquisição de conhecimento, mas também se desdobrava na prática da amizade, na disciplina do companheirismo.

Esperamos que a figura do jovem Sérgio Buarque de Holanda possa ser esboçada a partir dos breves traços que reunimos acima. Nosso esboço de retrato não pretende fixar uma imagem, delimitada em sua própria imobilidade, mas sugerir uma personalidade que irá atravessar nossa pesquisa e movimentar-se nas mais diversas direções - inclusive contraditórias. Terminamos essa primeira etapa com a contribuição sugestiva de Antonio Arnoni Prado em trecho que nos parece saboroso:

“Apesar de não serem muitos os testemunhos sobre o crítico que então surgia, um deles, pelo menos, nos dá conta de que ali pelos seus dezoito, vinte anos, Sérgio não era um rapaz levado a sério pelos seus companheiros. ‘De monóculo, ingerindo calmamente uns tabletas homeopáticos que insinuava conter misteriosos entorpecentes’, consta que apreciava deixar correr em torno de seu nome uma série de anedotas de mau gosto, como aquela segundo a qual, já vivendo no Rio de Janeiro, ele costumava cruzar as avenidas do centro comendo maçãs com um galo branco debaixo do braço e pronto a fazer troça com o primeiro que aparecesse.”³³

1.2 Contraponto: primeiros textos

A leitura dos primeiros textos publicados por Sérgio Buarque de Holanda em 1920 pode oferecer, indiretamente, um contraponto ao retrato sugerido na primeira parte do presente capítulo. Indiretamente porque nossa intenção será destacar o *ato crítico*³⁴

³² EULÁLIO, Alexandre. Ibidem, p. 136.

³³ PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução” in: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária 1, 1920-1947*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 21.

³⁴ O conceito de *ato crítico* foi elaborado por Antonio Candido para definir o trabalho de crítica literária de Sérgio Milliet. Segundo Candido, “o ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio

do jovem estreante. Contudo, não escapará aos nossos olhos a relevante diferença que há entre as características que apresentamos mais acima e as que irão emergir dessa primeira produção. O perfil que sugerimos descobre o excêntrico modernista, tão incipiente e contundente quanto o próprio movimento. No entanto, o articulista que precedeu este jovem exótico é bem diferente, possuindo colorações nitidamente finisseculares.

A estreia de Sérgio Buarque na grande imprensa ocorreu no dia 22 de abril de 1920, com a publicação do artigo “Originalidade literária”³⁵. Como já foi sublinhado, este primeiro trabalho alinha-se “num nível reflexivo da crítica de cultura e da história da literatura”³⁶, possuindo alguns elementos interessantes e significativos para delinear as principais ideias e influências presentes no jovem crítico. Ele também revela, como bem lembrou Mariana Thiengo, “o desejo de marcar lugar no debate contemporâneo”³⁷.

No parágrafo de abertura do artigo, percebe-se um velado diálogo com dois dos grandes críticos literários de então: Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916). Esse aspecto surge já na frase de abertura: “A emancipação intelectual não é, nem podia ser, um corolário fatal da emancipação política”³⁸. Logo em seguida, o autor expressa seu ponto de vista sobre a correlação entre independência literária e emancipação política, considerando ser esta última um fator secundário na evolução do “espírito de um povo”³⁹.

da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagens de homem para homem. O ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o outro”. CANDIDO, Antonio. “O ato crítico” in: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 156.

³⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária 1, 1920-1947*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 35-41. A história do contexto que envolve a publicação de “Originalidade literária” figura de maneira recorrente nos textos que comentam os primeiros escritos de Sérgio Buarque. Este contava com apenas 18 anos, e teve como intermediário ou “padrinho do estreante” – como sugere Francisco de Assis Barbosa – Afonso d’Escrangnolle Taunay (1876-1958) seu antigo professor de História no Colégio São Bento e amigo próximo de seu pai, Cristóvão Buarque de Holanda. Ao ler o artigo do jovem ex-aluno, Taunay teve boa impressão e encaminhou o texto para o *Correio Paulistano*. Sobre esse ponto, ver: BARBOSA, Francisco de Assis. “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: Op. cit., p. 30; CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, SP: [s.n.], 2003, p. 15.

³⁶ CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. Op. cit., p. 16.

³⁷ THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2011, p. 73.

³⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: Op. cit., p. 35.

³⁹ Idem, ibidem., mesma página.

No que se refere a Veríssimo, a emancipação política acompanhava e, de certo modo, incentivava a emancipação literária. Na primeira frase da “Introdução” de sua célebre *História da Literatura Brasileira* (1916), o autor é claro nesse sentido:

*“A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade de língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política.”*⁴⁰

Ao se referir aos autores que escreveram imediatamente após a Independência (1822) e a primeira geração romântica, escreve:

*“Independente e constituído, desenvolvendo-se menos adstrito à exclusiva influência da metrópole e ao seu absorvente predomínio, entra o país a experimentar o influxo de outras e melhores culturas, sofre novos contatos e reações, que são outros tantos estímulos da sua inteligência e capacidade literária. O maior de todos, porém, não será externo, mas o mesmo sentimento nacional afinal consciente: o desenvolvimento da sua independência, da sua maioria de povo, das suas possibilidades de crescimento com as suas promissoras esperanças de futuro.”*⁴¹

Quanto a Sílvia Romero, a referência localiza-se na sua *História da Literatura Brasileira* (1888), mais especificamente no capítulo I: “Trabalhos estrangeiros e nacionais sobre a literatura brasileira – divisão desta – espírito geral deste livro”⁴². Ao expor o plano de divisão dos períodos literários que seu livro seguiria, o autor enfatizava aspectos do Romantismo e da relação intelectual do Brasil com Portugal nos anos da Independência:

“A terceira [parte], que principia com o romantismo político de Constant no tempo de nossa independência, acentua-se mais a datar da retirada do primeiro

⁴⁰ VEÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 3.

⁴¹ VEÍSSIMO, José. “Introdução” in: Op. cit., p. 7.

⁴² João Kennedy Eugênio em seu ensaio “Um modernista romeriano: Sérgio Buarque de Holanda” indica a mesma passagem. Este ensaio será uma de nossas referências para investigar as pontes e alusões que Sérgio Buarque faz às ideias e obras de Sílvia Romero, José Veríssimo e Eduardo Prado. Ver: EUGÊNIO, João Kennedy. “Um modernista romeriano: Sérgio Buarque de Holanda” in: *Revista eletrônica dEsEnrEdoS*. Ano V, número 18. Teresina, PI, agosto de 2013, p. 121.

imperador, e, através de muita imitação, máxime de franceses, teve o mérito de afastar-nos da esterilidade do lusitanismo literário.”⁴³

Pouco mais a frente, comenta o tópico da relação entre literatura e política: “Constant precedeu Lamartine na Europa e aqui; a evolução literária seguiu-se, como sempre, à política”⁴⁴.

Portanto, podemos observar que as duas referências mostram uma contraposição aos dois prestigiados críticos brasileiros, já que para Sérgio Buarque a emancipação política era um fator secundário. Este pequeno movimento, nas primeiras frases de seu artigo de estreia, indicam não apenas um diálogo com aqueles dois autores, mas uma inaugural opinião do jovem crítico.

Na sequência desse primeiro parágrafo, Buarque de Holanda cita Frédéric Mistral (1830-1914) e Francisco García Calderón (1883-1953) como apoio da tese de que “a independência espiritual de um povo não requer a emancipação política”⁴⁵. Sendo Calderón um dos “mais notáveis pensadores e críticos da América espanhola”, seus estudos oferecem fartos exemplos da originalidade literária americana, “historiando detalhadamente todos os fatores que têm contribuído e ainda podem contribuir para a completa emancipação espiritual do Novo Mundo”⁴⁶.

O articulista passa a indicar, a partir de uma perspectiva histórica e tendo como referência os estudos de Calderón, os caminhos da trajetória da originalidade literária americana. O primeiro e mais remoto fator teria sido a contemplação, por parte dos europeus conquistadores, de uma nova flora “mais grandiosa e magnífica” do que a de seus países de origem, e de uma fauna “sob todos os aspectos, mais rica e interessante

⁴³ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. t. 1. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943, p. 43.

⁴⁴ Idem, *ibidem.*, p. 44.

⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: *Op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ Idem, *ibidem.*, p. 35-36. João Kennedy Eugênio levanta a hipótese de que Sérgio Buarque teria chegado a Francisco Calderón por intermédio de José Veríssimo. Segundo Eugênio, “Veríssimo constatou repetidas vezes o escasso conhecimento que dos autores latino-americanos de língua espanhola tinham os literatos brasileiros. Onde o jovem Sérgio achou a pista que o levou ao escritor peruano? Decerto Sérgio Buarque chegou a Francisco Calderón por intermédio da *Historia da Literatura Brasileira* de Veríssimo, publicada pouco antes, em 1916, onde Veríssimo anota: ‘Chegara eu a esta conclusão quando vi o termo ‘modernismo’ empregado por um crítico hispano-americano, o Sr. Ventura García Calderón, para definir a fase literária que também no seu país, o Peru, sucedeu ao romantismo’. Ventura era irmão de Francisco Calderón, o que teria levado o jovem a conhecê-lo. EUGÊNIO, João Kennedy. “Um modernista romeriano: Sérgio Buarque de Holanda” in: *Revista eletrônica dEsEnrEdoS*. Ano V, número 18. Teresina, PI, agosto de 2013, p. 122. A passagem de Veríssimo referida por João Kennedy encontra-se em: VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 10.

que a europeia”. Somado a esses dois pontos, haveria, principalmente, o contato com as nações selvagens “desconhecidas até então para eles, de costumes, tradições, ideias e crenças diversas da sua”⁴⁷.

Parecia natural que a impressão dessa natureza abalasse profundamente as manifestações intelectuais dos conquistadores, ferindo-os em seus moldes consuetudinários. Desse choque surgiriam manifestações artísticas produzidas a partir do contraste entre os dois povos:

*“Os primeiro resultados dessa tendência produziram-se nos lugares onde o embate entre conquistadores e aborígenes se deu com maior violência ou onde o estado de adiantamento e cultura social destes era relativamente elevado.”*⁴⁸

Os principais frutos desse contato foram os poemas épicos *Araucana* (1569), do poeta espanhol Alonso Ercila y Zúñiga (1533-1596), e *Rusticatio mexicana* (1782), do padre jesuíta Rafael Landívar (1731-1793). Seguindo as análises de García Calderón, Sérgio Buarque indica que nesses poemas há “claros vestígios” de americanismo nas suas descrições e evocações, enfim, no “assombro líricos ante o novo mundo descoberto”. Contudo, esses poemas não passavam de produtos de um esforço da “raça conquistadora”: “O americanismo não passou daí”⁴⁹.

Nesse ponto do artigo, Sérgio Buarque de Holanda – ainda seguindo as opiniões de Calderón – volta-se pela primeira vez para um tema que lhe será caro: a distinção entre a colonização espanhola e a portuguesa⁵⁰. Para ele, os poetas que sucederam aos autores dos poemas épicos citados não conservaram a tendência americanista, sendo vã a tentativa de procurar em suas obras o sentimento da natureza. Na sequência, cita textualmente o crítico peruano:

*“Os poetas imitam, em vez de descrever, o vasto cenário que os rodeia. Raça individualista, a espanhola, aventureira e lutadora, não quer églogas nem aspira a confundir-se com a terra pródiga, num delírio panteísta.”*⁵¹

⁴⁷ As citações desse parágrafo estão em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: Op. cit., p. 36.

⁴⁸ Idem, ibidem., p. mesma página.

⁴⁹ Idem, ibidem., p. mesma página

⁵⁰ Tema que percorrerá toda sua produção, passando por *Raízes do Brasil*, de 1936, até *Visão do Paraíso*, de 1959.

⁵¹ Idem, ibidem., p. 37.

O jovem Buarque de Holanda lembra que essas observações de Calderón são válidas para a América espanhola, mas no Brasil o espetáculo divergiu bastante. E logo em seguida caracteriza o colonizador português:

*“O povo português, menos idealista e, se quiserem, mais prático que o espanhol, não teve uma impressão tão sutil da natureza do Novo Mundo como aquele. Além disso, as tribos selvagens e erradias que aqui habitavam não podiam inspirar, aos dominadores, em geral incultos e rudes, senão desprezo e ódio.”*⁵²

Por esses motivos, o jovem crítico afirmava que, afora as áridas narrações e ingênuas dos cronistas, não tivemos um poema ou mesmo uma epopeia “dignos desse nome”⁵³. Daí sua avaliação negativa, por exemplo, da *A prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira. Uma obra de pouco valor em si, mas que teve, pelo menos, o mérito de “iniciar o pensamento brasileiro em assuntos literários”. Os poemas que poderíamos levar em consideração aparecerão mais tarde e por motivos diversos daqueles da América espanhola. No caso brasileiro, foi uma concepção errônea de patriotismo que originou aquelas primeiras e pálidas obras.

Essas “ideias desconchavadas” se infiltraram - ainda segundo Sérgio Buarque - no “espírito do povo”⁵⁴ e foram responsáveis pelos primeiros frutos de nossa literatura, que eram em seu entender um simples “elogio burlesco e exagerado às nossas riquezas naturais”⁵⁵. Os iniciadores dessa tendência “americanizante” na literatura brasileira foram José Basílio da Gama (1741-1796) e Santa Rita Durão (1722-1784), que por isso ocuparam posição de maior relevo na Escola Mineira. Sobre esses dois poetas, escreve:

⁵² Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁵³ Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁵⁴ Essa é a segunda vez que a expressão “espírito do povo” aparece no artigo. A primeira surge ligeiramente modificada na segunda frase do texto: “Esta é um fator secundário, se tanto, na evolução do espírito de um povo” (p. 35). Mais uma vez podemos nos valer das hipóteses de João Kennedy Eugênio que, ao comentar a aparição do termo no texto de Sérgio Buarque, escreve: “‘Espírito de um povo’: essa expressão é outro traço da presença de Romero no artigo, que a apreciava e utilizou em vários escritos. É que, ao lado das ideias e termos cientificistas que traduziam suas convicções sociológicas e a tendência geral da época, Romero às vezes valeu-se de expressões que traduziam sua sensibilidade etnográfica e o avizinham do romantismo [...] Ele acreditava numa ‘etnologia, ou psicologia dos povos’ e em ‘uma psicologia do povo brasileiro’. O espírito ou caráter de um povo ‘vem a ser o complexo de tendências e intuições do espírito nacional; alguma coisa que o indivíduo por si só não explica, que só o povo em uma amplitude genérica deixa notar claramente’. Romero afirmava que ‘assim como há um espírito da época (*Zeitgeist*), que domina um momento dado da História, há um espírito comum (*Altgeist*), que determina a corrente geral mental de um povo”. EUGÊNIO, João Kennedy. Op. cit., p. 121-122. Para a passagem de Romero referida ver: ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. t. 1. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943, p. 128-129..

⁵⁵ Idem, *ibidem.*, p. 38.

*“O objetivo principal nos poemas dos dois clássicos não era panegirizar as nossas belezas naturais, que só tiveram algumas poucas referências principalmente de Durão, mas, sim, o selvagem, o homem americano, que os conquistadores encontraram nas terras descobertas.”*⁵⁶

E não por acaso, após esse comentário, o jovem crítico lembra Goethe, que com razão afirmava que “o homem é sempre o assunto mais interessante para o homem”⁵⁷. O interesse pelo homem que obliterava, de certa forma, a figuração da natureza receberia o nome de indianismo, que para Sérgio Buarque de Holanda representava a primeira tentativa feita por nós no sentido de criação de uma literatura nacional.

Entretanto, no Brasil, o indianismo teve sua primeira fase interrompida em Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Os poemas *Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), não obstante os elogios recebidos de notáveis escritores portugueses⁵⁸, foram esquecidos devido “a pouca cultura literária dos nossos compatriotas”. Para o crítico, “por amor da justiça” não se deve negar que esse esquecimento tenha sua parte de merecimento⁵⁹.

Em seguida, Sérgio Buarque faz sua primeira referência direta a Sílvio Romero. Mesmo sendo longo, transcrevemos o trecho por ser significativo da opinião e utilização que o estreante faz do velho mestre:

*“Em primeiro lugar, a lembrança de dotar-nos de um poema épico é infeliz, tanto do ponto de vista histórico, como literário. Sílvio Romero qualifica-a de infantilidade. A propósito do poema de Domingos Magalhães, A confederação dos Tamoios, diz o maior historiador de nossa literatura que a ausência de mitos, heróis populares e tradições nos impedia de possuir, definitivamente, feições épicas. Como quase toda as produções indianistas de nossa literatura, o Caramuru e o Uraguai pecam pela inexactidão com que são pintados os caracteres étnicos de nossos selvagens e, principalmente, pela adulteração com que são pintados fatos históricos.”*⁶⁰

Do elogio ao “maior historiador de nossa literatura” à mimetização de sua terminologia (“caracteres étnicos”), a passagem é significativa no que se refere à

⁵⁶ Idem, ibidem., mesma página.

⁵⁷ Idem, ibidem., mesma página.

⁵⁸ Sérgio Buarque menciona os nomes de Almeida Garrett (1799-1854) e Antônio Castilho (1800-1875).

⁵⁹ Idem, ibidem., mesma página.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 38-39.

presença de Sílvio Romero na bibliografia e no argumento do jovem crítico. Nas considerações de Romero à obra de Domingos Magalhães - em sua *História da literatura brasileira* (1888) - vemos claramente a fonte do comentário de Sérgio:

*“A ideia mesma de um poema épico para o Brasil é uma infantilidade. Gente de ontem, sem mitos, sem tradições, sem heróis populares, pequena nação burguesa de outro dia, nós não possuímos definitivamente feições épicas [...] Como representação étnica dos brasileiros, o livro é sem préstimo, por falso e incompleto; falso, porque a pintura dos caracteres selvagens e dos colonos é inexata; incompleto, porque falta alí o elemento negro, sem dúvida, sob o ponto de vista do trabalho, o mais considerável do Brasil [...] A falsidade dos tipos indígenas, dos Aimbores, das Iguassús, dos Pindobussús e outros salta aos olhos. É só abrir o poema e ler ao acaso. São portugueses de classe média com cores selvagens.”*⁶¹

Essa passagem será citada textualmente pouco mais a frente. Antes, Sérgio Buarque dá um passo a mais e faz um contraponto a Romero. E seu contraste é feito significativamente com José Veríssimo⁶².

Para o crítico, a publicação dos *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias, marca a segunda fase do “americanismo” em sua vertente romântico indigenista. Rapidamente, lembra a opinião de José Veríssimo, para quem o indianismo havia sido o único movimento literário que mereceu a designação de “escola”. E acrescenta:

*“E isso porque, apesar de sua clara importação estrangeira e imitação exótica, é o único em que pusemos algo de nosso, nesse caso, diz ele, o nosso indianismo.”*⁶³

⁶¹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. t. III. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943, p. 113-114.

⁶² A ideia da articulação/organização do artigo “Originalidade literária” como uma espécie de *contraponto* foi sugerida por João Kennedy Eugênio no ensaio já aqui referido. Essa interpretação nos parece fecunda e seguimos sua sugestão. Ao se referir ao tema central do artigo (originalidade literária, no sentido de *autenticidade* literária), o ensaísta sugere que o artigo apresenta as características centrais da técnica contrapontística: “um tema central, várias vozes, variações do tema”. Veríssimo, Romero, Mistral e Calderón seriam as várias vozes que Sérgio Buarque trabalha à maneira de um contraponto musical. Ver: EUGÊNIO, João Kennedy. Op. cit., p. 125-126.

⁶³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 39. Sobre a poesia de Gonçalves Dias, Veríssimo escreve: “Os impulsos de renovação literária dos nossos românticos da primeira hora, Magalhães, Pôrto Alegre, Norberto, Macedo e outros, os veios perfazer o poderoso talento de Gonçalves Dias. Da poesia genuinamente brasileira, não por exterioridade de inspiração ou de forma ou pela intenção dos temas e motivos, mas pelo íntimo sentimento do nosso gênio com as suas idiossincrasias e peculiaridades, em

No parágrafo seguinte, Buarque de Holanda retoma rapidamente Francisco García Calderón, para quem Gonçalves Dias era o iniciador de uma literatura americana. Pouco anos depois da publicação dos *Primeiros cantos*, que é de 1846, viria a *Confederação dos Tamoios*, de Domingos de Magalhães, que é de 1857. Mas, para o jovem crítico, é com José de Alencar que o indianismo alcançou a expressão mais alta⁶⁴.

Sobre Alencar, Sérgio Buarque comenta a “larga” acusação de ter este imitado Cooper e Chateaubriand, sobretudo o primeiro. No entanto, se cotejarmos as obras do brasileiro e a do norte-americano, por exemplo, as diferenças de assunto e de estilo tornam-se claras, pois José de Alencar conseguiu criar algo novo e original. Para o crítico, a originalidade constituiu o maior mérito da obra do autor de *O Guarani* (1857)⁶⁵.

A seguir, Sérgio Buarque retoma as considerações sobre o indianismo, aceitando, em parte, as “objurgatórias” de Sílvio Romero quanto ao poema de Domingos de Magalhães. Cita a avaliação que transcrevemos mais acima (e que apontam a “falsidade” da pintura dos caracteres étnicos) e volta a elogiá-lo, repetindo a mesma frase: “o maior historiador de nossa literatura”⁶⁶. E fecha o parágrafo projetando a crítica de Romero aos escritores do “apogeu” do indianismo no Brasil:

*“É diversa a descrição que do selvagem brasileiro fizeram Alencar e Gonçalves Dias. Contudo, por esse motivo, não estão livres de censura. Intentaram poetizar uma raça cuja vida não tem poesia, exagerando sobremodo suas qualidades e atenuando seus defeitos.”*⁶⁷

suma da psique nacional, foi ele o nosso primeiro e jamais excedido poeta.”. VEÍSSIMO, José. *Op. cit.*, p. 117..

⁶⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 39. Nessa avaliação, há também a presença de Romero. A respeito de Alencar, Gonçalves Dias e o Indianismo, Romero anota: “É agora o segundo momento do romantismo brasileiro, a fase inaugurada por Gonçalves Dias. É o seu ponto culminante. O poeta maranhense e José de Alencar, o célebre romancista do Ceará, são inquestionavelmente os dois mais ilustres e significativos tipos da literatura romântica entre nós.”. ROMERO, Sílvio. “Capítulo III: Segunda fase do romantismo e seu momento culminante: o indianismo de Gonçalves Dias” in: *Op. cit.*, p. 231.

⁶⁵ Idem, *ibidem.*, p. 39.

⁶⁶ Idem, *ibidem.*, p. 40. A outra ocorrência da frase está ao final da página 38.

⁶⁷ Idem, *ibidem.*, mesma página. As considerações de Romero sobre o indianismo estão no terceiro capítulo (tomo III) de sua *História da literatura brasileira* (1888). Algumas delas apontam para os “defeitos” da raça indígena, sobretudo sua fuga e aversão à civilização; a respeito, escreve: “Um povo que fugiu dificilmente poderia deixar impressos no vulto do que lhe ocupou o lugar o seus toques, ainda os mais decisivos. O índio não é o brasileiro.”. Ver: ROMERO, Sílvio. *Op. cit.*, p. 239.

Mais uma vez Buarque de Holanda faz um contraponto com José Veríssimo. Lembra que o “notável crítico” considera a inspiração indianista errônea, porém fecunda como estímulo literário, principalmente na sua intenção de “nos dar uma ancianidade heroica e gloriosa no nosso próprio torrão”⁶⁸, fazendo a exaltação do índio e colocando-o como nosso antepassado. Os primeiros frutos do nosso Romantismo - ainda seguindo Veríssimo -, na feição indianista, foram “o mais importante momento de nossa literatura”⁶⁹. E acrescenta:

*“O seu grande merecimento foi o caráter americano, foi a inspiração nacional, que o distinguiram. E mais, o ter produzido uma escola, o que não fizeram o indianismo de Cooper e o de Chateaubriand, nos países onde medraram.”*⁷⁰

Esse último comentário, segue de perto as considerações de Veríssimo quando este escreve:

*“Sabemos as sugestões de Chateaubriand, de Walter Scott, de Cooper, a que Alencar, como todos os autores de romances americanos de intenção histórica, obedecia. A crítica que mais tarde procurou diminuir Alencar contrapondo-lhe este e outros predecessores, nomeadamente o primeiro, criador do indianismo na mais moderna ficção americana em prosa, foi de todo ininteligente, acaso por ser de todo malévol. Muito embora seguindo trilhas já por outros abertas, José de Alencar o fez com sentimento diferente e próprio, inspiração pessoal e individualidade e engenho bastantes para assegurar-lhe, do ponto de vista da história da nossa literatura, crédito de original.”*⁷¹

⁶⁸ Idem, ibidem., p. 40.

⁶⁹ Idem, ibidem., mesma página. Veríssimo caracteriza o indianismo, sobretudo, em dois momentos de sua *História da Literatura Brasileira* (1916): na “Introdução” e ao comentar as obras de Alencar e Gonçalves Dias. Alguns elementos citados mais explicitamente por Sérgio Buarque nesse parágrafo estão na “Introdução”: “Principalmente assinalaram nosso romantismo: a simpatia com o índio, a intenção de o reabilitar do juízo dos conquistadores e dos nossos mesmos patrícios coloniais, o errado pressuposto de ele ser o nosso antepassado histórico, o amor da natureza e da história do país, encarados ambos com sentimento e intenções estreitamente nativistas, o conceito sentimentalista da vida, o propósito manifesto de fazer uma literatura nacional e até uma cultura brasileira.”. VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 8.

⁷⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 40.

⁷¹ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 200. Sílvio Romero, ao comentar o indianismo, também aponta a mesma “falha” por não ter criado uma escola com relação aos autores norte-americanos e franceses: “Cooper nada tem de *pele-vermelha*. Foi, talvez, mais feliz nos seus romances de marinha. Não criou uma literatura para sua pátria, por haver falado de selvagens; Chateaubriand o precedera e tampouco a criara para lá ou para a França. Por seu talento vivaz o americano imprimiu ao romance histórico uma cor mais animada, ainda que mais falsa, do que lhe dera Walter Scott, e mais nada.”. ROMERO, Sílvio. Op. cit., p. 239-240.

De modo mais rápido e explicitando o limite de seu movimento de contraponto entre Veríssimo e Romero, Sérgio Buarque, ainda nesse mesmo parágrafo que estamos acompanhando, passa a comentar algumas considerações de Sílvio Romero. Os dois mestres e notórios adversários são colocados lado a lado, trabalhando em função da argumentação do jovem crítico. Assim, Buarque de Holanda ressalta:

*“O próprio Sílvio Romero, a despeito das contumélias que frequentemente dirigia ao indianismo, não deixou de afirmar ter sido útil a nossa literatura. A vantagem de ternos afastados da imitação portuguesa era, para ele, inestimável. A existência, então, em Portugal, da famosa tríade romântica dos Garrett, Herculano e Castilho teria levado fatalmente os nossos escritores a imitar o romantismo lusitano, se o indianismo não os tivesse levado a veredas mais amplas e mais nacionais.”*⁷²

Sérgio Buarque refere-se nessa passagem ao seguinte trecho de Romero:

*“A maior vantagem da romântica entre nós, já o disse uma vez e o repito agora, foi afastar-nos da exclusiva influência, da imitação portuguesa. O romantismo português possuía um triunvirato, por todos admirado, em que era vedado tocar: Garrett, Herculano e Castilho. Tiveram no Brasil admiradores e não tiveram imitadores. Isto é significativo. [...] Os talentos nacionais, embebidos na contemplação da natureza e da vida americana e das belezas da literatura europeia, não quedaram a imitar os três corifeu lusos. [...] Devemos isto aos Gonçalves Dias, aos Alencares, aos Penas, aos Macedos, aos Álvares de Azevedo, aos Agrários.”*⁷³

No parágrafo seguinte, a aproximação entre Sílvio Romero e José Veríssimo feita por Buarque de Holanda chega a quase confundir-se, extrapolando o contraponto equilibrado até essa altura:

“Os três corifeus lusos, como diz o autor da História da literatura brasileira, nunca tiveram admiradores e imitadores entre nós, porque os talentos nacionais, embebidos na contemplação da natureza e da vida americana, assim como nas belezas da literatura europeia, não desceram até imitá-los. Por isso,

⁷² Idem, ibidem., p. 40-41.

⁷³ ROMERO, Sílvio. Op. cit., t.III, p. 232. Pouco antes, na página 231, Romero enfatizava o papel de Gonçalves Dias e José de Alencar: “Talentos onímodos, quer um, quer outro, prendem-se pelo laço comum do *indianismo* e pela patriótica empresa de, evitando os exclusivos modelos portugueses, dar cores próprias à nossa literatura. Caminharam impávidos para a frente, guiados por seu ideal, alentados pelo entusiasmo das boas causas.”.

é justo que José Veríssimo qualificasse o nosso Romantismo de 'o momento mais importante da nossa literatura' ”⁷⁴.

Além da confusão entre os autores da história da literatura brasileira, vemos o quão próximo o jovem crítico trabalhava com as ideias de ambos - ao menos no caso específico dessa passagem, de Romero. O crítico lembra que é preciso, portanto, não esquecer a obra indianista brasileira se quisermos atingir a originalidade literária. Não pela sua restauração, que seria “insensata e estulta”, mas pela “inspiração em assuntos nacionais”, que nos levaria a resultados semelhantes, mas por caminhos mais suaves⁷⁵.

Na argumentação final do artigo, Sérgio Buarque de Holanda retoma a referência a Sílvio Romero e com ele fecha as alusões a críticos em seu texto. Ao comentar que a nacionalidade de uma literatura “não é uma cousa para ser feita com as regrinhas de um programa”⁷⁶, o estreante remete-se às palavras do mestre da Escola do Recife, que escrevera:

“Magalhães, no falsíssimo empenho de criar uma literatura nacional, falsíssimo, porque a nacionalização da literatura não é coisa para ser feita com as regrinhas de um programa [...]”⁷⁷

Nesse mesmo parágrafo, Sérgio Buarque ainda lembra:

“Não há quem deixe de apoiar Sílvio Romero quando este declara que o nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico, interior, é uma questão de ideias, é uma formação demorada e gradual dos sentimentos.”⁷⁸

Nesta passagem, repetição do verbo ser explicita o alto valor e o profundo acatamento das opiniões de Romero. Ao refletir a respeito do nacionalismo, Sílvio Romero também havia utilizado de maneira acentuada o mesmo verbo:

“O nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico; nem é uma questão de ideias, é uma formação demorada e gradual dos sentimentos [...] A evolução das emoções é muito mais lenta do que a das ideias; é por isso que um

⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 41

⁷⁵ Idem, ibidem., mesma página.

⁷⁶ Idem, ibidem., mesma página.

⁷⁷ ROMERO, Sílvio. Op. cit., t.III, p. 113.

⁷⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 41.

caráter nacional, que é uma espécie de expoente da alma de um povo, é um produto do tempo, um produto da história.”⁷⁹

No final do artigo, podemos ver uma dupla posição: certa reserva – passageira e referente apenas a um aspecto, é verdade – quanto ao autor de *Provocações e Debates* (1919) e uma alusão final a este no parágrafo de conclusão. Quanto a reserva, Sérgio Buarque lembra que não deveríamos “tomar ao pé da letra” o pessimismo do crítico sergipano, lembrando que esse traço “impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade”⁸⁰.

Ao concluir seu artigo, o estreante na grande imprensa aponta para um futuro otimista ao escrever:

“O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça acelerarão esse resultado final.”⁸¹

Mas não deixa de ecoar a forte e marcante presença romeriana. Sobre a futura literatura nacional, o autor de *História da literatura brasileira* (1888) escreve:

“O gênio deste país, ainda vago e indeterminado, um dia, ousou esperá-lo, se expandirá aos raios de um forte ideal que sempre, no empenho de nacionalizar a poesia, a literatura, parece-me coisa igual à luta inútil do antigo vidente, do antigo profeta quando buscava furtar-se à ação de Deus que o dominava... O indício nacional há-de aparecer, sem que haja necessidade de o procurar adrede; o poeta é antes de tudo homem e homem de um país. Seus sentimentos mais arraigados, as inclinações mais fortes de seu povo hão-de forçosamente aparecer.”⁸²

A presença de Sílvio Romero e José Veríssimo no artigo “Originalidade literária” (1920), como esperamos sugerir, é marcante. De modo geral, os dois escritores estarão presentes na produção do jovem crítico até meados de 1921, quando os primeiros elementos vanguardistas e toda uma vasta gama de referências bibliográficas novas entram na sua pauta. Mas podemos apontar, em outros escritos, não apenas o

⁷⁹ ROMERO, Sílvio. Op. cit., t.III, p. 135.

⁸⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., mesma página.

⁸¹ Idem, ibidem., mesma página.

⁸² ROMERO, Sílvio. Op. cit., t.III, p. 240-241.

prolongamento dessas presenças, mas outras até aqui não referida, como, por exemplo, a de Eduardo Prado (1860-1901).

No artigo “Ariel”, publicado na *Revista do Brasil* em maio de 1920⁸³, Sérgio Buarque de Holanda indica outro ponto relevante nesses primeiros escritos: o *americanismo*. Em sua pauta, o tema está estreitamente vinculado a certo nacionalismo de cores inflamadas e avesso às manifestações e influências norte-americanas no Brasil e na América Latina. No início do texto, o autor escreve:

*“É caso digno de nota quando uma nação, atraída pela grandeza ou pelos progressos de outra pertencente a raça diversa da sua, é levada a imitar sem peias seus traços característicos e nacionais, procura especialmente as qualidades nocivas e as menos compatíveis com sua índole.”*⁸⁴

O problema da *imitação* foi tratado pelas suas duas maiores referências até aqui: Sílvio Romero e José Veríssimo. Aquele argumentava que a imitação constituía parte do caráter nacional e era necessária na fase histórica de formação de uma jovem nação⁸⁵. Veríssimo, por outro lado, afirmou, em 1877, que o “Brasil precisa romper as faixas de criança que ligam-no ainda à Europa”; para ele, não bastava afirmar nossa independência “com a carta de alforria de 29 de agosto de 1825”. Era preciso mais: “Cumpra que as nossas letras, a nossa ciência, as nossas ideias, os nossos costume tenham uma feição própria. A imitação mata-nos”⁸⁶.

Mas, na passagem de Sérgio que citamos mais acima, ressoa elementos mais nítidos da crítica de Eduardo Prado à imitação por parte dos brasileiros da cultura norte-

⁸³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ariel” in: Op. cit., p. 42-46.

⁸⁴ Idem, ibidem., p. 42.

⁸⁵ Para Romero, a história do Brasil “é antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação sextiária em que predomina a mestiçagem. Todo o brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, na ideias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira”. ROMERO, Sílvio. Op. cit., t. I, p. 39-40.

⁸⁶ A passagem encontra-se em um texto de 1877, intitulado “A literatura brasileira: sua formação e destino”. Pouco depois das palavras que citamos mais acima no texto, Veríssimo comenta a necessidade de o Brasil formar seus principais caracteres nacionais, de dar corpo às nossas ideias e que estas tivessem “alguma coisa da novidade grande e bela desta América”. Contudo, aponta a imitação infeliz dos “vícios” alheios: “Faltou-nos, porém, educação, principalmente científica; os juristas, por herança da velha tradição portuguesa, foram sempre senhores do nosso movimento [...] dando em resultado o espetáculo de um país novo com todos os vícios das sociedades decadentes e onde a corrupção política atingiu o mais alto grau. [...] Fôramos longe neste assunto se quiséssemos estudar todas as feições da mania de imitação inconsciente que sofremos e esboçar aqui o nosso estado intelectual e moral que, digamos francamente, é mau, é péssimo, é detestável”. VERÍSSIMO, José. “A literatura brasileira: sua formação e destino” in: *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 155-156.

americana. Ferrenho monarquista, Prado atacava a iniciativa republicano no Brasil, sobretudo a cópia do modelo dos Estados Unidos⁸⁷. Ao criticar a ideia “funestíssima” de copiar a leis políticas daquele país, o autor escreve:

*“Assim, os países sul-americanos querem ser ricos e prósperos como os Estados Unidos, e pensam que conseguirão isto copiando artigos da constituição norte-americana. E como é muito da natureza humana imitar mais facilmente os vícios do que as virtudes, a imitação das práticas corruptas da administração americana é coisa muito natural.”*⁸⁸

Sérgio Buarque cita em seguidas os exemplos da Grécia e de Roma, e de “todos os países que preferem perder seus caracteres nacionais a deixar de importar costumes exóticos”⁸⁹. E acrescenta:

*“Assim está se dando em toda a América Latina com relação à cultura dos Estados Unidos. No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma outra nação. É, pois, o único traço característico que já se pode perceber nessa sociedade em formação que se chama: o povo brasileiro.”*⁹⁰

O trecho revela um crítico mordaz e contundente. Indiretamente, vemos as presenças de Romero e de Prado. Este, em seu livro *A Ilusão Americana* (1893), não cansa de advertir sobre os perigos da imitação dos Estados Unidos. Em uma de suas admoestações, suas críticas - que são mais frequentemente dirigidas à importação do modelo político republicano norte-americano – são generalizadas para a *civilização americana*:

“A civilização norte-americana pode deslumbrar as naturezas inferiores que não passam da concepção materialística da vida. A civilização não se mede pelo aperfeiçoamento material, mas sim pela elevação moral. O verdadeiro

⁸⁷ Ao comentar o movimento de independência dos países americanos, Eduardo Prado escreve: “Todos os países espanhóis na América, declarando sua independência, adotaram as fórmulas norte-americanas, isto é, renegaram as tradições da sua raça e da sua história, sacrificadas ao princípio insensato do artificialismo político e do exotismo legislativo.” PRADO, Eduardo. *A Ilusão Americana*. São Paulo: Editora ALFA-OMEGA, 2005, p. 53.

⁸⁸ PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 124-125.

⁸⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 42.

⁹⁰ Idem, ibidem., mesma página.

termómetro da civilização de um povo é o respeito pela vida humana e pela liberdade [...] Ora, os americanos têm pouco respeito pela vida humana.”⁹¹

Já Sílvio Romero se faz presente na utilização do termo *povo brasileiro*, apresentado pelo jovem crítico como em vias de formação. A imitação, como nos referimos anteriormente, inclui-se nos critérios de formação histórica brasileira propostos por Romero. A visão de um povo em formação sugerida por Sérgio Buarque provavelmente está ligada às ideias do autor de *História da literatura brasileira* (1888), que neste mesmo livro escreve:

*“Quatro séculos foram suficientes para criar neste país uma população exclusivamente nacional, que se distingue já perfeitamente dos fatores que a formaram, população que se vai cada vez mais integrando à parte e tendendo a rejeitar influências estrangeiras. [...] os três elementos primitivos da população já deram, como elementos separados, o que tinham de dar; o povo brasileiro deve-se considerar em essência constituído, e, a esforços de trabalho, energia, bom-senso e perseverança, adquirir o seu lugar na história e na política do mundo.”*⁹²

A afirmação do autor sergipano, entretanto, refere-se a “essência” constitutiva do povo brasileiro, ou seja, a amálgama dos “três elementos primitivos da população” (o índio, o branco/português e o negro). O que não quer dizer que a cultura brasileira e sua literatura estejam formadas. Ao escrever sobre o que seria o “ser brasileiro” e seu caráter ainda em formação, Romero lembra os problemas que a imitação pode criar:

*“Este caráter nacional não está ainda bem determinado, por causa de uma de suas tendências – a imitação, que é justamente um de seus elementos; mas um tal que obsta que ele se determine claramente.”*⁹³

Podemos também apontar, no que se refere à visão da formação do povo brasileiro, a influência de José Veríssimo. Este, em texto que Sérgio Buarque leu e que citará mais a frente⁹⁴, inquieta-se com o problema da imitação, sobretudo com relação aos Estados Unidos. Sua preocupação era com a formação e manutenção do *caráter nacional* brasileiro. Nesse sentido, o crítico faz um apelo aos seus conterrâneos:

⁹¹ PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 125.

⁹² ROMERO, Sílvio. Op. cit., t. III, p. 236-237.

⁹³ ROMERO, Sílvio. Op. cit., t. II, p. 49-50.

⁹⁴ VERÍSSIMO, José. “Brasil e Estados Unidos” in: *A educação Nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora; Belo Horizonte, MG: Puc-Minas, 2013, p. 171-185.

*“[...] O que importa, porém, para conservar à pátria a sua integridade moral e dar-lhe um caráter que a distinga na humanidade e na história, é que essa troca [com os EUA] se faça sempre sem prejuízo da sua individualidade, nem sacrifício das modalidades especiais ao caráter nacional. [...] Sejam brasileiros e não yankees.”*⁹⁵

Nas passagens dos dois críticos que apontamos acima, vemos que, ao passo que possuímos um caráter nacional, temos que defini-lo melhor e preservá-lo de influências degradantes. Essa dupla perspectiva aparece no texto de Sérgio Buarque de Holanda, figurando ainda com o acréscimo – original – de certa verve crítica.

No parágrafo seguinte, sobre a “macaqueação” brasileira em relação aos norte-americanos, Buarque de Holanda escreve:

*“Arraigou-se de tal forma esse hábito em nossos patricios que já antes de expirar entre nós o regime ao qual devemos setenta anos de prosperidade, os propagandistas davam como principal razão a favor do novo regime, a exceção na América! Entretanto, a nação que, pelos seus progressos, conseguiu atrair melhor as simpatias do governo e do povo brasileiro foi justamente a menos digna de nossas simpatias, a mais imprópria para ser imitada; foi a república dos Estados Unidos. Foi essa simpatia, e conseqüentemente essa imitação, que criou em nós uma atração infrene pelo utilitarismo yankee. Um outro fator que influiu sobremodo para o desenvolvimento do utilitarismo no povo brasileiro e dessa nossa tendência natural para imitar tudo que é estrangeiro, foi a importação do regime republicano.”*⁹⁶

O trecho é longo, mas significativo, pois revela a proximidade das ideias de Sérgio Buarque com relação às ideias defendidas por Eduardo Prado. E, sobretudo, de uma característica que os dois possuíam em comum: o monarquismo.

Em primeiro lugar, podemos sublinhar, na passagem do jovem crítico que citamos acima, a influência de *A Ilusão Americana* (1893). Neste livro, Prado escreve:

“[...] alguns brasileiros, de espírito simplista, querem por força ver, nas vantagens que nos levam os Estados Unidos em prosperidade, um efeito, não de causas naturais e irremediáveis, mas uma resultante da diferença dos governos.

⁹⁵ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 171-172.

⁹⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 42-43.

O solo não se pode trocar, a raça não se pode substituir, mas, em todo o tempo, é possível mudar o governo. Não podendo dar-nos o solo dos Estados Unidos, nem as qualidades étnicas do seu povo, houve quem quisesse dar-nos ao menos o seu governo, isto é, o que de menos invejável tem a grande nação.”⁹⁷

Os argumentos e termos utilizados pelo jovem crítico estão muito próximos dos de Eduardo Prado. E chama a atenção, no texto de Sérgio Buarque, a frase “o regime ao qual devemos setenta anos de liberdade”. Esta se refere, evidentemente, a monarquia brasileira, que perdurou de 1822 a 1889. Muito próxima da frase escrita pelo mesmo Prado no livro citado:

“As ideias liberais do século, consagradas nas instituições coevas da independência, acharam uma base histórica em que se firmaram. E isto deu ao Brasil setenta anos de liberdade.”⁹⁸

O pendor monarquista, que por essa época Sérgio Buarque demonstrava em algumas circunstâncias, pode ser creditado à influência direta de Eduardo Prado⁹⁹, mas não somente dela. Poucos meses depois da publicação de “Ariel”, em junho de 1920, o jovem autor publicava o artigo “Viva o Imperador”, explicitando ainda mais esse viés¹⁰⁰.

⁹⁷ PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 123-124.

⁹⁸ Idem, ibidem., p. 53.

⁹⁹ Prado também é citado por Buarque de Holanda no texto “A bandeira nacional”, publicado na revista *A Cigarra* (SP) em agosto de 1920. Neste, o jovem articulista cita o livro *Bandeira Nacional* (1903) e os erros cometidos na elaboração do plano da bandeira pátria (desprezo ou ignorância da tradição histórica; erro capital de astronomia; grave menoscabo da estética). Aproximava-se então a comemoração do centenário da Independência brasileira (1822-1922) e, para o autor, era de se esperar a correção desses deslizes. Sílvia Romero também é citado textualmente em suas críticas à bandeira. As principais críticas são dirigidas aos governantes brasileiros, que seriam regidos pela “filosofia tupinambá da negligência” e agiriam “bussolados pelo interesse próprio que quase em regra não é o da nação”; as “reformas fâtuas” eram executadas pelo “natural pendor” de nossos dirigentes para leva-las a efeito. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A bandeira nacional” in: *Sérgio Buarque de Holanda escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 12-14.

¹⁰⁰ Nesse artigo, o jovem demonstra sua veia monarquista ao historiar a vida de D. Pedro II e pedir que, após 95 anos, seus ossos sejam trasladados da França (lugar aonde faleceu) para o Brasil. A trajetória do Imperador é toda percorrida: desde que “a nação brasileira ia em peso aos pés de um berço saudar o nascimento de uma criança”, passando pelos “quinze anos de incertezas e angústias” que os brasileiros passaram até a maioridade do infante; Pedro II assume o poder e pode-se ouvir o “amistoso e sincero”: “Viva S. M. Imperador!”. O articulista ainda comenta: “O príncipe, que tanto dera que pensar aos patriotas nos dias que antecederam seu reinado, identifica-se agora com a própria pátria, com ela palpitava, participando com todas as suas vicissitudes e de todas as suas glórias. Deu-lhe o que de melhor podia dar, deu-lhe a liberdade”. Depois de esboçar alguns dos traços da “democracia coroada” e comentar os progressos que o “Imperador Filósofo” promoveu, Sérgio Buarque explicita sua indignação com relação à “covardia infanda” de se temer os despojos de D. Pedro II. “Esquecem-se os ingratos de que foi sob sua augusta sombra, protegidos por sua clemência incomparável, que os propagandistas da república pregaram e implantaram o atual regime”. E finaliza: “Se o entusiasmo de minhas dezessete primaveras

No parágrafo seguinte, Sérgio Buarque prossegue suas críticas à cultura norte-americana. A referência agora citada é Arthur Schopenhauer (1788-1860) e suas críticas àquele país de “ar infecto de corrupção que exala das classes que governam”¹⁰¹. As ideias do filósofo alemão servem para nosso autor mostrar o quão intenso e arraigado é o utilitarismo e a preocupação de ganhar dinheiro daquele povo; postura que leva os Estados Unidos a preferirem as conquistas materiais em detrimento das conquistas intelectuais, “da moralidade política e da própria liberdade”. E lembra: “Isso deu azo a que Schopenhauer os qualificasse de proletários da humanidade”¹⁰².

A seguir, escreve:

*“Seja qual for a causa, o certo é que o utilitarismo, mais do que qualquer outro, já dominou o povo norte-americano. O nosso caminho a seguir deverá ser o mais conforme o nosso temperamento. Não possuímos a atividade, a disposição a certos trabalhos de modo acentuado, como os habitantes das terras frias [...] O utilitarismo yankee não se coaduna absolutamente com a índole do povo brasileiro, que não tem semelhança alguma com a do norte-americano da qual é o extremo oposto.”*¹⁰³

O jovem crítico apoia-se nas referências de Schopenhauer e de Eduardo Prado para urdir suas críticas aos Estados Unidos. No trecho acima, que segue os comentários embasados no filósofo alemão, Prado volta mais uma vez como principal referencial. Sobretudo quando este enfatiza a incompatibilidade de “raça”, que inviabilizava um projeto utilitarista para o povo brasileiro, de índole diversa ao americano¹⁰⁴.

Para Buarque de Holanda, a introdução do utilitarismo americano entre nós nos levaria por caminhos diversos dos seguidos pelos norte-americanos, sendo uma “ilusão

ainda não poluídas pelo vírus das paixões políticas pudesse projetar ondas de luz e eloquência sobre estas palavras, eu ousaria pedir a s. excia. [Epitácio Pessoa, então presidente] que estendesse a sua magnanimidade fazendo revogar o decreto, já sem razão de ser, do banimento da família real”. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Viva o Imperador” in: *Sérgio Buarque de Holanda escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 3-7.

¹⁰¹ Eduardo Prado, a outra referência de Sérgio Buarque nas críticas aos norte-americanos, refere-se também a corrupção neste país. Em *A Ilusão Americana* (1893), livro de “cabeceira” para as críticas de nosso autor aos EUA, Prado escreve: “A corrupção política e administrativa é a própria essência do funcionamento do governo americano.”. PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 123.

¹⁰² HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ariel” in: Op. cit., p. 43.

¹⁰³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 43-44.

¹⁰⁴ Ao final de seu livro, Eduardo Prado conclui: “Que não a razão para querer o Brasil imitar os Estados Unidos, porque sairíamos da nossa índole, e, principalmente, porque já estão patentes e lamentáveis, sob nossos olhos, os tristes resultados da nossa imitação.”. PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 131.

crer-se que a adoção dele dar-nos-ia o vigor e a atividade naturais nos *yankees*”¹⁰⁵. Nosso caminho teria de ser singular, pois “só o desenvolvimento das qualidades naturais de um povo pode torna-lo próspero e feliz”¹⁰⁶. Mas uma vez ecoa as ideias do autor de *Ilusão Americana* (1893) no texto buarquenano, sobretudo quando escreve:

*“No Brasil o mesmo com a ideia funestíssima de copiar os Estados Unidos nas suas leis políticas. Copiemos, copiemos, pensaram os insensatos, copiemos e seremos grandes! Deveríamos antes dizer: Sejamos nós mesmo, sejamos o que somos, e só assim seremos alguma coisa.”*¹⁰⁷

Ao prosseguir seu artigo, Sérgio Buarque refere-se a outros “homens que têm-se mostrado avessos à mania de americanização de tudo quanto é nacional em desproveito da nossa própria individualidade”¹⁰⁸. O exemplo que o autor lembra é o de José Veríssimo, de quem cita duas opiniões a respeito. A primeira:

¹⁰⁵ Idem, ibidem., p. 44. Em outro texto publicado poucos meses depois do artigo “Ariel” (maio de 1920), em julho, intitulado “A quimera no monroísmo” (*A Cigarra*, SP), o jovem crítico analisa a chamada *doutrina Monroe* - também citada por Eduardo Prado em *A Ilusão Americana* (1893) - e, ao final, comenta: “A política que o Brasil tem que seguir com relação aos Estados Unidos deve ser outra. De duas, uma, ou perdemos para sempre a condição de Estado soberano ou, de acordo com as tradições de povo livre, repelimos com dignidade e altivez os engodos com que nos procuram atrair os *amigos* do norte. [...] Cumpre, pois, que o Brasil escolha entre a independência e a tutela o que melhor lhe convir. Se nos decidirmos pela primeira, não será, porém, com essa nossa habitual política de submissão ao Tio Sam que a conservaremos.”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A quimera do monroísmo” in: *Sérgio Buarque de Holanda escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 10-11.

¹⁰⁶ Idem, ibidem., p. 44. No final desse parágrafo, na mesma página, Sérgio Buarque comenta o utilitarismo norte-americano: “Os germens do utilitarismo já os levaram consigo os passageiros do *Mayflower* e os colonizadores da Virgínia. Desenvolveram-se naturalmente tornando-o numa qualidade inata e intrínseca, na nação norte-americana. Ora, não há quem deixe de admirar o extraordinário poder de iniciativa, a considerável atividade física, a incomparável força de organização que caracterizam o povo norte-americano. Não há quem, intimamente, deixe de admirá-lo, embora poucos sejam os que podem estimá-lo.”. Esse elogio cauteloso também fora feito por Eduardo Prado: “Os Estados Unidos são o país mais rico do mundo; rico pelas opulências naturais, pela sua enorme extensão, pela fertilidade do solo, pelos seus portos, suas baías, seus lagos, seus grandes rios navegáveis, suas minas incomparáveis. Povoado um solo destes pela raça saxônica, como poderia deixar este país de ser uma nação forte e poderosa? O solo mais rico do mundo, habitado pela raça mais enérgica da espécie humana - eis o que são os Estados Unidos. Aquele país é grande, mas não é por causa do seu governo. Ao amor-próprio de outras nações pobres ou, por outra, menos ricas em vantagens naturais do que os Estados Unidos e habitados por indivíduos de raças menos enérgicas - repugna o confessar essa inferioridade.”. Em ambos, o elogio dissimula a crítica. Sobretudo a crítica ao modelo de governo republicano e à cultura utilitarista/materialista. Para E. Prado ver: EDUARDO, Prado. Op. cit., p. 123.

¹⁰⁷ PRADO, Eduardo. Op. cit., p. 124.

¹⁰⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 44. A citação de Sérgio Buarque (com algumas diferenças) encontra-se no último capítulo do livro *A educação nacional* (1890), de José Veríssimo. Reproduzimos o trecho por ser interessante para indicar uma das fontes do intenso antiamericanismo do jovem crítico: “Eu, confesso, não tenho pela desmarcada e apregoadíssima civilização americana, senão uma medíocre inveja. E no fundo do meu coração de brasileiro alguma coisa há que desdenha daquela nação tão excessivamente prática, tão colossalmente egoísta e tão eminentemente, perdoem-me a expressão, strugforlifista. Essa civilização sobretudo material, comercial, arrogante e reclamista, não a

*“Eu confesso, não tenho pela desmarcada e apregoadíssima civilização americana, senão uma medíocre inveja. E, no fundo de meu coração brasileiro, alguma coisa há que desdenha daquela nação tão excessivamente prática, tão eminentemente, perdoem-me a expressão, strug-forlista.”*¹⁰⁹

A segunda referenda a convicção do jovem crítico de que a importação do utilitarismo norte-americano não seria viável no Brasil:

*“Admiro grandemente aquele egrégio povo, mas não o invejo e, sobretudo – e isto para nós é o principal – não creio aplicável utilmente ao Brasil quanto lhes fez o progresso admirável nem quanto os desvanece a eles mesmos.”*¹¹⁰

Não estranha que o jovem articulista considere quase impossível à importação dos elementos “yankees” para o Brasil, “porquanto a índole de um povo não se modifica facilmente à simples ação de agentes externos”. As próprias condições “climatéricas” brasileiras impediriam tal tentativa¹¹¹. Sua visão sobre essa possibilidade mostra tons escuros e prenuncia um quadro nada favorável:

“Quando muito seguiríamos a regra geral importando apenas as exterioridades que ela possui e que não podia deixar de possuir dado o seu caráter enfático e exagerado. Apenas serviria – se isso significa servir – para fazer crescer as nossas desventuras, parasitar esta civilização já doentia e desidiosa, tirando-

nego grande; admiro-a, mas não a estimo. Esse país novo, onde há fortunas que fazem fantásticas as lendárias riquezas dos nababos, quando o proletariado, com as suas justas reivindicações, já se lobra através de uma grandeza desmedida, ofende a minha simpleza de matuto chão e honesto. Essa política cruel que veda a um povo a entrada no país, persegue-o e lincha-o; que massacra toda uma raça; que tem uma habilidade especial para adestrar cães contra outra e que, de Bíblia na mão, discute, justifica, aplaude e exalta a escravidão, fere de frente a ideia que da equidade e da justiça tenho. Aquela corrupção política que tanto impressionou Spencer e quantos publicistas têm visitado e estudado os Estados Unidos, repugna o meu senso moral. Aquele puffismo, aquela charlatanice do jornalismo, com seus títulos enormes, extravagantes, mentirosos, de um reclamo desfaçado e insolente, escandalizam a minha probidade literária. Aquele supremacia brutal das massas, aquele reino absoluto do número, revoltam a minha liberdade espiritual.”. Essas palavras fortes de um jovem iniciante (livro que Veríssimo escrevera aos 30 anos, quando ainda residia em Belém) serão atenuadas mais tarde nos comentários ao livro de Oliveira Lima, feitos no artigo “O país extraordinário” (1899). Resta lembrar que há muitos pontos em comum nessa crítica de Veríssimo com as críticas feitas por Eduardo Prado em seu livro *A Ilusão Americana* (1893). Ver: VERÍSSIMO, José. “Brasil e Estados Unidos” in: *A educação Nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora; Belo Horizonte, MG: Puc-Minas, 2013, p.172.

¹⁰⁹ Idem, ibidem., mesma página.

¹¹⁰ Idem, Ibidem., p. 45. A citação de Veríssimo feita por Sérgio Buarque encontra-se, com ligeiras diferenças, em: : VERÍSSIMO, José. “Brasil e Estados Unidos” in: *A educação Nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora; Belo Horizonte, MG: Puc-Minas, 2013, p. 173.

¹¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 45. Mais uma vez, Veríssimo pode ser apontado como uma das fontes dessa passagem. Pois, ao comentar as diferenças “profundas e radicais” entre Brasil e Estados Unidos, enumera: “Clima, raça, situação geográfica, origem histórica, elementos de colonização, instituições fundamentais, tudo é ali [EUA] diverso do nosso.”. VERÍSSIMO, José. “Brasil e Estados Unidos” in: Op. cit., p. 173.

nos, mais, o caráter de povo livre moralmente, caráter que já quase não possuímos, e acelerar a formação, de que não estamos longe, de um cadinho aberto aos defeitos de todos os povos, no qual só ficará de nacional a propriedade de saturar-se deles.”¹¹²

Não é a toa que, ao final de seu artigo, o jovem crítico assevere que “o nosso *desiderandum* é o caminho que nos traçou a natureza”¹¹³, único que nos poderia levar à felicidade e à prosperidade. Caminho que, ainda segundo Sérgio Buarque, nos conduzirá a Ariel, “sempre mais nobre e mais digno do que Caliban”¹¹⁴.

Os dois artigos que até agora comentamos – “Originalidade literária” (1920) e “Ariel” (1920) – mostram como o jovem Sérgio Buarque de Holanda trabalhava sua crítica, então incipiente. Suas principais referências nesse campo e a escolha temática indicam o leitor atento às discussões daquele momento. Mas eles apontam, sobretudo, para o elemento intelectual: um crítico que lança mão de várias leituras e busca articulá-las em uma argumentação pessoal.

Essas, contudo, não são as únicas características do jovem estreante. Sempre movimentando leituras, Sérgio também se aproxima de temas mais suaves, menos eruditos e mais próximos da ligeireza própria a um garoto de dezoito anos. É o que podemos observar, por exemplo, no pequeno artigo “A cidade verde”, publicado na revista *A Cigarra* em 15 de outubro de 1920¹¹⁵.

Se, por um lado, o autor começa seu artigo citando a inviabilidade do ideal estético de John Ruskin (1819-1900) no Brasil, por outro, termina o mesmo parágrafo reclamando de maneira irônica das mudanças abruptas dos nomes de ruas. E não sem

¹¹² Idem, *ibidem.*, p. 45.

¹¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 45.

¹¹⁴ A referência a Ariel e Caliban é explicada pelo próprio Sérgio Buarque, na sequência do artigo: “Ariel, o gênio do ar, em *The tempest* de Shakespeare, representa a espiritualidade em contraposição a Caliban, símbolo do utilitarismo, e que além do mais é um *savage and deformed slave*” (p.45). Ao final de seu texto, ainda aparece a referência ao “velho e venerando mestre” José Enrique Rodó (1872-1917). Como apontou João Kennedy Eugênio, Rodó foi provavelmente apresentado ao jovem Buarque de Holanda por José Veríssimo, que escrevera uma resenha do livro *Ariel* (1900), de Rodó, e do livro *Perigos Americanos* (1899), de A. Rodriguez del Busto. O artigo intitula-se “A regeneração da América Latina” e certamente está nas referências do jovem quanto ao tema da imitação e da discussão a respeito dos Estados Unidos e sua relação/posição em face dos países latino-americanos. Ver: EUGÊNIO, João Kennedy. “Um modernista romeriano: Sérgio Buarque de Holanda” in: *Revista eletrônica dEsEnrEdoS*. Ano V, número 18. Teresina, PI, agosto de 2013, p. 133-138; e: VERÍSSIMO, José. “A regeneração da América Latina” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p. 245-257.

¹¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A cidade verde” in; *Op. cit.*, p. 69-71.

antes apontar o *struggle for life* norte-americano como principal elemento de impossibilidade de realização daquele ideal.

Buarque de Holanda via o utilitarismo americano como principal empecilho para as melhorias urbanas. E isso sem excluir, na verdade com “boa aliança”, o nosso desamor ao trabalho ou “*far niente*” nacional. O pragmatismo daquela concepção, aliado à nossa falta de vontade para realizações e empreendimentos, mantinha estagnados as melhorias que a cidade do Rio de Janeiro poderia esperar de seus dirigentes.

Nesse caminho, vemos surgir certo viés tradicionalista no jovem crítico, ao reclamar de “certa tendência em nossos optimates para dar cabo do que temos de mais precioso – as tradições”. E ainda adverte esses mesmos mandachuvas: “já é tempo e retempo de cuidarem os governos em dar outra direção ao progresso nacional”¹¹⁶. Seria o governo, em sua perspectiva, o responsável por “rociar” as cidades de monumentos e arranha-céus, mas sem, contudo, preocupar-se em dar-lhes uma individualidade.

O exemplo desse descaso já é por si só um relaxamento das investidas intelectuais do jovem crítico: a mudança constante dos nomes de ruas. Assim, escreve nosso autor:

*“Um exemplo de nossa pouca estima pelas tradições é a ânsia com que se mudam a torto e a direito os nomes das nossas ruas. É subir um presidente – marca marechal – antes que se saiba de suas intenções ou de seus atos, já o martelo dos iconoclastas destruiu uma tradição para lustrar com o nome do novo chefe do país as placas de uma rua antiga.”*¹¹⁷

A propósito da “ânsia” apontada, o articulista lembra um caso pitoresco e saboroso, que vem exemplificar e quase personificar suas reclamações. O fato mais interessante e “mais digno de nota” ocorreu durante a Guerra de Canudos (1896-1897). Os jornais noticiavam a morte do coronel Moreira César, que fora defendido bravamente por certo cabo Roque. Este, depois de ter procurado salvar seu chefe por todos os meios, caíra também. O acontecimento levou as autoridades a discutir a possibilidade de uma homenagem em bronze, mas a municipalidade optou pela mudança do nome da antiga rua Nova do Ouvidor para Travessa do Cabo Roque.

¹¹⁶ Idem, *ibidem.*, mesma página.

¹¹⁷ Idem, *ibidem.*, mesma página.

Entretanto, dias depois os verdadeiros fatos foram apurados e, para espanto de todos, o cabo Roque estava bem vivo. Este e mais alguns companheiros carregaram o corpo de Moreira César em uma padiola, mas, para salvar suas vidas, abandonara o cadáver no mato. Para Buarque de Holanda, “tudo isso constitui um empecilho para a formação do caráter próprio de nossas cidades”¹¹⁸.

Nesse ponto do artigo, o jovem lembra os comentários do “extraordinário beletrista” Eduardo Zamacois (1876-1971), para quem todas as grandes cidades têm suas particularidades:

*“Em Paris é a mulher, em Nova York a atividade triste de suas ruas, em Roma as minas, em Londres a neblina. No Rio de Janeiro o que notou foi a verdura que invade não raro algumas ruas. Por isso achou que lhe cabia perfeitamente o nome expressivo de ‘Cidade Verde’.”*¹¹⁹

Para Sérgio Buarque, a verdadeira preocupação dos cariocas que amam o Belo deveria ser fazer justiça a essa denominação. Desse modo, em um século, “um estrangeiro observador visitaria a capital do Brasil” e poderia “notar a mesma verdura então mais notável” pelo contraste com o progresso material da cidade. E termina considerando que, pelo menos, não caiba aos brasileiros às acusações feitas por John Ruskin, “sumo pontífice da religião da Beleza”¹²⁰, de quem cita a seguinte frase: “Sim, desprezaste a natureza, desprezastes todas as sensações santas e profundas de seus espetáculos”¹²¹.

¹¹⁸ Idem, ibidem., p. 70. A narração do “caso” do cabo Roque encontra-se nessa mesma página.

¹¹⁹ Idem, ibidem., mesma página.

¹²⁰ A propósito dessa expressão usada por Sérgio Buarque (“sumo pontífice da religião da beleza”) e da sua citação de John Ruskin, podemos lembrar o que provavelmente pode ser uma de suas fontes ou referências para o autor britânico. José Veríssimo já havia escrito dois artigos sobre Ruskin: “John Ruskin” (1901) e “Ruskin esteta e reformista social” (1907), aquele uma espécie de necrológio, onde o crítico faz alguns comentários sobre sua obra, e este último um ensaio mais alentado, que procura pensar o “esteta” e o homem de ação e reformista social. No primeiro artigo, ao comentar as posições de Ruskin, Veríssimo escreve: “Ele, no seu exagero de esteta, protesta contra nossa concepção econômica e industrial da vida, e, com veemente convicção, ataca o nosso progresso material, os caminhos de ferro que destroem a natureza, as máquinas que amesquinham o homem e são os fatores da fealdade na indústria moderna, os nossos edifícios sem caráter, nem significação” (p. 182). Ao final do texto, comenta que “a utopia ruskiana não se realizará talvez nunca” (p. 185), ideias que ressoa no artigo de Sérgio Buarque de Holanda. No segundo artigo, há a menção, em dois momentos, de termos muito próximos da expressão usada por Sérgio. A certa altura Veríssimo se refere à Ruskin como “o devotado apóstolo da beleza no mundo contemporâneo” (p. 645) e o “o pontífice da doutrina a que um dos seus críticos chamou a ‘religião da Beleza’” (p. 649). Ver: VERÍSSIMO, José. “John Ruskin” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p. 179-185; e: VERÍSSIMO, José. “Ruskin esteta e reformista social” in: Op. cit., p. 641-651.

¹²¹ Idem, ibidem., p. 71.

Nesse ano de estreia na imprensa, há outros textos do jovem articulista, como “O pantum” (1920)¹²², “O Fausto – A propósito de uma tradução” (1920)¹²³ e o ensaio “Os poetas e a felicidade” (1920)¹²⁴, e que flagram seus interesses e sua vistosa e precoce erudição. Entretanto, optamos por não comentá-los mais detalhadamente, já que os artigos que acompanhamos até o memento possuem tramas e afinidades de referências bibliográficas mais sugestivas, que estruturam uma coesão singular. Sendo assim, podemos nos direcionar para uma última produção, que, pode-se dizer, fecha esse primeiro ciclo de textos.

O pequeno artigo foi publicado já em 1921, mais precisamente no dia 15 de março, com o título “A decadência do romance”¹²⁵ (1921). Em sua abertura, a temática do utilitarismo – e, por consequência, das tensas relações com os Estados Unidos – volta à pauta. O articulista escreve:

*“Yanquismo em literatura!... Eis a última modalidade da lei do menor esforço aplicada às letras. Todo o mundo conhece as reviravoltas que tem dado a humanidade desde que a americanização do globo se vem tornando um fato incontestável. Em que pouca gente tem atentado, é na manifesta invasão, por esta nefasta avalanche de um terreno até há pouco considerado imune: o das letras.”*¹²⁶

Os efeitos do processo apontado pelo crítico se faziam sentir em certos pontos, e a lembrança dos pressentimentos dos “Mercier” e dos “Wells” que viam a substituição

¹²² Publicado na revista *A Cigarra* em 1º de novembro de 1920. O artigo comenta aspectos da arte *primitiva* e do artista *primitivo*, este, segundo o articulista, estaria mais próximo da natureza do homem. A partir dessas especulações, Sérgio Buarque comenta a forma fixa utilizada entre os malaios para a composição de poemas, e que fora empregada, entre outros, por Victor Hugo (1802-1885) e Charles Baudelaire (1821-1867). O pantum se caracteriza “por uma repetição pausada e coordenada de versos”, que “produz um encanto singular para quem o lê”. No artigo, o autor ainda transcreve um dos pantum que considera mais bem sucedido, de autoria de Leconte de Lisle (1818-1894). Ver: HOLANDA Sérgio Buarque de. “O pantum” in: Op. cit., p. 72-76.

¹²³ Publicado em partes no *Correio Paulistano* entre 15-16 de novembro e 6-9 de dezembro de 1920. O ensaio comenta a tradução feita então por Gustavo Barroso (1888-1959) do *Fausto*, de Goethe, publicada naquele mesmo ano. O tema proporciona um espaço ideal para o jovem mostrar sua erudição e seus conhecimentos da língua alemã e da obra em questão. Entre outras coisas, o autor comenta as fontes da lenda de Fausto e técnicas de tradução. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Fausto – A propósito de uma tradução” in: Op. cit., p. 77-89.

¹²⁴ Publicado em três partes, em 15 de dezembro de 1920, 1º de janeiro e 1º de fevereiro de 1921, respectivamente. O ensaio procura estudar o tema da morte e da felicidade na poesia, citando longos trechos de poetas franceses e brasileiros, sobretudo. O autor procura sondar a “morte considerada sob o ponto de vista de uma filosofia otimista”. E, mais uma vez, o texto oferece a oportunidade de o jovem crítico demonstrar sua grande cultura. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os poetas e a felicidade” in: Op. cit., p. 90-104.

¹²⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A decadência do romance” in: Op. cit., p. 105-107.

¹²⁶ Idem, *ibidem.*, p. 105.

do livro pelo jornal como “infalível” seria um bom exemplo. Para Sérgio Buarque, quando estes prognósticos se tornarem realidade “outros augures haverá” que levariam à queda da literatura de ideias: “Isso dará lugar à substituição dos homens de letras pelos simples *reporters* e pelos *noticiassinhadores* de jornais”. E acrescenta: “Coisas de americano...”¹²⁷.

Contudo, essas previsões e indagações quanto ao futuro não interessavam tanto, sobretudo quando havia muito que se pensar e aprender no presente. E o que se apresentava naquele momento como “fato”, e que ninguém poderia negar, era a “virulência” com que o *yanquismo*, na sua avaliação, corrompia nossas letras. A manifestação mais evidente da situação seria “o notável incremento que toma atualmente entre nós o conto leve e curto, com prejuízo do romance”¹²⁸.

Sérgio Buarque de Holanda considera o gênero conto como uma das principais manifestações do realismo, assim como o romance o era do romantismo. No caso brasileiro, a influência do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) teria levado nossos romancistas a uma guinada que o desagradava:

*“Desde que Guy de Maupassant meteu-se a virar as cabeças de nossos romancistas, estes apaixonaram-se de tal forma pelo conto que este em breve se tornará uma verdadeira praga. Os letrados não têm paciência para perder tempo com ridicularias quando o tempo é dinheiro. E o romance, bem pensado, dizem, é um acréscimo estafante de pormenores inúteis ao conto que só fazem tomar tempo ao ocupadíssimo leitor. E assim nessas épocas de corre-corre, o conto vai insensivelmente tomando o lugar do romance.”*¹²⁹

O romance ganhara o sentido geral de “literatura amena”, composto como uma “narração inverídica” em que a maior preocupação do autor era ressaltar o entrecho. Por isso, o crítico comenta que os “Zolas” de então “não mais podem dizer que o romance tornou-se a *ferramenta do século, a grande investigação sobre o homem*”¹³⁰, como diziam vinte anos antes.

Buarque de Holanda ainda lembra os casos de países europeus como a França, onde aparecem “de quando em vez um Romain Rolland ou um Barbusse”. Os grandes

¹²⁷ Idem, *ibidem.*, mesma página.

¹²⁸ Idem *ibidem.*, mesma página.

¹²⁹ Idem, *ibidem.*, p. 105-106.

¹³⁰ Idem, *ibidem.*, p. 106.

romancistas franceses, no seu entender, estavam fora das modernas gerações, portanto, do “infeliz” fenômeno a que chama a atenção no artigo. “Os France, os Bourget, os Loti, os Bordeaux, pode-se dizer, já não pertencem à atualidade”. A substituição do conto pelo romance não era “notável” naquele país; nem na Inglaterra “extraordinariamente tradicionalista”. A Itália, por sua vez, não tinha sido “completamente invadida pela praga”, “ainda soa lá, bem alto, o nome de D’Annunzio”¹³¹.

O incômodo com as novas tendências literárias fica patente no artigo “A decadência do romance” (1921). Sentimento último pode-se dizer de um tradicionalismo artístico, que ainda nesse mesmo ano seria sufocado pelo próprio crítico. No final do texto, a referência a Caliban retorna, e aquele sentimento expressivo surge nas exclamações finais, dando conta de sua indignação:

*“É necessário pois impedir entre nós a queda do romance, que fez a glória da literatura do século passado. É certo que Caliban está lá em cima a berrar com todo o vigor o seu I must eat my dinner. Não sacrifiquemos porém a essa fome selvagem um dos alimentos de que tanto carece o nosso espírito! Não, não atiremos pérolas aos porcos! Devemos ser egoístas em certas ocasiões. Sejamo-lo nesta!”*¹³²

1.3 Considerações finais: de monóculo e sobraçando livros

O *ato crítico*, como o define Antonio Candido¹³³, nos remete ao empenho da personalidade do crítico, através da inteligência e da sensibilidade, na interpretação das obras e das ideias. Se assim for, os textos que comentamos podem nos fornecer um perfil do crítico que estreava na imprensa. Como já apontamos, os artigos que comentamos não constituem a totalidade da produção primeira de Sérgio Buarque de Holanda, mas revelam características e elementos significativos do seu ato crítico inaugural.

Podemos lembrar, ainda de acordo com Candido, que “o ato crítico se beneficia com a sistematização teórica, mas não se confunde com ela, nem um substitui o

¹³¹ As citações desse parágrafo estão em: Idem, *ibidem.*, p. 106.

¹³² Idem, *ibidem.*, p. 106-107.

¹³³ Ver nota 33.

outro”¹³⁴. Sobre esse ponto, procuramos ressaltar as referências teóricas - ou sistematização - que o jovem crítico procurou mobilizar. Dentre elas, as presenças e a articulação das ideias e conceitos de José Veríssimo, Sílvio Romero e Eduardo Prado foram destacadas de maneira mais acentuada, pois esses autores formaram o “cânon” que sustentou os escritos críticos que analisamos.

Na crítica literária brasileira, a passagem do século XIX ao XX foi marcada pelo profundo vínculo entre a crítica e a história literária, perspectiva que vinha sendo trabalhada por Romero e Veríssimo, principalmente. Como destacou Benedito Nunes, “ambas apontando para o viés nativista ou nacionalista da evolução da literatura”¹³⁵. É também nesse momento que entrava em vigor o que Nunes chamou de “letargia do esteticismo”¹³⁶, aspecto surgido a partir da voga parnasiana, e que não aparece nos escritos de Sérgio Buarque com que trabalhamos.

Caracterizando o quadro polarizado da crítica literária brasileira naquele momento, personificada nas atuações de Veríssimo e de Romero, Letícia Malard sintetiza: “no começo do século XX, as dissensões aconteciam entre a sociologia positivista de Romero e o esteticismo quase exclusivista de Veríssimo”¹³⁷.

Como bem lembrou João Cezar de Castro Rocha, de um lado posicionava-se Sílvio Romero com uma “concepção de literatura associada à noção de cultura no sentido alemão de *Kultur*”, o que levava o crítico sergipano a considerar todo e qualquer texto, desde que fosse representativo da cultura brasileira, como *nacional*¹³⁸. De outro, José Veríssimo que “abraçou uma noção estética de literatura [...] associada à noção de um emprego particular das letras”, que distinguia as “letras belas” e aquelas que poderíamos chamar de “filosóficas ou científicas”; por isso, o *corpus* de textos que

¹³⁴ CANDIDO, Antonio. “O ato crítico” in: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 156.

¹³⁵ NUNES, Benedito. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” in: *Rumos da crítica*. Maria Helena Martins (org.). 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Itaú Cultural, 2007, p. 55.

¹³⁶ Idem, *ibidem.*, p. 56.

¹³⁷ MALARD, Letícia. “José Veríssimo: crítico literário” in: *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Organizadores: Rogério Cordeiro [et al.]. Cotia, SP: Ateliê Editora, 2013, p. 112.

¹³⁸ Sobre o sentido alemão de *Kultur*, escreve João Cezar: “Trata-se de noção fortemente associado ao conceito orgânico de nação, vista como fruto de raiz comum, numa alusão evidente à etimologia latina”. As ideias dessa passagem estão em: ROCHA, João Cezar de Castro. “Sílvio Romero: a polêmica como sistema?” in: *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Organizadores: Rogério Cordeiro [et al.]. Cotia, SP: Ateliê Editora, 2013, p. 107.

Veríssimo considerava como *literatura nacional* era mais reduzido (sobretudo se comparado a Romero), demonstrando um critério rigoroso de seleção¹³⁹.

Foram aqueles autores, dentre outros, os responsáveis pela virada metodológica na crítica brasileira de então. Antonio Candido, em estudo sobre Sílvia Romero, oferece um panorama da crítica até 1870¹⁴⁰, quando esses novos métodos e teorias aportam no Brasil. Ao se referir ao princípio dessa atividade entre nós, refere-se a um “acervo de rotina e deformação intelectual”¹⁴¹ que seria reformulado e enriquecido por Romero e seus coetâneos. O jovem estreante na crítica literária estabelece seus primeiros parâmetros e diálogos com esses mesmos autores – nessa corrente que, com o advento do Modernismo de 1922, iria ver-se rebaixada como perspectiva teórica hegemônica.

Em “Originalidade literária” (1920), esse diálogo como os então consagrados mestres da crítica brasileira emerge de maneira explícita. E não apenas em citações diretas, mostrando uma leitura atenta daquelas obras, mas na sofisticada orquestração *contrapontística* que o jovem lança mão. Organização que busca uma arquitetura que faz aqueles dois ferrenhos adversários trabalharem em conjunto em sua argumentação, assimilando diálogos e discordâncias, mas sobretudo enriquecendo o tema proposto.

Essa movimentação busca, em determinados pontos, conjugar a opinião dos autores consultados com a do próprio Sérgio Buarque, mas não exclui divergências. É o que podemos observar, por exemplo, quando este afirma que a emancipação intelectual não é um “corolário fatal” da emancipação política¹⁴². Ou, no final do artigo, quando o autor demonstra claras esperanças quanto às possibilidades do Brasil atingir a originalidade literária; momento em que faz ressalvas ao pessimismo de Sílvia Romero, que “impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade”¹⁴³.

Outro tema relevante nessa produção é o do *americanismo*. Matéria, aliás, que ocupou um número considerável de intelectuais brasileiros no final do século XIX. As tensas relações entre o Brasil e os países latino-americanos com os Estados Unidos resvalam, muitas vezes, para o questionamento do modelo político republicano – sólido

¹³⁹ Idem, *ibidem.*, p. 107-108.

¹⁴⁰ CANDIDO, Antonio. “A crítica pré-romeriana e o modernismo” in: *O método crítico de Sílvia Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, p. 17-39.

¹⁴¹ Idem, *ibidem.*, p. 33.

¹⁴² HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: *Op. cit.*, p. 35.

¹⁴³ Idem, *ibidem.*, p. 41.

no caso daquele país do norte e incipiente em outros países americanos. No caso brasileiro, nossa incipiente República (proclamada em 1889) caminhava a passos inseguros e suscitava muitas críticas e discussões. Era, na expressão de José Murilo de Carvalho, “a República que não foi”¹⁴⁴.

A contribuição do jovem Sérgio ao caldo de debates, no entanto, apresenta elementos singulares. O principal deles, e que talvez seja a afinidade que mais o vincula a Eduardo Prado ao lado do antiamericanismo ferrenho, seria a pendor ou simpatia *monarquista*. Em seus artigos, Buarque de Holanda sinaliza a leitura atenta dos escritos e ideias daquele autor, particularmente do livro *A Ilusão Americana* (1893).

No artigo “Ariel” (1920), a seleção de argumentos e autores em que o articulista se baseia, evidencia uma argúcia em direcionar suas fontes para os fins que procura alcançar. Sua temática está estreitamente vinculada às discussões americanas e deixa claro sua defesa da originalidade e da independência brasileira (e latino-americana) frente aos Estados Unidos.

O *tradicionalismo* emerge em seus primeiros artigos como mais um elemento desse contexto mais amplo. A defesa do “nosso” Brasil passa, quase inevitavelmente, pela valorização e conservação da tradição. Em “A decadência do romance” (1921), a crítica ao “yanquismo” e o tradicionalismo extravasam o âmbito político-cultural para entrar no campo artístico. Vemos então um Sérgio Buarque defensor do romance “que fez a glória da literatura do século passado”¹⁴⁵, e isso na iminência de sua conversão ao modernismo, que acorreria ainda nesse mesmo ano.

O esboço de retrato que esperamos ter sugerido no primeiro movimento do capítulo procurou completar nosso perfil. Ficamos, pois, com a fecunda imagem do jovem Sérgio Buarque de Holanda. O que há nele de contradição é, a nosso ver, um elemento positivo (porquanto natural) e instigante. Resta, para o próximo capítulo, investigar a recepção e a entrada do modernismo em seu diapasão crítico.

¹⁴⁴ CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

¹⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A decadência do romance” in: *Op.cit.*, p. 106.

2. Interessantes esquisitices: o surgimento de um “futurista”

*“A mudança de opinião é
num pensador o sinal mais evidente
de sua vitalidade. Só os imbecis têm
opiniões eternamente fixas.”*

(Sérgio Buarque de Holanda)

2.1 Em torno de 1921

Na história da literatura brasileira os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, ocorridos no início de 1922, são considerados, de modo quase unânime, como o ponto nevrálgico e central da proposta modernista brasileira. No entanto, outros episódios importantes antecederam o evento. Entre eles, é possível citar a exposição individual da pintora Anita Malfatti (1889-1964), realizada na cidade de São Paulo, em 1917, uma das “intuições divinatorias”¹⁴⁶ da nova arte que anteciparam aquelas controvertidas solenidades.

A partir da maior centralidade atribuída à Semana, pôde-se armar um esquema genérico para os primeiros anos da década de 20. Esquema que converge, naturalmente, para o ápice de 22 e organiza a atividade do grupo em função dele. Evidentemente que se trata de uma organização feita pela historiografia, com toda a arbitrariedade que há nesse tipo de esquematização e reavaliação.

Nesse sentido, o esquema proposto por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1958)¹⁴⁷ pode ser considerado consensual, como todo o seu livro, em torno à consolidação e a fundação de certos critérios para a leitura do modernismo brasileiro. Nele, os primeiros anos de 1920 são classificados da seguinte maneira:

¹⁴⁶ ANDARADE, Mário de. “O movimento modernista” in: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 232.

¹⁴⁷ BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

*“1920 seria um ano de planejamento e de opções. 1921, de combate, de rompimento e de hostilidades, de afirmações, de conquistas do terreno e preparo para a vitória de 1922.”*¹⁴⁸

Os termos usados pelo autor mostram de uma maneira tácita sua adesão às propostas modernistas. As definições que os próprios agentes daqueles acontecimentos propunham para si encontram reverberações nessa passagem e ao longo de todo o livro. E essa afinidade marca toda sua avaliação em relação aos acontecimentos e desdobramentos de 22. Contudo, e para além dessa adesão, o esquema pode ser útil para a presente reflexão.

O ano de 1921 está estreitamente vinculado ou pôde ser avaliado como um momento em que o grupo dos novos artistas afirma publicamente sua proposta para uma arte nova. Afirmação que gera polêmica e que leva seus defensores a entrarem em conflito aberto com as regras e propostas estéticas então vigentes. Daí a metáfora militar, o combate, servir tão significativamente para objetivar e adjetivar aquele ano.

Em São Paulo, essa intenção de expor e impor as novas perspectivas artísticas teve como principal expediente a exposição que os jornais, espaço público mais influente na época, proporcionavam. Neles, os modernistas encontrariam suas “principais tribunas de pregação”, utilizando-a para dar vazão ao “desejo pedagógico”, para lembrar os termos usados por Fabris¹⁴⁹.

Foi também a partir dessa estratégia que as novas ideias foram sendo apresentadas e discutidas para um público mais abrangente. E é também significativa como flagrante da posição chave que alguns dos participantes - como Menotti Del Picchia então redator do *Correio Paulistano* - ocupavam naquele momento e que permitiu uma irradiação mais efetiva dos pontos de discussão levantados pelos modernistas.

Os textos desse momento deixam à mostra de um modo por vezes confuso e desencontrado, as tentativas de assimilação das vanguardas europeias e o esboço das primeiras lições dessas leituras¹⁵⁰. Não há, como era de se esperar, uma coesão em

¹⁴⁸ Idem, ibidem., p. 174.

¹⁴⁹ FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” in: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 21.

¹⁵⁰ Fabris, nesse aspecto, comenta: “A análise das primeiras críticas produzidas pelos modernistas revela uma característica até certo ponto surpreendente. Na tentativa de construir um código novo para a arte

relação aos pontos mais significativos da agenda de renovação. Nesse princípio de agitação, o que estava mais nítido e harmonizado era a negação das concepções estéticas que estavam em voga. A crítica ao chamado “passadismo”, pode-se dizer, servia como principal elemento de concordância entre os inovadores e, também, como possível critério de caracterização do grupo.

Contudo, podemos salientar duas vozes que no biênio 1920-1921 destacam-se de modo mais significativo: Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia.

O primeiro, com suas amostras iniciais de verve polêmica, foi um dos principais veiculadores das vanguardas europeias, às quais teve oportunidade de conhecer em suas viagens à Europa - e não poucas vezes costuma ser identificado como o “importador” do polêmico futurismo¹⁵¹. Alguns dos artigos de maior repercussão naquele momento são de sua autoria e procuram criar um ambiente favorável à discussão das novas ideias¹⁵². Seu modo de criá-lo é, no mais das vezes, através da polêmica aberta e da ironia franca.

Menotti Del Picchia, por outro lado, tinha voz forte e influente nos jornais paulistas, principalmente no *Correio Paulistano*, onde servia, lembrando os termos de M. da Silva Brito, como uma espécie de “porta-voz público” ou de “sismógrafo a assinalar as oscilações das ideias que incomodam ou molestam seus amigos”¹⁵³. As principais formulações das ideias do grupo, naquele momento ainda incerto quanto a

brasileira, os argumentos de que se valem não são, muitas vezes, diferentes daqueles da crítica tradicional ou, quando a eles se opõem, não passam de balbucios tímidos ou de enunciados vazios, que escondem sua falta de substância por trás da palavra mágica ‘moderno’. Sua avaliação é, por isso mesmo, ainda antimoderna [...]”. FABRIS, Annateresa. : *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 56.

¹⁵¹ A principal afirmação nesse sentido foi feita pelo próprio Mário da Silva Brito que ao comentar o “descobrimento” do futurismo diz: “Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do ‘futurismo’, de que tivera apenas notícia no Velho Mundo. O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às ‘palavras em liberdade’, foi-lhe revelado em Paris”. BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 29. Esse suposto papel de importador teve, com o desenrolar dos anos, sólida sedimentação bibliográfica. Na principal biografia de Oswald, por exemplo, ele é apresentado como um fato. A autora, filiada às propostas de Mário da Silva, prolonga o pioneirismo do autor de *Pau Brasil* no que se refere à chegada do futurismo no Brasil. A referência em seu texto, no entanto, aponta para Paulo Duarte que escrevera algo parecido em sua “Bibliografia relâmpago” e que também, muito provavelmente, parte de M. da Silva Brito. Para a biografia ver: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007, p.79-80. Para o texto de Duarte ver: DUARTE, Paulo. “Bibliografia relâmpago” in *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. corr. e aum. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 17-47; para o trecho que faz alusão à “importação” de Oswald ver página 21.

¹⁵² De 1921 é o artigo “O meu poeta futurista”, o discurso de saudação a Menotti Del Picchia (atualmente publicado sob o título de “Formalistas negados e negadores (Saudação a Menotti)”. Ambos em: ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011, p. 27-31 e 35-38.

¹⁵³ BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 167.

diretrizes do programa, serão refletidas de maneira mais clara em seus artigos. Entre eles, o texto “Na maré das reformas”¹⁵⁴, que, de certo modo, expressa a adesão ao futurismo como orientação contestatória. Porém, essa espécie de inscrição representava muito mais uma iniciativa polêmica, um gesto de desacato do que como filiação a uma plataforma estética.

Del Picchia, no artigo referido acima, assinala, por exemplo, a necessidade de encarar o problema da reforma estética como uma “liquidação”, que assumiria proporções de “queima”. A vida nova que surgia naquele início de século demandava uma nova representação. O autor afirma com clareza:

*“A vida, multiforme e absorvente, maravilhosa na sua complexidade, violenta na sua tragédia e na sua vertigem, a vida século XX, com fábricas e bolchevismo, com o sangue ainda quente derramado no holocausto da grande guerra, pede outra técnica para a sua representação, outra expressão verbal para a sua extrinsecação artística”*¹⁵⁵

Para essa reforma, seria necessário romper com o passado e promover uma espécie de independência mental brasileira. Com esse intuito, os modernistas encontram no movimento criado por Marinetti uma expressão mais afinada com os novos tempos; o Futurismo possibilitava a representação da complexidade da vida moderna, uma vez que as formas antigas já não davam conta de tal multiplicidade. Para tanto, recursos técnicos foram concebidos pelos futuristas como ferramentas expressivas da modernidade; entre eles, podemos mencionar a “destruição” da sintaxe, a “abolição” da pontuação e do advérbio como exemplos relevantes¹⁵⁶.

Dentro das discussões estéticas, o tema da vanguarda italiana era a pauta mais candente naqueles momentos iniciais. Mário da Silva Brito indica que o “consumo da palavra futurista” já é grande na cidade de São Paulo de 1920. E dá uma interessante descrição da posição dos modernistas naqueles primeiros dias polêmicos já como “futuristas de São Paulo”:

¹⁵⁴ DEL PICCHIA, Menotti. “Na maré das reformas”, 1921, *apud* Mário da Silva Brito. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 188-191.

¹⁵⁵ DEL PICCHIA, Menotti. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁵⁶ Alguns das principais técnicas literárias futuristas foram descritas e explicadas no “Manifesto técnico da literatura futurista” (1912), de Marinetti. Ver: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 122-129.

“Num primeiro passo, pode-se dizer, a arregimentação do clã insubmisso é feita principalmente pelos seus adversários. Os modernistas não se declaram dentro da escola de Marinetti, e há, mesmo, os que a combatem, mas são todos considerados futuristas pelos inimigos das novas tendências. Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo. Nem sempre são opositores sistemáticos da renovação os que assim agem ou procedem. São, antes, representantes das ideias aceitas que põem sob o denominador comum – futurismo – tudo quanto lhes parece diferente, inusitado. Basta que o crítico – ou simplesmente o observador – depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum, para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. Então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligado à ideia de loucura, de patológico”¹⁵⁷

As palavras mais fortes são ditas nesse ano. Há toda uma tentativa de coesão e coerência por parte do grupo, que passa a ter uma noção bem mais clara da necessidade de se fortalecer como tal. Os textos de Menotti Del Picchia e de Oswald de Andrade são paradigmáticos nesse sentido. É de 1921, também, a primeira grande contribuição de Mário de Andrade para as discussões travadas naquele momento. “Mestres do Passado” (1921), série de sete estudos críticos sobre o parnasianismo e alguns de seus autores, foram publicados entre os dias 2 de agosto e primeiro de setembro no *Jornal do Comércio*.

O ano de 1921 abre-se significativamente com a manifestação de ruptura pública dos novos com a situação intelectual. O episódio conhecido como “manifesto do Trianon”¹⁵⁸, evento ocorrido em 9 de janeiro, marca bem o signo polêmico que esse ano representaria. Seria ele todo permeado por discussões que se pretendem uma revisão do passado - romantismo, parnasianismo e simbolismo principalmente - e pela adesão ao novo que, no plano estético, poderia ser personificado pela vanguarda futurista.

Nesse mesmo ano, os primeiros textos de Sérgio Buarque de Holanda relacionados às vanguardas e ao modernismo são publicados, participando, em grande medida, do mesmo clima de ruptura e afirmação. Escritos no mesmo tom provocativo e doutrinário, eles deixam ver a ânsia pela renovação que os novos partilhavam.

¹⁵⁷ BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 161-162.

¹⁵⁸ Ver: BRITO, Mário da Silva. Op. cit., p. 179-191; FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*, p. 70-72.

2.2 Aquecimento: três escritos

Somente no início de setembro de 1921 é que vamos encontrar o primeiro artigo de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda, referente ao tema das vanguardas e, mais especificamente, daquela que mais suscitou discussões e controvérsias naquele momento: o futurismo¹⁵⁹. Portanto, pouco mais de um ano após sua estreia na imprensa (abril de 1920). O artigo “O gênio do século” foi publicado na revista *A Cigarra*¹⁶⁰, depois de seis meses de um grave e instigante silêncio.

Conforme assinalou Mariana Thiengo, entre março e setembro de 1921 o jovem crítico não publicou artigos de crítica literária¹⁶¹. Há, portanto, um lapso temporal entre a publicação de “A decadência do romance”, de 15 de março, e “O gênio do século”, do início de setembro. Mais precisamente: entre os últimos suspiros do “passadismo” de Sérgio Buarque, que, como vimos no final do capítulo anterior, lamentava a “morte” do romance que fizera “a glória da literatura do século passado”¹⁶², e a primeira manifestação de recepção da vanguarda artística.

O primeiro parágrafo do artigo “O gênio do século” diz:

“Há muito quem diga e creia que o período do romantismo foi o mais notável na literatura do último século; há quem prefira o grupo de Médan com toda a enorme procissão dos Rougon-Macquart e dos adultérios. Nós lembramos antes esse tão debatido fin-de-siècle, como o mais esquisito em sua originalidade e o mais interessante em sua esquisitice. Mais interessante e mais digno de

¹⁵⁹ Aqui é preciso fazer uma ressalva quanto a essa primeira referência na pauta do jovem crítico. Do ponto de vista estritamente cronológico, as primeiras referências às vanguardas e ao futurismo foram feitas por Sérgio Buarque no texto “O Homem-máquina”, publicado na revista *A Cigarra* em primeiro de março de 1921. O texto ficou excluído da coletânea de estudos elaborada por Antonio Arnoni Prado (1996) que contempla apenas textos de crítica literária produzidos pelo autor. Ele só seria publicado em livro posteriormente em outra coletânea de textos (que não contempla os de crítica) organizada por Marcos Costa (2011). Como estamos analisando a produção de crítica de SBH, nos referimos ao primeiro texto de *crítica literária*. Portanto, acatamos a divisão estabelecida por Arnoni Prado e, consequentemente, por Marcos Costa. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O homem-máquina” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos, vol. I, 1920-1949*. Org. Marcos Costa. São Paulo: Editora Unesp: Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 15-18.

¹⁶⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 108-112.

¹⁶¹ THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2011, p. 53.

¹⁶² HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A decadência do romance” in: Op. cit., p. 106.

atenção. Ao menos não será numa época de literaturas malsãs tanto quanto pensava Gener, nem, e menos, numa fase de degenerescência como andou dizendo a crítica rabugenta do sr. Max Nordau.”¹⁶³

Aqui, as referências do jovem crítico ao romantismo e ao naturalismo estão inseridas, muito provavelmente, nas análises que vinculam a decadência ao final do romantismo. O naturalismo, de outra parte, está inserido nesse mesmo momento de transição onde, na esfera literária, o avanço científico parecia estimular alguns escritores. Esse estímulo surgia como uma espécie de lente através da qual os escritores naturalistas observavam e descreviam o mundo, partindo do rigor e da precisão que os novos métodos disponibilizavam.

No caso do modernismo brasileiro desses primeiros anos, o ataque ao passado, ou “passadismo”, teve no romantismo um alvo central e quase unânime¹⁶⁴. Basta lembrar como exemplo o sintomático artigo de Menotti Del Picchia “Matemos Peri!” (1921), publicado em janeiro de 1921, que com ênfase irônica condena o “absurdo e ingênuo amor pelo passado, que mata as aspirações de fórmulas novas”¹⁶⁵. Lembremos, contudo, que esta investida contra Peri seria problematizada poucos dias depois por Mário de Andrade, em artigo resposta, intitulado “Curemos Peri” (1921)¹⁶⁶. Nele, Mário questiona o ataque ao romantismo indianista feito pelo futurista Hélios, lembrando que era preciso solidificar nossas liberdades de povo moço e que “matar” Peri seria contraproducente para este processo de afirmação do ser nacional. Ao final, escreve:

“Devemos, é certo, conhecer o movimento atual de todo o mundo, para com ele nos fecundarmos, nos alargarmos, nos universalizarmos; sem porém jogarmos à bancarrota a riqueza hereditária que nos legaram nossos avós. A doença do

¹⁶³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 108-109.

¹⁶⁴ Ao comentar as “afirmações modernistas em 1921” - título do capítulo do qual citamos aqui um trecho -, Mário da Silva Brito comenta essa posição: “O combate ao romantismo é outra atitude sustentada pelos modernistas. A concepção romântica da vida e das artes surge, aos seus olhos, também como expressão de passadismo [...] Mas o que se ataca, principalmente, no romantismo literário, é seu aspecto piegas, sentimental e lamecha, incompatível com a sociedade nova, dominada pela ação e o dinamismo”. BRITO, Mário da Silva. “Afirmações modernistas em 1921” in: Op. cit., p. 194.

¹⁶⁵ DEL PICCHIA, Menotti. “Matemos Peri!” in: *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Introdução, seleção e organização por Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 195.

¹⁶⁶ ANDRADE, Mário de. “Curemos Peri (Carta aberta a Menotti Del Picchia)” in: *Novos Estudos*. Nº 57. São Paulo: CEBRAP, 2000, p. 33-36. Agradeço a Marcos Antonio de Moraes a indicação deste artigo.

Peri é curável, desde que vejamos com mais realidade os passos da vida e com amor mais produtivo a imagem da pátria.”¹⁶⁷

Voltando para o artigo “O gênio do século”, notemos que é na primeira pessoa do plural, numa provável referência ao grupo dos jovens inovadores com o qual passava a filiar-se publicamente a partir desse texto, que Sérgio lembra o “tão debatido *fin-de-siècle*”.

A literatura “malsã” e a “degenerescência” a que se refere Sérgio Buarque estão profundamente vinculadas ao espírito que presidiu as últimas décadas do século XIX, em especial na França, país que então possuía a hegemonia cultural. Numa época de mudanças aceleradas, portanto de inquietude e insegurança, a propensão a certo pessimismo tornou-se quase uma patologia, um elemento cotidiano, que se refletiu de maneira tácita na produção literária.

Esse panorama foi estudado por Eugen Weber no livro *França fin-de-siècle* (1986)¹⁶⁸. Para ele, há nesse período uma “discrepância entre o progresso material e a depressão espiritual”¹⁶⁹. Neste último aspecto, os tons são sombrios e quase enfermiços. O progresso científico, que por um lado alicerçava a melhoria da qualidade de vida, por outro lado era muitas vezes um instrumento quase mórbido na busca das explicações e de uma cura para os “males” por que passava a sociedade francesa¹⁷⁰. Havia uma busca de soluções necessárias para se evitar a “degenerescência”, sentida de modo palpável pelos contemporâneos. O autor dá em seu livro uma interessante descrição desse panorama de mudanças.

A escola naturalista, nesse contexto, com destaque para a influência das concepções artísticas do romancista Émile Zola (1840-1902) e seus seguidores, pode ser considerada como uma das formas literárias que surgiram como resposta mais significativa a esse panorama. Ela pode ser considerada, também, como um exemplo da impregnação, por parte da literatura, da ótica e dos procedimentos científicos que emergiam naqueles anos. Há nela, assim como em toda época analisada no livro aqui

¹⁶⁷ Idem, *ibidem.*, p. 36.

¹⁶⁸ WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem.*, p. 11.

¹⁷⁰ O segundo capítulo (“Transgressões”) do livro de Eugen Weber oferece algumas sugestões peculiares para essa morbidez. Em especial, as relacionadas ao uso de drogas e medicamentos. Ver: Idem. *Ibidem.*, p. 40-68.

citado de E. Weber, uma intensa correspondência entre as artes e os progressos nos estudos científicos e sociais¹⁷¹.

Essa tendência manifestada no plano das artes tinha outras tentativas de resposta para as indagações suscitadas e que não palmilhavam os mesmos caminhos da ciência objetiva. Uma contrapartida à resposta dada pelos naturalistas seria aquela que partia de outro ângulo mais subjetivo e poético¹⁷², e que, contudo, também procurava responder às mesmas mudanças histórico-sociais. Eugen Weber, em capítulo especial dedicado às artes, intitulado “As velhas e as novas artes”, diz o seguinte sobre esse ponto:

*“Às teorias supostamente objetivas e científicas do naturalismo, esses homens opunham um ponto de vistas subjetivo e poético, no qual o artista desempenhava o papel de um mágico, investigando e exaltando a importância do inconsciente que cientistas franceses e alemães, como Hartmann e Charcot, estavam explorando por essa mesma época”*¹⁷³

É justamente desse naturalismo ou dos resquícios do romantismo que Sérgio Buarque busca se afastar em “O gênio do século”. Com esse propósito, busca armar sua estratégia de maneira engenhosa, valendo-se da movimentação que a história literária registra. Ao se voltar para os movimentos literários passados, sua afinidade recai num período não apenas marcadamente de transição, mas de difícil definição: o *fin-de-siècle*.

Um bom exemplo dessa transição ou da dificuldade de definição desse momento pode ser personificado na pessoa e na obra de Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Sua produção até o ano de 1884, em que publica o romance *Às avessas* (1884), está

¹⁷¹ Podemos lembrar a respeito dessa correspondência as palavras de Alfredo Bosi: “A procura do típico leva, às vezes, o romancista ao *caso* e, daí, ao *patológico*. Haverá um resíduo romântico nesse vício de perscrutar o excepcional, o feio, o grotesco, e é mesmo lugar-comum apontar o romantismo latente em Zola, que sobreviveria nas cruezas intencionais do Surrealismo e do Expressionismo. [...] O escritor romântico eleva a fealdade à altura da beleza excepcional (Victor Hugo); o naturalista julga ‘interessante’ o patológico, porque prova a dependência do homem em relação à fatalidade das leis naturais [...]”. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 182.

¹⁷² Sobre a perspectiva desses artistas, E. Weber escreve: “Enquanto a Renascença e o Iluminismo haviam procurado ver o mundo em perspectiva, como um todo, o homem moderno tentava descobrir seus segredos nos detalhes. A arte não precisava mais imitar a natureza, mas sondar seus recessos para encontrar o significado oculto das coisas, que são para o artista signos, símbolo de uma realidade mais profunda. O artista-explorador investiga os aspectos ocultos da realidade, depois tenta revelar suas descobertas aos outros. (O que, incidentalmente, também fizeram esses supremos revolucionários do pensamento moderno: Marx e Freud.) Mas isso já não é mais possível através de uma apresentação objetiva. Antes de poder comunicar as ideias e sensações que discerniu, estas devem ser transpostas em termos que atinjam o ouvido ou o olho interno do público, mais o seu coração que a sua cabeça”. Idem. *Ibidem.*, p. 179-180.

¹⁷³ Idem. *Ibidem.*, p. 180.

explicitamente ligada à escola naturalista. Não por acaso, o crítico José Paulo Paes ressalta que Huysmans, até aquele ano, era visto como um “obediente, conquanto bem-dotado, discípulo de Zola”¹⁷⁴.

Mas é, contudo, a partir de *Ás avessas* que sua produção rompe com os postulados naturalistas e envereda para o chamado “decadentismo”, fortemente impregnado pelo *spleen* baudelairiano. Ainda segundo Paes, a partir desse romance o autor liberta-se da “tirania do termo médio” cultuado pela escola naturalista¹⁷⁵. É com o segundo Huysmans que Sérgio Buarque de Holanda simpatiza, situado nesse vacilante *fin-de-siècle*.

O jovem crítico vê nesse final de século o “momento mais interessante e mais digno de atenção”. Na esfera literária, aquele momento, em comparação com escolas relativamente mais estáveis como a naturalista ou a romântica, mostrava-se mais atrativo na sua ambiguidade, mais rico na sua capacidade de ser maleável. Marcado por mudanças, como mostra Weber no caso francês:

*“Sempre houve inovação; nenhuma geração passou sem novidades. Mas a mudança tornou-se então a natureza da vida, a novidade uma parte da dieta normal, servida por instituições como a imprensa e as agências de notícias – dedicadas a ela, ou à sua invenção quando o repertório ficava escasso. O fin de siècle foi a era das novidades materiais, das notícias, de faits divers, de nouvelles à sensation – de furos, notícias de primeira mão e boletins, de manchetes e novas sensacionais; o tempo em que as modas – no vestuário, na política ou nas artes – deixavam claro que eram feitas para durar pouco: a mudança pela mudança.”*¹⁷⁶

Do ponto de vista de SBH, “a crítica rabugenta” de Max Nordau (1849-1923)¹⁷⁷ e as de outros autores que avaliavam o *fin-de-siècle* a partir de uma ótica negativa,

¹⁷⁴ PAES, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo” in: HUYSMANS, Joris-Karl. *Ás avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011, p. 11.

¹⁷⁵ A expressão está na seguinte passagem: “A par da excentricidade dos seus hábitos de vida e dos seus gostos artísticos, o tédio, o *spleen* baudelairiano, é outro dos traços marcantes da singularíssima pessoa do herói criado por Huysmans como polêmica contrapartida à tirania do termo médio cultuado pelos naturalistas da escola de Zola”. PAES, José Paulo. Op. cit., p. 14.

¹⁷⁶ Idem. Ibidem., p. 15.

¹⁷⁷ E. Weber mostra como a preocupação com a “degenerescência” ocupava particularmente as reflexões da época. É isso que o trecho a seguir revela, mostrando ainda o ambiente em que apareceu a obra de Nordau a que Sérgio Buarque se refere, *Degeneração* (1893): “Como Théophile Gautier, os Goncourts, Huysmans e Henri Rochefort, que em 1866 publicou *Les Français de la décadence*, todos igualavam modernidade com artificialismo e decadência. Esta não era inteiramente ruim – ou necessariamente

marcada pela criminalidade e pela degradação, erravam por não perceber justamente esse momento “esquisito na sua originalidade” e, principalmente, “interessante em sua esquisitice”. O crítico se contrapunha àquela visão negativa, mostrando, ao contrário, uma afinidade com essa literatura esquisita, porém original.

No parágrafo seguinte, Buarque de Holanda cita um elenco de escritores que o fim do século nunca perderá “a gloria de ter produzido”, onde Huysmans figura como “místico incomparável que só o retrato de Des Esseintes teria celebrizado”, fazendo referência ao protagonista de *As avessas*¹⁷⁸. São eles representantes dessa interessante esquisitice a que chama a atenção. Todos “citados com desenvoltura pelo moço erudito e atualizado, que fazia questão de expor suas leituras”¹⁷⁹.

Nesse ponto, podemos lembrar as considerações de Marcus Vinicius Corrêa, que - em sua tese de doutorado citada acima, *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)* (2003) -, chama a atenção justamente para algumas noções que surgem nos primeiros textos de Sérgio Buarque onde aparece a temática das vanguardas modernas:

“Meses mais tarde, Buarque de Holanda tematiza a literatura de vanguarda moderna, não apenas reiterando as noções críticas, já referidas, da ‘originalidade’ e da ‘individualidade’, mas também, apontando para uma noção cara à toda sua valorização das novas manifestações literárias que se apresentam então: a noção de atitude.”¹⁸⁰

Entre os nomes arrolados pelo jovem crítico estão os de Oscar Wilde, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, J. K. Huysmans, entre outros. No final do parágrafo, as noções de originalidade e individualidade aparecem de maneira clara, denotando um entusiasmo através dos pontos de exclamação com que fecha os finais de cada período:

considerada ruim; uma questão de perspectiva. Pois o fim do século foi também a época em que cientistas como o dr. Joseph Moreau (de Tours) – autor de *De L'influence du physique sur le moral* (1830) e *Les Facultés Morales* (1836) – adotaram a noção romântica de gênio como desarranjo dos sentidos. Moreau passou os vinte anos seguintes discutindo a natureza hereditária da degeneração, uma noção que inspirou a saga de Zola sobre os Rougon-Macquarts e provocou uma longa série de trabalhos equiparando gênio e loucura, como *Genio e Follia* (1863), de Cesare Lombroso. O ápice foi *Entartung* [Degeneração] (1892), de Max Nordau, logo traduzido para o francês (1893), que descrevia ‘degenerados na literatura, música e pintura’ e proclamava Paris a capital da ‘decadência’”. Idem. *Ibidem.*, p. 35. Podemos lembrar a referência nesse mesmo trecho à obra de Zola, a saga dos Rougon-Macquarts que Sérgio chama ironicamente de “procissão” nesse primeiro parágrafo.

¹⁷⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 109.

¹⁷⁹ CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese de doutorado, UNICAMP. Campinas, SP: [s. n.], 2003, p. 45.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem.*, mesma página.

“É que cada um deles tem sua individualidade própria, sua maneira, seu modo de dizer, seus tics, suas excentricidades. E entretanto como cabem tão bem todos eles nesse delicioso e bárbaro fim de século! Como se combinam tão harmoniosamente sem depender um do outro! Como assim congregados guardam tão avaramente o tesouro precioso de sua personalidade!”¹⁸¹

Ainda sobre esse mesmo trecho, Antonio Arnoni Prado escreve - na introdução à coletânea de estudos de crítica literária em que o artigo encontra-se coligido - comentário relevante sobre a entrada, na pauta do jovem articulista, da temática das vanguardas. Para ele, Sérgio Buarque passou a funcionar “como uma espécie de radar da consciência estética que mudava”:

“O leitor verá que já nas páginas de A Cigarra, de Fon-Fon e do Correio Paulistano – antes mesmos das conferências do municipal e de um ângulo Inteiramente novo – Sérgio começa a identificar na voga art nouveau de certa crítica pós-simbolista uma atitude afinada com as mudanças que sacudiriam o período. Discordando, por exemplo, dos preceitos de um Max Nordau ou mesmo de um Pompeyo Gener, que então cativavam a imaginação de autores tão diferentes quanto Graça Aranha, João do Rio e Elísio de Carvalho, ele muda logo de tom e traz ao debate uma outra leitura do legado de Mallarmé, de Huysmans e de Maeterlinck, nomes então em alta junto a algumas correntes finisseculares posteriores ao simbolismo. E mais: ao interpretar em nova chave a rebeldia dos ‘decadistas’, a crítica de Sérgio começa a funcionar como uma espécie de radar da consciência estética que mudava [...]”¹⁸².

O parágrafo seguinte é de especial importância, pois revela um passo interpretativo interessante realizado pelo jovem crítico nessa reavaliação dos “decadentes”. Por isso, o transcrevemos na íntegra:

“Há com certeza um segredo em tudo isso, em toda essa maranha inefável. Ou por outra, já houve, mas hoje o decurso dos acontecimentos decifrou o enigma. Tratava-se, não de uma época de decadência nem mesmo de um desses períodos de florescimento efêmero sem resultado notável. Foi muito mais um prelúdio à literatura revolucionária do século XX. Foi uma consagração

¹⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 109.

¹⁸² PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 23.

maravilhosa das duas grandes qualidades que caracterizaram o novo século: a rebeldia e a contumácia no sentido mais lato, também mais perfeito de fanatismo. Os modernos tem desprezado sem motivo essa nunca assaz louvada virtude social que é o fanatismo, a mesma que só por si desculpa e quase santifica os Torquemadas e as Inquisições”¹⁸³.

O mistério que Sérgio Buarque havia destacado de maneira enfática ao final do parágrafo anterior (“Como assim congregados guardam tão avaramente o tesouro precioso de sua personalidade!”) está solucionado: tratava-se não de um período de esgotamento das forças criadoras, mas, ao contrário, de um prelúdio à literatura revolucionária. O próprio transcorrer dos acontecimentos revelou a decifração do “enigma”. A chave, então, era a própria literatura contemporânea ou moderna que, à luz da retrospectiva feita pelo crítico, revelava que o “esquisito” interessante era um antecedente desta.

A estratégia principal desse começo de artigo mostra uma reavaliação do século que findava e um afastamento do romantismo e do naturalismo. O elogio aos autores do final do século descobre, no mesmo passo, a escolha de uma tonalidade literária; por último, o crítico direciona o movimento do texto para a literatura que realmente o interessa: a literatura nova. O *fin-de-siècle* apresentado como “esquisito em sua originalidade e o mais interessante em sua esquisitice” só o é, agora podemos dizer, na medida em que preparavam o terreno para a revolução que a literatura do início do século XX colocava em andamento.

Isso não quer dizer que as afinidades com os autores “esquisitos”, às vezes considerados “decadentes” por certos críticos, não existissem. Trata-se de uma estratégia argumentativa que visava chamar a atenção não para os autores do passado em si, sejam eles apreciados ou não pela crítica, mas para os do presente. Podemos entender melhor, assim, a avaliação do jovem crítico que não considerava a literatura do fim do século apenas como um momento descendente, como “um desses períodos de florescimento efêmeros sem resultado notável”. Seria muito mais o período de ascendência que, no limite, alcançaria seu ápice na literatura moderna.

Na segunda parte do parágrafo, referente à literatura do “novo século”, o tom do crítico é nitidamente mais insolente. Os termos com que avalia a nova literatura também

¹⁸³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 110.

o são. A “consagração maravilhosa” das duas características que pontuaram a atitude da nova e revolucionária literatura, rebeldia e fanatismo, servem, nesse momento, muito mais como termos provocativos do que como critérios de avaliação crítica. Até porque elas não são desenvolvidas ou pormenorizadas, servindo muito mais para direcionar o texto para a vanguarda futurista. Nesse caminho, Sérgio não hesita em dizer que “os modernos têm desprezado essa nunca assaz e louvável virtude social que é o fanatismo”, chegando até mesmo a aproximá-la ao fanatismo dos “Torquemadas” e das “Inquisições”.

Sem dúvida os termos são fortes, talvez em excesso. Mas é justamente esse excesso que pode nos ajudar a compreender essa passagem.

Ao estudar a poética futurista em seu livro *Futurismo: uma poética da modernidade* (1987)¹⁸⁴, Annateresa Fabris, em capítulo dedicado às novas técnicas poéticas (“Novas Técnicas para uma Nova Poética”), mostra o desenvolvimento da agressividade e outros mecanismos táticos específicos como forma de confronto experimentado por Marinetti e demais futuristas de primeira hora. Seria a “guerra na arte”, o “soco na luta artística”. O futurismo se vê como “chicote” e “dinamite”, estabelecendo uma relação conflituosa com o público, agredindo-o para, ao mesmo tempo, tentar persuadi-lo e seduzi-lo¹⁸⁵.

Dessa perspectiva, talvez não fosse um equívoco ver a ênfase no fanatismo e na rebeldia e, sobretudo, o comentário sobre “Torquemadas” e “Inquisições”, como uma tática próxima às usadas pelos futuristas (e por algumas vanguardas também) e que envolve agressividade e provocação como postura característica. Uma nítida agressão ao leitor, “a bofetada e o soco”, a ênfase na coragem, na audácia e na revolta, elementos presentes no próprio “Manifesto do Futurismo” (1909)¹⁸⁶.

O início do parágrafo seguinte confirma a predominância daquelas duas qualidades. E passa, em seguida, para o tema das escolas literárias. O autor opta por não

¹⁸⁴ FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

¹⁸⁵ FABRIS, Annateresa. “Novas Técnicas para uma Nova Poética” in: *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 67-69.

¹⁸⁶ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 108.

comentar as críticas que veem nelas uma “aglomeração de escolazinhas, um mal”; prefere, antes, ressaltar algumas de suas qualidades:

*“Pensamos antes que elas são o atestado sério de independência de espírito e que embora o gênio nunca acompanhe escolas, estas são sempre agentes das grandes ideias. Há aqui, todavia, um mal-entendido. Muitas das atuais escolas só o são no significado menos geral de agregação de artistas obedecendo todos ao próprio temperamento e mesmo, até certo ponto, às próprias ideias desde que não se achem em flagrante desacordo com as do grêmio”*¹⁸⁷.

Podemos ver que a primeira frase opõe grupo (escola) e indivíduo (gênio). Qualquer escola, por definição, opõe-se à ideia de individualidade, de singularidade aguçada que isola o gênio dos demais. Uma das definições que encontramos no dicionário para escola pode ser a de um “conjunto de pessoas que segue um sistema de pensamento, uma doutrina, um princípio estético”¹⁸⁸. O Gênio seria aquele que, mais do que ninguém, representa a ideia oposta: a de solidão; daquele que tem superioridade em relação aos demais e que, por isso mesmo, não se vincula aos outros.

Contudo, Sérgio Buarque tenta dissolver essa oposição essencial que separa grupo e indivíduo, mas que os conecta por meio das “grandes ideias”. Ora, o gênio é justamente aquele que as possui ou as cria. As escolas, nos dizeres do crítico, “são sempre agentes das grandes ideias”. Portanto, podemos deduzir que é através dessas grandes ideias que escola e gênio se comunicam ou, mais acertadamente, estabelecem uma relação direta. Daí, também, podermos constatar que as escolas “são o atestado sério de independência de espírito”, pois estão sempre acompanhando as grandes ideias.

O comentário sobre as “atuais escolas”, ao final do parágrafo, dilui essa mesma oposição indivíduo-grupo, ao defini-las como agremiações que permitem ao artista obedecer ao seu próprio temperamento e, em última instância, obedecer “às próprias ideias desde que não se achem em flagrante desacordo com as do grêmio”¹⁸⁹. Há, por parte de Buarque de Holanda, uma tentativa de matizar a possível falta de liberdade ou os excessos de regras e de rigidez que uma escola poderia impor ao artista que dela

¹⁸⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 110.

¹⁸⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1206.

¹⁸⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 110.

fizesse parte. E essa tentativa antecede estrategicamente seus comentários sobre o futurismo. O que, como veremos, é significativo.

O parágrafo que inicia suas considerações sobre o futurismo abre-se da seguinte maneira:

*“Todos sabem que o futurismo exalta principalmente o perigo, a força, a luta e a guerra, sola igiene del mondo, como disse o primeiro manifesto. Isso não impede de acolher em seus seio artistas que sigam uma estética completamente diversa e até, em certo ponto, oposta, como esse simpático poeta Aldo Palazzeschi”*¹⁹⁰.

Sérgio Buarque faz uma clara referência ao primeiro manifesto futurista, citando-o literalmente¹⁹¹. Chama a atenção para a flexibilidade que os artistas encontravam nas fileiras do futurismo, já que esta escola “não impede de acolher em seu seio artistas que sigam uma estética diversa” e até mesmo oposta¹⁹².

Para compreender essas referências feitas a futuristas e algumas mais a frente nesse mesmo artigo, onde aparecem nomes como os de Felippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Aldo Palazzeschi (1885-1974), Ardengo Soffici (1879-1964) e Giovanni Papini (1881-1956), recorreremos ao estudo de Annateresa Fabris: *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil* (1994)¹⁹³. Suas análises nos ajudarão, no caso de nosso autor e do modernismo brasileira de modo geral, a compreender algumas das relações estabelecidas entre os artistas brasileiros e as ideias dos futuristas italianos.

¹⁹⁰ Idem, ibidem., mesma página.

¹⁹¹ A referência textual feita por Sérgio Buarque encontra-se na tópica de número 9 do “Manifesto do Futurismo” (1909), de Marinetti: “9) Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam e o menosprezo a mulher”. Há ainda outros elementos que podem ser encontrados, por exemplo, em outros tópicos como o primeiro: “1) Nós queremos contar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade”; e o segundo: “2) Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta”. Mas talvez o tópico que pode refletir de modo mais explícito esse espírito agressivo (com a utilização de termos que remetem ao gesto físico) é o de número 3: “3) Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco”. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 118.

¹⁹² HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 110.

¹⁹³ FABRIS, Annateresa. : *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Se retomarmos algumas das questões suscitadas pelo artigo “O gênio do século”, veremos que, ao se referir à escola, Sérgio Buarque está se remetendo à noção de grupo, onde indivíduos estão agrupados por *interesses* comuns e não por *normas* (que deverão ser seguidas), como no caso de uma escola em sentido estrito. Com relação ao tema do grupo, e pensando nas novas percepções surgidas a partir da modernização e da industrialização da sociedade moderna, Fabris comenta o caso dos futuristas italianos:

“A necessidade do grupo, mas não da escola, está intimamente ligada a este novo quadro de referências. Se a relação do artista com a sociedade é marcada por um conjunto de recusas que fazem do futurismo o modelo antagônico por excelência, se é sua função desafiar a autoridade instituída, desestabilizar e derrubar o status quo como condição necessária a uma mudança revolucionária, se seu sistema de valores deve substituir as crenças consagradas, é evidente que uma atuação deste tipo requeria uma força supra-individual, uma organização que só poderia desembocar no grupo. O grupo futurista pauta-se por uma estratégia múltipla e claramente articulada: atacar a sociedade como um todo, questionar seus sistemas e suas funções, caracterizar a cultura como ativismo, vitalidade e não como quietude e contemplação, defender as próprias convicções pela agressão e pela guerra sistemática contra o passado”¹⁹⁴.

Grupo, mas não escola. Pouco mais a frente, ainda no mesmo artigo, Sérgio Buarque parece confirmar a hipótese de que ao falar de escola está se referindo à noção de grupo:

“É ainda Papini, e ainda o próprio Palazzeschi, quem afirma que não se deve olhar o futurismo como uma escola de poesia que dá receitas sobre a maneira de fazer os versos ou que impõe o assunto dos novos cantos. O futurismo quer simplesmente livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais. Ele encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas, ele incita a todas as afoutezas, a todas as liberdades. Sua divisa é antes de tudo originalidade”¹⁹⁵.

Os movimentos reflexivos do artigo de Sérgio Buarque de Holanda indicam a tentativa de não caracterizar o futurismo como uma escola ortodoxa, o que ocorre frequentemente. Ortodoxia que parece ser personificada, para os críticos dos futuristas e

¹⁹⁴ Idem, *ibidem.*, p. 99-100.

¹⁹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 111-112.

para alguns dos próprios futuristas, na pessoa de Marinetti, vigoroso e dinâmico militante.

Ao interpretar o futurismo como uma escola que preza a liberdade, fugindo às cartilhas e às receitas, afirmando que “sua divisa é antes de tudo a originalidade”, Sérgio Buarque mostra estar mais afinado com as ideias propostas por Soffici e Papini do que com as propostas por Marinetti¹⁹⁶. Esta ênfase dada à originalidade, ou à personalidade, e que aparecerá em outros momentos de sua crítica deste período, está diretamente ligada às ideias de Papini¹⁹⁷, como mostra a mesma Fabris:

*“O que Papini contesta é o passado cristalizado na contemporaneidade. Todo artista original é sempre futurista, isto é, um revolucionário em relação à arte do próprio tempo, alguém que se impõe pelo teor de novidade que conseguiu introduzir na tradição dominante”*¹⁹⁸.

Podemos ver no trecho transcrito mais acima, onde Sérgio Buarque diz que o futurismo “encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas, ele incita a todas as afoutezas, a todas as liberdades”, uma citação quase direta de do livro *Stronculture* (1916), de Papini. Nele, o autor italiano escreve:

*“O Futurismo quer apenas libertar os poetas de certas preocupações tradicionais e de seu espírito de imitação e de repetição. Não quer destruir o passado – o que seria absurdo – e sim a adoração exagerada e, portanto, nociva do passado que domina a maioria dos espíritos do presente. Encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas; incita a todas as ousadias e a todas as liberdades. Seu lema é, antes de tudo, originalidade”*¹⁹⁹.

Por outro lado, algumas das ideias de Soffici, especialmente as relacionada à originalidade, também podem ser depreendidas dessa mesma passagem. Annateresa Fabris, ao comentar a concepção de arte de Soffici divulgada em ensaios publicados

¹⁹⁶ “A defesa da personalidade, da originalidade e da novidade, embora características de todas as tendências modernas, é fundamental no caso de Papini e Soffici, que dela fazem derivar tanto a criação quanto o juízo crítico e que, a partir dela, condenam a ortodoxia de Marinetti, seu programa de ação, sua plataforma de transformação radical da cultura e da vida”. FABRIS, Annateresa. “Ser Futurista” in: *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 116.

¹⁹⁷ Papini, para Annateresa Fabris, foi um dos futuristas que mais influenciaram os modernistas brasileiros. Sobre essa influência, o capítulo “Ser Futurista” é esclarecedor. Idem, ibidem., p. 65-133.

¹⁹⁸ Idem, ibidem., p. 115.

¹⁹⁹ PAPINI, Giovanni. *Stronculture*, 1978, p. 226. Apud. FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 119.

entre os anos de 1914 e 1917, mostra como o autor italiano, assim como Papini, dava especial importância para essa questão:

*“Sua concepção de arte é bem diferente daquela de Marinetti. Soffici busca uma arte purificada, alheia a qualquer função social, artificial em relação à natureza porque dotada de leis próprias, ‘operação de gênio que mede e fixa com exatidão as correspondências secretas entre as coisas e os sentidos’. O artista que emerge desse pressuposto é o criador apolíneo, capaz de descobrir a sensação pura, o sentimento de surpresa provocado pela visão do maravilhoso, original ‘até os limites do absurdo, sem resíduos nem pudores; nem medo de exorbitar do domínio reconhecido pela arte ou pelo gosto corrente’, mas não alheio ao passado. Ser original implica para Soffici assimilar, absorver e finalmente negar o passado, tal como acontece com Papini [...]”*²⁰⁰.

No penúltimo parágrafo do artigo “O gênio do século”, Sérgio Buarque de Holanda, tendo a liberdade de criação individual e a originalidade como divisa, diz que “sob esse ponto de vista é legítima e louvável a aspiração futurista”²⁰¹. Se, como vimos mais acima, essa perspectiva parte de uma leitura do futurismo mais afinada com as concepções de Papini e Soffici, isso não impede que o jovem crítico comente, pela primeira vez nesse mesmo artigo, algumas ideias de Marinetti.

O comentário é rápido. Refere-se, na verdade, a uma entrevista concedida por Marinetti ao jornal francês *Le Temps*, em 1911. Como para complementar as ideias até aqui perseguidas, o crítico destaca que, para o fundador do futurismo, “a nova escola ‘é apenas a exaltação da originalidade e da personalidade’”²⁰².

O crítico fecha seu artigo da seguinte maneira:

“Resta entretanto muito ainda que fazer. Resta combater toda sorte de imbecilidades que continuam a infestar a Arte moderna, como sejam o realismo, o naturalismo, o vulgarismo, o pedantismo, a fim de que se possa erguer bem alto o monumento que simbolizará a Arte do futuro e no qual se

²⁰⁰ Idem, ibidem., p. 110-111.

²⁰¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século” in: Op. cit., p.112.

²⁰² Idem, ibidem., p. 112. Fabris reproduz o trecho a que Sérgio Buarque se refere. As palavras de Marinetti são estas: “Nós não renegamos o passado, nós o relegamos em seu lugar, que deve ser apenas episódico em nossa vida [...] De fato, nós não inventamos nada, e nada mais fazemos do que sintetizar de maneira agressiva sentimentos e ideias que procuravam exprimir-se. O futurismo nada mais é do que o elogio e a exaltação da originalidade e da personalidade”. FABRIS, Annateresa. Op. cit., p. 106-107.

verá, escrito em caracteres de fogo, o seu programa: Liberdade estética – Fantasia ilimitada”²⁰³.

Sérgio Buarque de Holanda finaliza seu texto com termos enfáticos. Sai do plano teórico e investe em expressões que remetem à ação. São palavras muito mais próximas da militância e da defesa de posição incisiva, do que da crítica literária mais amistosa feita apenas no plano das ideias e das letras. Nesse mesmo tom, o crítico aproveita o momento e nomeia certas “imbecilidades”, correntes e atitudes literárias as quais se contrapõe: realismo, naturalismo, pedantismo e vulgarismo.

A imagem final - o monumento que simbolizará a Arte do futuro - tem algo do elemento profético que é comum àqueles artistas que buscam rupturas radicais como o presente, como no caso dos modernistas brasileiros; e que procuram dessa maneira modificações no mais das vezes direcionadas para uma perspectiva futura. E, de certa forma, também sintetiza os temas que o artigo procurou ressaltar e que são caros para o autor: a liberdade estética e a fantasia ilimitada.

Os termos que fecham “O gênio do século” poderiam ser substituídos, sem prejuízo, por expressões como *liberdade criadora* e *exaltação da originalidade/individualidade*. Estas perspectivas timbram a revolucionária literatura moderna, fornecendo uma espécie de cartilha de conduta. São palavras que repercutiriam, pouco tempo depois, na curiosa peça “Homeopatias”, publicada na revista *Fon-Fon* (RJ), no dia 8 de outubro de 1921. Composta por oito pequenas “pílulas”, as homeopatias buarqueanas jogam com o sarcasmo inteligente e com a brevidade característica do gênero aforístico. Para finalizar, citamos a seguinte máxima, que evidencia o principal postulado para uma obra de arte moderna, livre e ilimitada:

*“As condições indispensáveis para uma verdadeira obra de arte são três – a primeira é a originalidade; a segunda, a originalidade; a terceira, a originalidade.”*²⁰⁴

*

²⁰³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século” in: Op. cit., p. 112.

²⁰⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Homeopatias” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 19.

Apenas três dias depois da publicação do artigo “Gênio do século”, Sérgio Buarque de Holanda publica a 3 de setembro, na revista carioca *Fon-Fon* (RJ), o artigo “Guilherme de Almeida” (1921)²⁰⁵. O crítico paulista, nesse breve texto, dá continuidade às discussões de temas anteriormente trabalhados, tais como o da originalidade e o da individualidade - vistas, agora, no caso específico do poeta Guilherme de Almeida (1890-1969).

Antes de discutirmos o artigo de Sérgio seria interessante, para melhor abordar alguns aspectos do texto, apresentar de maneira sucinta algumas das apreciações críticas feitas (posteriormente, vale lembrar) à poética de Guilherme de Almeida; bem como o lugar que esta terminou por ocupar na história da literatura.

De modo quase unânime, a obra de Guilherme de Almeida encontra dificuldades para ser avaliada quanto à sua participação no modernismo, e também quanto às influências desse movimento em sua obra. Para Alfredo Bosi (1936 -) “sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram”, ele teria pertencido “só episodicamente ao movimento de 22”, não partilhando o “espírito que o animava, também não encontrou nele pontos definitivos de referência estética”²⁰⁶.

Não muito distante dessa avaliação, Wilson Martins (1921-2010) entende que o autor de *Messidor* (1919) jamais pertenceu realmente ao modernismo; sua obra seria muito melhor caracterizada com um “classicismo modernista” ou um “modernismo conservador e acadêmico”; e pondera que “além de ser um impressionista numa geração de expressionistas, Guilherme de Almeida foi um parnasiano nato e instintivo numa geração de versolibristas [...]”²⁰⁷. Carlos Vogt o considera “um romântico entre futuristas”²⁰⁸. Antonio Candido e José Aderaldo Castello o avaliam como um “poeta típico do período crepuscular que precedeu o Modernismo”; a sua poesia seria marcada de “meios-tons, sugestões do mundo e da alma, um intenso sentimento da beleza e certo

²⁰⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida” in: Op. cit., p. 113-115.

²⁰⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 397-398.

²⁰⁷ MARTINS, Wilson. *A Literatura no Brasil: O Modernismo*, vol. VI, 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 223-225.

²⁰⁸ VOGT, Carlos. “Um romântico entre futuristas” in: ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida*. Seleção de Carlos Vogt, 2 ed. São Paulo: Global, 2001.

preciosismo sentimental e formal”, ressaltando, porém, que como artífice ampliou no encontro com o modernismo sua vocação experimental²⁰⁹.

As opiniões acima referidas mostram, com variáveis de acentuação entre negativa (Bosi), positiva (Martins) e matizada (Candido e Castello), certo desarranjo quanto à situação de Guilherme dentro do modernismo. Na raiz desse desconforto está a utilização que o poeta faz do metro e das formas fixas, a presença do sublime e de determinadas imagens, da harmonia e de uma dicção cristalina e profundamente musical, que marcam toda sua obra poética – inclusive sua produção do período modernista. É a poesia que Mário de Andrade, escrevendo em 1925, considerava um “lirismo intelectualista”²¹⁰.

Os críticos, ao fazerem o balanço de sua obra, no momento de posicioná-la nas tertúlias modernistas de 22 e nos desdobramentos literários posteriores, ainda não conseguiram atingir um consenso. Mesmo assim, e isso vale para quase toda apreciação crítica de sua obra, seu virtuosismo técnico e conhecimento da língua portuguesa é sempre mencionado. Muito provavelmente este seja o único ponto indiscutível. Mas uma opinião pode ser citada com mais vagar.

Refiro-me às observações de Manuel Bandeira (1886-1968) que, de modo marcadamente austero, alcança avaliar a obra de Guilherme de Almeida, sem deixar que seu engajamento no modernismo interfira em seu julgamento. E, ao mesmo tempo, não deixa de ponderar sobriamente a experiência modernista do autor. Em *Apresentação da poesia brasileira* (1946), o poeta escreve:

“[...] já era ao tempo de se iniciar o movimento modernista um nome consagrado por cinco livros de poemas – Nós [1917], A dança das horas [1919], Messidor [1919], Livro de horas de Sórora Dolorosa e Era uma vez [1921]. Todos cinco pertencentes ao clima parnasiano-simbolista, todos cinco revelando um habilíssimo artista do verso, que, com mais fundamento ainda do

²⁰⁹ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na Literatura Brasileira: III. Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p. 54.

²¹⁰ O termo aparece na resenha que Mário de Andrade faz do livro *Meu* (1922-1923), publicada no terceiro número da revista *Estética* (1924-1924). Nela, o virtuosismo técnico e intelectualismo de Guilherme de Almeida aparecem em várias passagens como elemento central na sua produção. Para Mário, “por vezes esse predomínio intelectual é tão escravizante que o poeta cria poemas de gosto oscilante tal o convencionalismo e a obrigatoriedade da imagem [...] Porém essas indecisões de gosto são raríssimas e o intelectualismo de Guilherme lhe serve mais como elemento criador precioso”. ANDRADE, Mário. “GUILHERME DE ALMEIDA – *Meu* – Versos” in: *Estética*, nº 3, abril-junho de 1925, p. 298.

que Bilac, poderia dizer que imita o ourives quando escreve. Foi na ação renovadora um elemento moderado, jamais se entregando à facilidade do verso livre sem peias, jamais renunciando à nobreza dos temas e da linguagem, aos requintes da técnica chegando nos seus livros da fase modernista – A frauta que eu perdi [1924], Meu [1925] e Raça [1925] – a uma espécie de compromisso entre os dois processos de versificação, o regular e o livre [...]”²¹¹.

Ainda em 1930, em crônica publicada no jornal *Diário Nacional* (SP) no dia 21 de junho, Bandeira assinala:

*“[...] Com efeito, pode-se gostar ou não da qualidade poética, da sensibilidade e do lirismo de Guilherme de Almeida: ninguém lhe pode razoavelmente contestar o título de grande artista, em verdade o maior artista do verso em língua portuguesa”*²¹².

Bandeira, como é possível depreender das suas palavras, soube ler a obra de Guilherme de Almeida de modo isento porque o enxergou com *um* poeta, e não teve o modernismo como principal referência. Sua crítica - sóbria porque interessada apenas na poesia, para além de escolas e movimentos - não enfoca o elemento externo e que em certo sentido poderíamos dizer extravagante, mas os movimentos executados pelo poeta como personalidade literária. Busca a ética do poeta, a coerência (se houver) de sua produção poética como um todo.

Tendo esse panorama em mente, podemos voltar ao artigo “Guilherme de Almeida”, de Sérgio Buarque. Seu parágrafo de abertura já nos parece revelador:

*“Se acompanharmos a evolução da poesia de Guilherme de Almeida desde os primeiros sonetos de Nós, chegaremos a concluir que essa evolução foi no sentido da afirmação incontestável de sua própria individualidade. E ela deu-se de tal modo que já hoje se pode dizer, sem receio de errar, do autor de Era uma vez... que é um dos nossos poetas mais originais”*²¹³.

²¹¹ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia/ posfácio* de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 173.

²¹² BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I 1920-1930*: Manuel Bandeira. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 348.

²¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida” in: Op. cit., p. 113.

Diante das controvérsias em relação à avaliação da obra de Guilherme de Almeida, conforme esboçamos acima, a escolha desse autor como pauta nesse momento é no mínimo curiosa. Mais ainda se lembrarmos que sua produção até 22 é avaliada pela crítica com adjetivos como “crepuscular”, “parnasiana” e “simbolista”. E mesmo se trabalharmos com a hipótese de Carlos Vogt²¹⁴ de que os modernistas se aproximaram de Guilherme, assim como fizeram com Graça Aranha, para valer-se de seu prestígio e tornar seu programa aceitável²¹⁵.

No entanto, o jovem crítico é coerente com relação aos termos com que vinha avaliando as novas manifestações literárias. Ao tratar da evolução poética de Guilherme, evoca mais uma vez a individualidade, no sentido de um conjunto de atributos que distingue um indivíduo dos demais, e também a originalidade. E isso num momento em que a obra do autor de *Era uma vez...* apresentava nítidas filiações parnasiano-simbolistas.

Nas sequências, o articulista comenta uma conversa que teve com o próprio Guilherme em que este falava dos perigos “das rodinhas literárias que vão fatalmente ao ponto de matar a personalidade do autor”, e lembra aos leitores que o poeta “preza como poucos essa personalidade”²¹⁶.

A avaliação positiva da obra de Guilherme de Almeida, até aquele momento, está estreitamente vinculada à sua personalidade, que não se deixa limitar por

²¹⁴ A hipótese está localizada no texto já citado “Um romântico entre os futuristas”. Sobre o prestígio que Guilherme já gozava na época, diz Vogt: “Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida, ambos bem situados na imprensa paulistana, eram amigos pessoais de Washington Luís, na época chefe do governo de São Paulo e depois presidente da República”. Ainda na mesma página, o autor comenta as principais temáticas e preocupações estéticas de Guilherme, muito mais afinadas com parnasianos e principalmente simbolistas; em seguida, Vogt expõe a hipótese aqui referida: “O que o teria aproximado, nesse caso, dos modernistas? Talvez fosse mais apropriado dizer que os modernistas se aproximaram dele. Por razões muito compreensíveis, valeram-se de seu prestígio para tornar mais aceitável o programa da reforma. Nesse sentido, seu papel na campanha modernista pode ser comparado ao de Graça Aranha, cuja adesão foi prontamente aceita porque seu renome como romancista emprestava credibilidade ao movimento”. VOGT, Carlos. “Um romântico entre futuristas” in: ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida*. Seleção de Carlos Vogt, 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 12-13.

²¹⁵ No caso de Sérgio Buarque de Holanda em particular, essa hipótese ganha matizes. Sua amizade com Guilherme de Almeida data de 1920. Sérgio o conheceu quando contava 18 anos e publicava seus primeiros textos. Dela dá testemunho Francisco de Assis Barbosa no ensaio biográfico “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*”, onde escreve: “Do convívio com Guilherme de Almeida, nasceu a primeira grande amizade literária de Sérgio Buarque de Holanda. Foi o poeta dos que mais o incentivaram a prosseguir na colaboração no *Correio Paulistano*, com uma certa assiduidade”. BARBOSA, Francisco de Assis. “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1988, p. 31.

²¹⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida” in: Op. cit., p. 113.

“escolazinhas”, receio que o próprio poeta lembrava ao crítico. O que podemos inferir dessa passagem é que ambos guardam certo receio quanto às escolas e às possibilidades de falta de liberdade, portanto, de impossibilidade de expressão da individualidade e da originalidade, que elas podem porventura representar.

Ao tratar da escola futurista, como vimos ao comentar o artigo “O gênio do século” (1921), Sérgio Buarque já diluía as perspectivas negativas (repressivas, principalmente) que a escola/grupo poderia representar para o artista/indivíduo. Ao dar ênfase à personalidade de Almeida segue na mesma perspectiva. Escreve que sua poesia segue “o natural progresso da poesia que foge a pouco e pouco a todas as regras consuetudinárias sem razão de ser”²¹⁷.

Ora, se a poesia de Guilherme de Almeida nos anos de 1921-1922 apresenta, como já foi dito, o emprego constante de formas e temas vinculados à tradição, regras que o crítico chama de “consuetudinárias”, o comentário mais acima transcrito de Buarque de Holanda pode soar, no mínimo, paradoxal. Entretanto, acreditamos que não o seja. Isso porque sua preocupação neste momento concentra-se, antes de tudo, na livre expressão individual. Desse ponto de vista, a utilização de formas fixas não deixa de ser um recurso válido. Mas somente se ela representar uma legítima expressão do indivíduo, com sua razão justificada na personalidade do próprio poeta²¹⁸.

Partindo dessa argumentação, podemos entender o comentário seguinte do crítico sobre o poeta:

“Poder-se-ia até chamá-lo futurista, desde que se considere o futurismo não como uma simples escolazinha com regras fixas e invioláveis, acepção

²¹⁷ Idem, ibidem., mesma página.

²¹⁸ Nesse sentido podemos lembrar o comentário de Mário de Andrade sobre a utilização do verso livre por Guilherme de Almeida, feito em 1925: “[...] a beleza formal da poética de Guilherme de Almeida não tem propriamente uma essência objetiva porém intrinsecamente espiritual. É uma forma de beleza... subjetiva. É o que o distingue bem dos parnasianos. Na Soror e principalmente no Era um Vez mostra uma habilidade técnica pasmosa dissolvendo totalmente a constituição íntima do verso. O verso metrificado se torna uma simples verificação visual em que muitas vezes a própria obrigação rítmica do metro embora exista passa despercebida senfiada nas intensidades rítmicas mais fortes da fraseologia”. Daí o desgosto pela utilização do verso livre por Guilherme: “Diante dessa virtuosidade e desse conceito perfeitamente admissível e tão livre do verso metrificado Guilherme não carecia de abandonar o metro pelo verso-livre. Foi uma ilusão de modernidade que o levou a esse sacrifício e a escrever um verso-livre que está positivamente errado ao meu ver”. ANDRADE, Mário. “GUILHERME DE ALMEIDA – Meu – Versos” in: *Estética*, n° 3, abril-junho de 1925, p. 302-303.

*demasiado estreita, que o próprio Marinetti já condenou em uma célebre entrevista concedida ao Tempo, mas como uma exaltação à liberdade”*²¹⁹

Sérgio Buarque volta a comentar a mesma entrevista de Marinetti já aludida no artigo anterior e, mais uma vez, interpreta o futurismo como, acima de tudo, uma exaltação da originalidade. Assim sendo, não seria exagero considerar Guilherme de Almeida um futurista. Houve, em avaliações sobre autores que seriam ou não futuristas, exageros ainda maiores²²⁰.

A confusão na definição de futurismo e de futuristas por parte dos modernistas brasileiros - e por parte da crítica de oposição também -, acentuada no ano de 1921 quando vários sentidos surgem, está presente nesse artigo, e emerge em parte nos primeiros textos de Sérgio Buarque. Sua definição mais ou menos estável mostra uma preocupação com a liberdade de criação artística com ênfase na originalidade. Pelo menos, a que podemos distinguir nos textos que aqui abordamos e que representam sua recepção em relação ao tema.

Mais à frente, após essa mesma discussão aqui exposta, o crítico diz:

*“Demais não chegamos a afirmar positivamente que Guilherme seja um futurista ou pelo menos um futurista como os outros. É apenas um original, um raro, aqui está.”*²²¹

Para o crítico, a originalidade e a feição nova do livro *Era uma vez...* (1921) de Guilherme de Almeida, publicação que motiva o artigo, reside, principalmente, no fato de, assim como o futurista Boccioni (1882-1916), ter ele notado “a incoerência de existir um público moderno na vida e passadista em arte”²²². O entusiasmo com a obra leva-o a escrever:

“A vida moderna com todas as suas necessidades e criações palpita nos seus versos como nunca se viu. E os táxis, os telefones, os fox-trots, os jazz bands

²¹⁹ Idem, ibidem., mesma página.

²²⁰ Sobre esses exageros, Sérgio Buarque comenta no mesmo artigo: “Maior exagero cometeu no outro dia Menotti Del Picchia, apelidando de futurista ao equilibradíssimo Henri Barbusse! O próprio Mário de Andrade que, creio, se diz futurista, ou pelo menos é tido como tal, em um dos seus interessantes artigos publicados no *Jornal do Comércio* de São Paulo saiu-se com uma da mesma laia, quando disse que Max Jacob, o célebre cubista que escreveu *Phanérogame* e *Le Cornet à Dés*, também é futurista!”. Idem, ibidem., p. 113-114.

²²¹ Idem, ibidem., p. 114.

²²² Idem, ibidem., mesma página.

*etc... surgem neles a cada passo. E é sob esse aspecto que a nova obra de Guilherme podia ser chamada de futurista.”*²²³

Essa avaliação nos parece um tanto forçada para *Era uma vez....* Principalmente se a ligarmos ao futurismo, como o próprio crítico sugere. Ao mencionar Boccioni, não podemos negligenciar que algumas das propostas futuristas mais ousadas já haviam sido lançadas, suprimindo elementos como a sintaxe e a pontuação.

O “desejo furioso de libertar as palavras, tirando-as para fora da prisão do período latino”²²⁴ não figura, de maneira alguma, no livro de Guilherme de Almeida. Menos ainda qualquer resquício de intensão no sentido iconoclasta de quebra da forma. O que aparece, e cremos que é a isso que Sérgio Buarque se refere, são algumas das imagens vinculadas à cidade moderna em franco e incipiente processo de industrialização. Mais do que temas, uma ou outra palavra aparece sugerindo, a partir das divagações amorosas do eu lírico e através de certo impressionismo, alguns aspectos modernos como o *jazz band*, as luzes artificiais, o asfalto, a fumaça de carros, o telefone, o elevador (ascensor).

Afinal, é “o amor inatingível que roda pela cidade” que dá o tema ao poema “Passa o amor”. Sérgio Buarque transcreve os seguintes versos:

*“Entre couros de mica, o amor inatingível
roda pela cidade. Uma noite insensível
vai enfiando o calor de globos cor de lua
na longa perspectiva elétrica da rua.*

*Roda a carruagem... Roda, enquanto a silhueta
dupla de um beija no cristal. A luz violeta
das estrelas artificiais, cortada no alto
pelos plátanos, faz futurismos no asfalto.”*²²⁵

²²³ Idem, ibidem., mesma página.

²²⁴ TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 122.

²²⁵ ALMEIDA, Guilherme de. “Passa o amor” in: *Era uma vez..., Toda a poesia*. Vol. III. 2 ed. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 24-25.

Dos 31 poemas que compõem o livro - a sugestão de imagens ou situações modernas, como a do poema “Telefone”²²⁶ onde o poeta simula uma mundana e frívola conversa telefônica - apenas 11 explicitam esse aspecto. Não que o crítico, ao dizer que a vida moderna “palpita nos seus versos como nunca se viu”, incorresse num erro de avaliação. Muito provavelmente, ele exagera o tom moderno dos versos de Guilherme de forma estratégica, como tática visando à propaganda das novas produções.

Sérgio Buarque insinua uma modernidade mais acentuada no livro e faz, dessa maneira, uma crítica que possui certa função para além do texto em si: está situada no jogo de forças que os modernistas já haviam começado a promover em contraposição aos escritores e às concepções estéticas estabelecidas - e que poderíamos dizer hegemônicas.

Após citar os versos de Almeida, o crítico como que lembra ao leitor, provavelmente aquele que irá estranhar essas imagens novas na poesia brasileira, que elas são comuns aos paulistas:

*“É preciso saber-se que se trata de cenas comuns na Paulicéia. A da projeção da luz dos ‘globos cor de lua’ sobre o asfalto, através dos galhos de plátano, é muito conhecida de nós paulistas”*²²⁷

Em seguida, o crítico chama a atenção para “outra feição original da poesia de Guilherme”: a espontaneidade. Faz questão de que o leitor não a confunda com a simplicidade, “que a simplicidade nem sempre é o ideal em poesia, mormente quando significa vulgaridade ou burguesismo”. E explica:

*“Também espontaneidade não fica lá muito bem, mas é preferível. Quero referir-me à quase ausência dos grandes arremessos políticos e também dos pequenos, dessa certa eloquência infalível nas poesias, desde Homero, uma coisa que se não pode explicar porque ainda se não inventou palavra que exatamente a exprimisse”*²²⁸

²²⁶ ALMEIDA, Guilherme de. “Telefone” in: *Era uma vez...*, Op. cit., p. 34-35.

²²⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida”, op. cit., p. 114.

²²⁸ Idem, ibidem., mesma página.

Esse mesmo aspecto da poesia de Guilherme de Almeida já havia sido notado por Alceu Amoroso Lima, em 1919, quando da publicação do livro *Messidor* (1919)²²⁹. No artigo intitulado “Um grande poeta e outros”²³⁰, ele escreve:

*“Tem a poesia do Sr. Guilherme de Almeida um grande encanto imponderável. Nada revela de estranho ou violento e a seiva que contém atua sutilmente. De onde virá o poder de gravar sem se impor? Da naturalidade e da proporção – cuido eu [...] Ao dizer do que sente, nunca o trai a imaginação. É sincero e natural. Ao falar do que vê, diz apenas a impressão sensível e atual”*²³¹

A ausência de “certa eloquência infalível” na poesia de Guilherme, “uma coisa que se não pode explicar”, leva Sérgio Buarque a buscar parâmetro na poesia de Paul Fort (1872-1960), que “aboluiu a forma poética, mas conservou alguma coisa que os tratados de metrficação não trazem”. Para ele, “Guilherme faz o contrário agora. Não usa essa quase ‘alguma coisa’ e entretanto conserva a forma poética, seja o verso regular, seja o verso livre”²³².

Essa “alguma coisa” de difícil definição, leva o jovem crítico a comentar aspectos da dicção da poesia do autor de *Era uma vez...* (1922). Esta suporta “uma dicção mais aproximada da do verso, embora se não perceba quase isso”. O próprio Guilherme as recitava “como se estivesse conversando”, tal a naturalidade e espontaneidade de seus versos, próximos a uma conversa que o próprio poeta aproveitava na composição, dando forma poética. Essa característica lembra, para Sérgio, “um pouco certas *chansons* de Maeterlinck” e o processo empregado por “Guilherme Apollinaire em um de seus mais belos poemas – ‘*Les femmes*’”²³³.

Para o jovem crítico, não há dúvida de que os versos de Guilherme de Almeida sejam uma expressão flagrante de modernismo na literatura. Essa opinião está no parágrafo de fechamento do artigo, mas não antes de uma vez mais, provocar o leitor, como já ocorrera em outros textos:

²²⁹ Alceu Amoroso Lima, ao comentar o lançamento do livro *Messidor* (1919), de Guilherme de Almeida, ainda em 1919, destaca a propensão do poeta à introspecção, e escreve: “Já aqui começa o mundo exterior a interessá-lo. E no gravar o que lhe fere a retina, usa de processos impressionistas, em traços nervosos, fugazes e expressivos. Mas só o que é humano na verdade o prende”. LIMA, Alceu Amoroso. “Um grande poeta e outros”. In: *Primeiros estudos I: Contribuição à história do modernismo. Estudos literários*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1966, p. 154.

²³⁰ LIMA, Alceu Amoroso. “Um grande poeta e outros” in: Op. cit., p. 152-156.

²³¹ Idem, ibidem., p. 152.

²³² HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida” in: Op. cit., p. 115.

²³³ Idem, ibidem., mesma página.

*“Não duvidamos que haja muito quem por aqui não suporte o modernismo flagrante de Era uma vez...; o público quase sempre é mau juiz e principalmente um público que ainda devora Júlio Dantas. Mas esperamos ardentemente que desta vez não seja.”*²³⁴

*

No dia 10 de dezembro de 1921 a revista *Fon-Fon* (RJ) publica o artigo “O futurismo paulista”²³⁵. Texto que seria lembrado anos mais tarde, em 1952, pelo então eminente historiador Sérgio Buarque de Holanda.

Naquela ocasião (entrevista cedida em 1952), o autor relembra o começo de seu interesse pela literatura moderna. Interesse despertado “principalmente das conversas com Guilherme de Almeida”. Comenta também as discussões feitas a partir dessas leituras e seus primeiros encontros com Menotti Del Picchia, Mário e Oswald de Andrade. Como consequência à época, SBH menciona a publicação de “certo artigo, sem dúvida bem canhestro”, escrito já de mudança para o Rio de Janeiro, e que, nas suas palavras, fora publicado “em 1921 no *Fon-Fon* e de que só guardo lembrança o título – *Futuristas da pauliceia*”²³⁶.

Podemos considerar o artigo como um dos primeiros informes acerca dos modernistas de São Paulo. Como não poderia deixar de ser naquele ano de 1921, o autor abre o texto com algumas considerações sobre “as ideias modernistas no terreno da arte e da literatura”. Para ele, não era novidade para ninguém o “forte influxo” dessas ideias nos “beletristas paulistanos”²³⁷. Lembra, porém, a necessidade de esclarecer algumas dessas ideias. O que o crítico, àquela altura com 19 anos, se propunha a fazer.

No artigo, assim como no “Gênio do século” (1921), o século XIX “visto sob o ponto de vista artístico e sobretudo literário”, mostra-se de “uma esterilidade rara”. Mais conciso, provavelmente pelo espaço menor que dispunha para escrever, o crítico coloca-se de modo mais lapidar e direto quanto ao século que findara. Além disso, calibra a verve irônica e demonstra mais segurança quanto aos alvos, que permanecem os mesmos: realismo e o parnasianismo. E sentencia:

²³⁴ Idem, ibidem., mesma página.

²³⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 131-134.

²³⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Sobre o modernismo e a Semana de 22”, in: *Sérgio Buarque de Holanda* (Encontros). Organização Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 57.

²³⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 131.

*“A ilusão de seu fulgor [do século XIX] durará enquanto durarem os passadistas, o que quer dizer em menos palavras que durará pouco.”*²³⁸

Por esse ângulo mais certo, o crítico volta a comentar rapidamente o *fin-de-siècle*, vendo-o agora, com todas as suas grandes ideias, “algumas um tanto exageradas, outras raramente seguidas”, convergindo para um único ponto: o movimento futurista iniciado em 1909 por Marinetti²³⁹. O movimento que antes ele definia de maneira vaga, como “literatura revolucionária”²⁴⁰, é portanto nomeado. Mas aqui o futurismo preserva, como naquele artigo, seus mesmos contornos: a tendência para a originalidade, e que pode ser vista, também, como exaltação da liberdade. Sobre o futurismo, Sérgio escreve agora:

*“Atacado pelo sanchopancismo da época, que era o de todas as épocas, exaltados pelos homens de inteligência e coragem e por alguns snobs imbecis também, o novo movimento tem naturalmente os seus erros, como todas as grandes reações, mas também possui a vantagem imensa e inapreciável de trazer algo de novo, vantagem que só por si já o justifica e o torna louvável. A tendência para o novo é a base e o fundo mesmo do movimento. Todo o resto é exterioridade.”*²⁴¹

O futurismo, matizado mais uma vez nas suas arestas mais agudas, permanece na concepção de Sérgio Buarque de Holanda como essencialmente voltado para a originalidade. Essa, como ele mesmo havia escrito, é sua divisa, sendo todo o resto “exterioridade”. Não à toa que ele figura como ponto de convergência das ideias surgidas na passagem do século XIX ao revolucionário XX: era necessário o novo, sobretudo o novo. A liberdade e a originalidade, dessa forma, aparecem como as principais derivações da leitura que o crítico faz do futurismo.

Partindo dessa leitura e de toda a confusão que a recepção e assimilação da vanguarda italiana tiveram no Brasil, o crítico não censura o erro de alguns que “chamam futurista toda a tendência mais ou menos inovadora”²⁴². Assim como a poesia de Guilherme de Almeida poderia ser, da perspectiva da inovação, considerada futurista.

²³⁸ Idem, ibidem., mesma página.

²³⁹ Idem, ibidem., p. 132.

²⁴⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século”. In: Op. cit., p. 110.

²⁴¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista”. in: Op. cit., p. 132.

²⁴² Idem, ibidem., mesma página.

Depois dessas considerações, que para mais ou para menos seguem a mesma linha de ideias já expostas em artigos anteriores, Sérgio Buarque entra, pela primeira vez, na propaganda e na apresentação dos futuristas de São Paulo. Sim, dos futuristas. Pois, se suas leituras do futurismo tiram a lição da originalidade como principal divisa; e se a confusão com relação ao conceito aponta para igualar futurismo à inovação, o crítico pode tratar dos vários autores novos com a mesma denominação, mesmo que muito diferentes entre si.

E nesse trecho faz questão de ressaltar:

*“Não se prendem aos de Marinetti, antes tem mais pontos de contato com os moderníssimos da França desde os passadistas Romain Rolland, Barbusse e Marcel Proust até os esquisitos Jacob, Apollinaire, Stietz, Salmon, Picabia e Tzara [...] Em todo o caso iniciarão um movimento de libertação dos velhos preconceitos e das convenções sem valor, movimento único, pode-se dizer, no Brasil e na América Latina.”*²⁴³

Em sua opinião, a “terra dos bandeirantes” já havia revelado um “artista de primeira ordem” como Victor Brecheret²⁴⁴ e iria colaborar como uma verdadeira “plêiade disposta a sacrifícios para atingir esse ideal”²⁴⁵.

Os primeiros a serem apresentados, num mesmo parágrafo ou bloco, são: Menotti Del Picchia, considerado pelo crítico como “um dos chefes”, autor conhecido no país pelo “lindo poema” *Juca Mulato* (1917) e também pela “horrível palhaçada” *Laís* (1921); em seguida Oswald de Andrade, “outro não menos ilustre” que escrevera três romances ainda inéditos que comporiam a *Trilogia do exílio: Os condenados* (1922), *A estrela de absinto* (1927) e *A escada de Jacó* (1934); e por último, Mário de Andrade “do Conservatório de São Paulo, que escreveu há tempos uma série de artigos de sensação sobre *Os mestres do passado*”²⁴⁶.

Guilherme de Almeida, a quem Sérgio já havia considerado “um original, um raro”, é apresentado num parágrafo dedicado apenas ao poeta. O crítico ressalta a sua

²⁴³ Idem, ibidem., mesma página.

²⁴⁴ Sobre a revelação de Brecheret ver: BRITO, Mário da Silva. “O escultor taciturno” in: *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 104-134.

²⁴⁵ Idem, ibidem., mesma página.

²⁴⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 132-133.

“visão estética originalíssima” e que, por isso mesmo, “está um pouco fora do movimento”. “Artista como poucos” tem prontas obras de valor como *Scherazada*, (1921) as *Canções gregas* (1921-1922) e *A flor que foi um homem* (1921). Em seguida diz que seria injusto esquecer alguns outros nomes de valor como Moacyr Deabreu, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa e Afonso Schmidt. Encerra dizendo que cabe aos que se interessam pelo progresso da literatura “animar o futurismo de São Paulo”, que não se constitui uma simples reação “medrosa”²⁴⁷.

2.3 Leituras de uma leitura

Nos três textos que trabalhamos mais detalhadamente neste capítulo – “Gênio do século”, “Guilherme de Almeida” e “O futurismo paulista” -, ainda é possível notar um interessante aspecto que não comentamos: a forma utilizada pelo autor para expor suas reflexões críticas.

O primeiro texto (“Gênio do século”), podemos classificar como de cunho ensaístico. Não apenas pelo volume de conceitos e pelo tamanho relativamente maior, mas pela movimentação que esses aspectos apresentam entre si e pela densidade que acabam criando. O comentário sobre a vanguarda futurista parte da perspectiva da história literária - portanto de uma visada mais abrangente - e, num movimento de afunilamento, focaliza o polêmico movimento fundado por Marinetti.

Nesse sentido, sua precedência cronológica possibilitou uma exposição de ideias que serviu como base para a sequência de suas reflexões. Vale lembrar - uma vez mais - que, como crítica literária, esse artigo constitui a primeira aparição da temática das vanguardas na pauta do jovem articulista.

O segundo texto (“Guilherme de Almeida”), retoma as ideias expostas no artigo anterior, mas, agora, voltadas para o caso específico do poeta paulista. Se no “Gênio do século” Sérgio Buarque faz uma reflexão que apresenta aspectos mais panorâmicos - pensando sobretudo no exemplo futurista -, nesse artigo procura ver na poesia do autor de *Era uma vez...* (1922) os influxos dessas novas propostas. Portanto, o crítico passa do caso europeu para o caso brasileiro. Faz a passagem, através da ótica vanguardista, do

²⁴⁷ Idem, *ibidem.*, p. 133.

elemento literário estrangeiro para seus respectivos reflexos no ambiente literário nacional.

O último dos textos possui uma característica que podemos desdobrar em duas: ao mesmo tempo pedagógica, pela apresentação quase didática dos “novos”; também mostra os primeiros tons militantes de Sérgio, pela defesa que o crítico faz da “plêiade disposta a sacrifícios para atingir”²⁴⁸ o novo ideal em arte. É possível ler o artigo “O futurismo paulista” como uma espécie de *apresentação panfletária* dos novos autores.

Desse modo, podemos ler três textos que possuem pulsações diferentes, mas que funcionam de maneira articulada: ensaio abrangente, ensaio específico e apresentação de viés programático ou panfletário. O tema da vanguarda, especificamente a futurista, atravessa essas formas textuais, enriquecendo a argumentação ao mesmo tempo em que aproveita o contraste dessa flutuação formal.

*

Se retomarmos o artigo comentado pouco acima - “O futurismo paulista” (1921) -, veremos que ele chamou a atenção dos críticos e historiadores literários de maneira singular. E, por isso mesmo, teve algumas leituras interpretativas que poderíamos comentar para tentar estabelecer uma ideia geral da recepção do futurismo por parte da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda.

A primeira dessas leituras - e talvez a mais significativa, pois encontrou ressonância nas leituras posteriores -, foi feita apenas três dias depois da publicação do artigo de Sérgio. Menotti Del Picchia publica o texto “O momento literário paulista”²⁴⁹ no dia 13 de dezembro de 1921. Ao comentar a colocação da escultura *Eva*, de Victor Brecheret, no parque do Anhangabaú, o cronista considera que o evento marcou uma nova época na história da mentalidade da cidade de São Paulo. Cita a opinião de Graça Aranha, para quem a escultura é “a mais bela obra de arte que adorna nossos jardins” e, em seguida, comenta o artigo de Sérgio Buarque da seguinte maneira:

²⁴⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 132.

²⁴⁹ DEL PICCHIA, Menotti. “O momento literário paulista” in: *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Introdução, seleção e organização por Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 309-311.

*“[...] Buarque de Hollanda, em artigo de fundo, inserto no último número de Fon-Fon, reconheceu no ‘futurismo’ paulista uma dos mais notáveis e sérios movimentos de reação literária de toda a América Latina”*²⁵⁰

Pouco mais a frente, comenta que o verdadeiro espanto e a consequente prevenção do público em relação a “falange nova de estetas de S. Paulo, é sua denominação diabólica de ‘futurista’”²⁵¹. Menotti, com dissemos no início do presente capítulo, era nesse momento um dos principais propagadores e defensores das propostas modernistas. Citando alguns dos novos²⁵², enquadrados como “futuristas”, diz claramente que considera-los como tal é uma impropriedade. O termo que designou na Europa a “reação genial e idiota” dos “avanguardistas”, tinha “generais” talentosos e aderentes “imbecis”²⁵³.

Sua leitura do futurismo, nesse momento, está muito próxima da de nosso autor. E não é por acaso que seu nome aparece justamente ao expor essa leitura:

*“Esse ‘futurismo’ com proclamas, códigos, disciplina, dogmas, foi um grito de rebelião sincera que depois, desmoralizado, degenerou em blague [...] Adaptado entre nós o termo, perdeu, como bem notou o senhor Buarque de Hollanda, a sua significação inicial. Representou apenas o início de um novo movimento estético, sem contudo ter como intenções os princípios dogmáticos da escola de Marinetti, mesmo porque o ‘futurismo’ de S. Paulo odeia tudo quanto é escola”*²⁵⁴

Ao ler o artigo de Sérgio Buarque, Menotti ressalta e interpreta as palavras do jovem crítico quando este diz que os novos “não se prendem aos de Marinetti” e de que não só o significado do termo entre nós, mas sua significação mais profunda para as artes brasileiras é a tendência para o novo²⁵⁵.

²⁵⁰ Idem, ibidem., p. 309.

²⁵¹ Idem, ibidem., mesma página.

²⁵² Os nomes são: “Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa, Afonso Schmidt, Mário Moraes de Andrade, Ribeiro Couto, Cândido Motta Filho, Moacyr Deabreu e tantos outros”. Idem, ibidem., p. 309-310.

²⁵³ Idem, ibidem., p. 310.

²⁵⁴ Idem, ibidem., mesma página.

²⁵⁵ Ao fechar o artigo, essa leitura do futurismo como uma lição de liberdade de criação fica clara. Assim com Sérgio Buarque, Menotti, e talvez os modernistas em geral, apreendem da vanguarda italiana um convite à liberdade e retiram, consequentemente, suas arestas mais acentuadas e agressivas. Diz Del Picchia: “O grupo dos novos de S. Paulo – cuja ação tanto prestígio e tanta repercussão tem despertado em todo o país – não tem intenções erostráticas nem sanhas destruidoras e irreverentes, como se lhe atribui. Quer arejar nossa ambiência mental com um alto senso de liberdade estética, tolerante e

Essa mesma leitura está na fonte do comentário de Mário da Silva Brito, feito anos depois, em 1958, e que ao comentar as relações entre o futurismo italiano e o futurismo paulista, em meio ao comentário das ideias esposadas por Del Picchia, prolonga, de certa forma, aquela primeira leitura²⁵⁶.

Antonio Arnoni Prado, já em 1996, ao organizar a coletânea dos artigos de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda, em sua introdução, irá mostrar ecos dessas leituras. Daquela primeira feita por Menotti, Arnoni Prado termina por conferir importância apenas ao caráter pioneiro do texto, por chamar a atenção dos novos que então despontavam na cidade de São Paulo e por, já naquela época, conseguir discernir a distância em relação às concepções de Marinetti.

O afastamento de Marinetti, assim como a absorção do futurismo pelos modernistas brasileiros, está na raiz dessa primeira leitura que o jovem Buarque de Holanda faz. Essa recepção do futurismo filia-se muito mais às ideias de Papini e Soffici. A leitura de Sérgio mostra-se, portanto, afinada com a de seus companheiros modernistas.

Sua recepção da temática vanguardista e do futurismo mostra, de modo palpável, que, ainda um crítico em início de carreira, estava informado com relação às discussões e às temáticas correntes no ano de 1921. Seus textos, além disso, mostram a adesão tácita às propostas modernistas. Leituras particulares, como a reavaliação dos autores decadentistas, já dão sinais de uma independência crítica relevante.

Nesse percurso, podemos ver que, de um lado, essa primeira leitura mostra-se próxima às dos demais modernistas, participando do esforço de coesão teórica do grupo naquele momento; de outro lado, indica uma independência reflexiva significativa, pois é capaz de perceber matizes sutis nessa apropriação. A arguta percepção da perda do significado original do termo *futurismo* no momento de sua adaptação no Brasil – que chamou a atenção de Menotti Del Picchia à época e, posteriormente, dos historiadores da literatura – dá mostra suficiente disso.

acolhedora, excomungada apenas aqueles espíritos perros e reumáticos que não saem das bitolas escolásticas, tocando marimbaus monocórdicos que repetem, indefinidamente, as mesmas e tediosas notas que aprendem nas liras ancestrais...”. Idem, *ibidem.*, p. 310-311.

²⁵⁶ O comentário está localizado em: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 250.

3. Militância modernista no Rio de Janeiro: 1922-1923

Somos bárbaros!...Avante!
(Sérgio Buarque de Holanda)

Sérgio Buarque de Holanda muda-se para o Rio de Janeiro no ano de 1921. Como tivemos oportunidade de mostrar no capítulo anterior, sua adesão às propostas modernistas adquire contornos nítidos nesse ano. E os textos que demonstram essa tomada de posição foram publicados, na sua quase totalidade, em revistas cariocas.

Contudo, a data de sua mudança nos parece de algum modo significativa. Afinal, o momento artístico brasileiro encontrava-se próximo ao vértice que tem como marco a Semana de Arte Moderna (1922). Muitas discussões precedem e de certo modo preparam o evento, ocorrido em São Paulo, e formam o contexto de sua realização e o panorama da movimentação modernista.

Pode-se até mesmo dizer que, da perspectiva geográfica, sua vivência modernista na cidade de São Paulo foi prematuramente interrompida pelo traslado para o Rio. O que não impedia, é certo, o frequente contato com seus companheiros paulistas através da troca de cartas e da leitura dos livros, artigos e revistas. A partir das possibilidades desses contatos, o jovem crítico vai atuar de maneira incisiva e coerente na capital carioca.

A mudança para a então capital foi ocasionada por questões familiares, mas seus desdobramentos interessam porque importam numa mudança profunda na sua experiência com o modernismo. A vivência nas duas cidades marca e modifica a militância de Sérgio Buarque no movimento. Sua atuação estabelece certo diálogo entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Se nos voltarmos para a cronologia do jovem crítico perceberemos que, ainda na sua cidade natal, a convivência com os modernistas fora rotina repartida em mesas de cafés e discussões. Entre alguns nomes do grupo estavam figuras que se tornariam

proeminentes nas fileiras modernistas: Rubens Borba de Moraes, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Oswald de Andrade²⁵⁷.

Alguns pontos da cronologia de Sérgio Buarque de Holanda mostram esse início de envolvimento com os novos escritores. Pedro Meira Monteiro – tendo em vista os percursos de Mário de Andrade e do próprio Sérgio – ressalta e fixa os seguintes fatos passados no ano de 1921:

*“1921 – Ano em que Mário e Sérgio provavelmente se conheceram, em São Paulo. Sérgio frequenta o grupo dos modernistas, que se reuniam em confeitarias no centro da cidade, ou no escritório de advocacia do pai de Tácito e Guilherme de Almeida... A família Buarque de Holanda se muda para o Rio de Janeiro e Sérgio se matricula na Faculdade de Direito da rua do Catete.”*²⁵⁸

A mudança de cidade não impediu a formação de laços afetivos e intelectuais com os paulistas. Eles foram estabelecidos pouco antes da ida para a capital. A partir daí há uma espécie de dupla cidadania de Sérgio Buarque. Sua participação no movimento modernista ocorrerá, efetivamente, no Rio de Janeiro, mas sua afinidade e seus laços serão mais fortes com os escritores e com as posições do grupo de São Paulo.

Sobre esse tópico, pode-se lembrar dos depoimentos dados por Antonio Candido e que nos remetem diretamente ao papel das duas cidades na trajetória de Sérgio. Em duas oportunidades, o autor de *Formação da literatura brasileira* (1959) esboçou um retrato interpretativo desse momento, mostrando traços do jovem paulistano que acabara de se estabelecer no Rio.

Na primeira delas, “Conto de duas cidades” (2005), Candido lembra que Sérgio sempre fez questão de ser paulista e que, já morando no Rio, era assim identificado por seus convivas cariocas. E usa uma imagem curiosa para mostrar essa relação: “... havia em Sérgio um carioca incrustado no paulistano”²⁵⁹.

²⁵⁷ BARBOSA, Francisco de Assis. “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1988, p. 31.

²⁵⁸ MONTEIRO, Pedro Meira. “Cronologia” in: ANDRADE, Mário de; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Correspondência*. Organização Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros; Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 412.

²⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “Conto de duas cidades” in: *Perfis buarqueanos: ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda*. Organização de João Ricardo de Castro Caldeira. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: IMESP, 2005, p. 11.

Ainda no mesmo texto, podemos reter uma expressão à qual voltaremos mais a diante. Candido, a certa altura, lembra a “tonalidade paulista com que ele atuou no modernismo carioca”²⁶⁰. Pensar essa tonalidade singular poderá nos ajudar a refletir sobre a produção de Sérgio nos primeiros anos de sua estada no Rio.

Em outra ocasião, Antonio Candido presta um depoimento muito próximo do acima citado. Sua fala, com o título “Entre Duas Cidades”(2012)²⁶¹, procura situar – num sobrevoo – o percurso intelectual do autor de *Raízes do Brasil* (1936). Em sua opinião, a experiência vivida por Sérgio Buarque entre as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro seria marcada pela permanente oscilação entre pares opostos.

O crítico comenta quase os mesmos pontos biográficos ressaltados em “Conto de duas cidades” (2005), diferindo no tratamento que dá às contradições da personalidade de Sérgio.

Nessa segunda fala, ressalta, por exemplo, a concentração e a dispersão, a seriedade e a descontração, a boêmia e a disciplina. E nessa mesma direção, ao resumir sua palestra e concluí-la, lembra as cidades do Rio e de São Paulo, talvez a oscilação/oposição mais representativa desse percurso:

*“Para concluir recapitulando: quando foi para o Rio era ‘um jovem de grandes esperanças’; quando voltou era um dos maiores intelectuais brasileiros, historiador e crítico de alto voo. E se levou para o Rio a mensagem do Modernismo mais radical de São Paulo, trouxe de lá nada menos que o essencial de sua formação. De modo que esse paulista pegado ao torrão natal era mais carioca do que se poderia pensar...”*²⁶²

Alguns desses temas e dessas colocações serão retomados quando formos tratar mais detidamente da atuação e dos textos de Sérgio Buarque de Holanda no período carioca. Por ora, fiquemos com essa imagem interessante de uma figura que pôde transitar por dois polos significativos do modernismo - Rio de Janeiro e São Paulo. Atuação relevante porque, no seu desdobramento, talvez supere de algum modo uma rivalidade natural e um bairrismo nada incomum à época.

²⁶⁰ Idem, ibidem., p. 12.

²⁶¹ CANDIDO, Antonio. “Entre Duas Cidades” in: *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização Stelio Marras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, p. 13-17.

²⁶² Idem, ibidem., p. 17.

O percurso de sua participação no modernismo ganhou inflexões diferentes ao longo dos anos. A partir de 1924-25, por exemplo, sua posição dentro do movimento torna-se mais significativa e contundente. A idealização e a publicação da revista *Estética* (1924-1925) representou a confirmação de sua importância cada vez mais acentuada nos debates modernistas. Como principal publicação do grupo à época, possibilitava uma intervenção mais incisiva nas discussões.

Se no capítulo anterior enfocamos sua adesão às novas propostas artísticas, no presente capítulo nos deteremos na sua atuação nos anos de 1922-23, marcados por uma militância intensa. Portanto, teremos a oportunidade de estudar os passos que antecedem a publicação de *Estética* (1924-1925).

3.1 Rio de Janeiro: começo dos anos 1920

Ao chegar ao Rio de Janeiro em 1921, Sérgio Buarque de Holanda distanciava-se da São Paulo onde em breve ocorreria a Semana de Arte Moderna, bem como dos bastidores e da publicação da primeira revista modernista, *Klaxon* (1922-1923). Desses eventos, participou como espectador ativo – o que não inviabilizou a intervenção através das suas atividades como crítico literário na capital carioca.

No começo da década de 1920, essa mudança de cidades tem significado relevante dentro do contexto do movimento modernista. Nesses primeiros anos, as discussões mais agudas seriam travadas nos meios cariocas e paulistas. Portanto, a situação poderia ser propícia para aprofundar e problematizar as controvérsias que surgiam então: as raízes de seu modernismo encontravam-se no meio paulista, mas sua atividade seria desenvolvida na capital federal. Sua atuação ocorreria no campo da crítica literária e do comentário das novas ideias e poderia partir do contraste que essa situação possibilitava.

Uma posição que se revelaria singular para um intelectual que em breve seria um dos protagonistas do modernismo. Mas, sobretudo, um movimento que impunha certo distanciamento do ambiente (paulista) ao qual era ligado por laços afetivos e afinidade intelectual.

O Rio de Janeiro proporcionaria outros modos de intervenção no agitado ano de 1922. Na capital federal Sérgio Buarque teria a função de representante da nova revista. No sumário dos números publicados, temos uma sugestão um tanto quanto simbólica: seu nome surge significativamente na “representação” do mensário paulista.

Outra evidência encontra-se na primeira carta de Mário de Andrade enviada ao novo amigo. Dizia a carta, em passagem frequentemente citada pela crítica, a 8 de maio de 1922:

*“Sei que Klaxon sairá no dia 15 sem falta. É preciso que não te esqueças de que fazes parte dela. Trabalha pela nossa Ideia, que é uma causa universal e bela, muito alta.”*²⁶³

O apelo para que Sérgio não esquecesse que contribuía com a revista era enviado de São Paulo para o Rio de Janeiro. A revista *Klaxon* surgia como representante da “Ideia” e da causa consideradas do mais alto valor por Mário de Andrade.

A carta sugere indiretamente uma posição diferente com relação ao apoio às novas propostas literárias. Essa espécie de convocação pressupunha da parte de Mário um engajamento prévio, a convicção de alguém que já trabalhava apoiando o novo movimento representado pela revista. Do lado de Sérgio, haveria a necessidade de lembrar uma vez mais a importância de sua participação. Mais do que uma possível hesitação por parte do jovem crítico com relação ao modernismo, o trecho mostra a diferença na posição que os dois amigos ocupavam no campo literário.

Em 1922, Mário de Andrade ainda não possuía grande projeção no cenário literário. Já era autor de um livro de poesia, *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917. Publicara artigos e crônicas com certa frequência em jornais e revistas. Também trabalhara como professor de piano e de história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, desde 1913. Seu segundo livro também de poesias, *Paulicéia desvairada* (1922), já estava praticamente pronto e seria publicado poucos meses depois do envio da carta²⁶⁴.

²⁶³ ANDRADE, Mário de; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Correspondência*. Organização Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 19.

²⁶⁴ Para algumas informações biográficas de Mário de Andrade ver: DUARTE, Paulo. “Bibliografia relâmpago” in *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2 ed. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 17-47.

Sérgio Buarque, por outro lado, encontrava-se mais próximo do que poderíamos chamar de período de formação intelectual. Sua atividade de crítico literário era ainda incipiente no momento em que recebe a carta citada acima. Seu primeiro artigo fora publicado apenas dois anos antes, em 1920, nas páginas do *Correio Paulistano*.

Dentro do próprio modernismo, a posição dos correspondentes possuía uma diferença significativa. Mário de Andrade estava engajado desde o início dos debates e das discussões. Figurava entre aqueles que poderiam ser considerados iniciadores do movimento. O jovem Sérgio Buarque, por outro lado, *aderiu* ao grupo e suas propostas em 1921.

A carta possui outra questão interessante: o diálogo implícito de dois paulistas envolvidos diretamente nos bastidores do modernismo. As discussões predispunham o Rio de Janeiro e São Paulo a uma disputa pela hegemonia com relação ao projeto renovador. E isso porque o Rio de Janeiro, capital federal, era não somente o centro administrativo, mas também o centro cultural do país. O modernismo, como pauta artística que ganhava centralidade cada vez maior, teria que passar pela agenda da capital para se firmar como projeto nacional.

No campo das letras, essa disposição representava a necessidade, por parte dos escritores de outros estados, da passagem pela cena literária carioca como principal meio de conquista de prestígio literário. De uma maneira ou de outra, as iniciativas do grupo paulista entrariam em debate no Rio de Janeiro. Nesse ponto, pensamos que o trânsito dos intelectuais pelas duas cidades - trânsito físico e cultural – invalide, ou torne pouco relevante, a possibilidade de tentar estabelecer uma prerrogativa “paulista” ou “carioca”.

No caso de Sérgio Buarque de Holanda e, especificamente, da produção de nosso autor nos anos de 1922-23, o diálogo entre essas duas cidades é palpável. Os artigos e resenhas publicados no Rio mostram o prolongamento de seu vínculo com as letras paulistas. Por vezes, como veremos mais adiante, sua função na capital parece pressupor essa filiação com São Paulo.

Para abordarmos os anos e os textos cariocas de Sérgio que escolhemos como recorte para o presente capítulo, será necessário problematizar essa disputa. Tomando cuidado para evitar que as posições concorrentes entre as duas cidades e seus

respectivos escritores sejam tomadas sem uma perspectiva histórica, passados quase cem anos.

O Rio de Janeiro, como capital federal, colocava-se então como centro econômico, administrativo e cultural do país. Por isso, nesse último campo, possuía outras pautas que, de certa maneira, rivalizavam com a questão das vanguardas. Esse fator modificava a incidência das propostas inovadoras, uma vez que estas passavam a ser discutidas e absorvidas de outra maneira, tendo que se haver com a concorrência de elementos culturais diversos.

O historiador Nicolau Sevcenko descreveu o Rio de Janeiro desses anos que antecedem a década de 1920 como “metrópole-modelo”. O panorama sugere um perfil da cidade aonde Sérgio Buarque de Holanda iria residir:

*“No Brasil, no período estudado [final do século XIX e início do XX], esse papel de metrópole-modelo recaía sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a o eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro.”*²⁶⁵

A descrição também mostra a cidade que receberia as novas propostas artísticas. A metrópole-modelo certamente reagia às inovações modernistas a partir do conjunto de fatores que podemos depreender do trecho. Portanto, a questão das vanguardas coloca-se como um dos fatores (estéticos) que temos que levar em consideração nesse processo. Mas também, e necessariamente, outros pontos que poderíamos chamar simplesmente de aspectos modernos, e que emerge na descrição de Sevcenko de modo ampliado.

Ainda sobre a capital federal, podemos assinalar as reflexões Monica Pimenta Velloso, que procura redimensionar o conceito de *modernismo* em seu trabalho. No

²⁶⁵ SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio” in: *História da vida privado no Brasil. Vol. III*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 522.

livro *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*²⁶⁶ (1996), a autora examina a associação frequente entre conceitos como *modernidade*, *moderno* e *modernismo*, e a experiência paulista de 1922. A primeira decorrência desse procedimento seria considerar o período imediatamente anterior como “pré-modernismo” – termo que impõe àquela experiência um caráter de ruptura.

Contrapondo-se a essa visão, a autora lembra a necessidade de encerrar 22 dentro de uma dinâmica social, estabelecendo uma articulação entre os dois momentos. Para ela, isso significa:

*“[...] pensar os acontecimentos históricos em sua multidimensionalidade, na qual se entrecruzam as tradições do passado, com o presente já apontando para o futuro. Assim, o modernismo passa a ser compreendido como processo que vai acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, fazendo coexistirem múltiplos valores culturais.”*²⁶⁷

Tal perspectiva possibilita pensar a modernidade brasileira como um processo que começa a ser gestado na virada do século XIX para o XX. Ela estabelece uma “dinâmica recíproca e interativa”²⁶⁸ entre o antigo e o novo. As cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro participam, cada uma a seu modo, do desenvolvimento urbano acelerado daqueles anos. O que faz, por exemplo, com que o estabelecimento da hegemonia de uma cidade ou de outra com relação ao modernismo – considerado como um processo - seja matizado pela mudança de significado do termo. No Brasil, as metrópoles que cresciam num ritmo acelerado receberiam as discussões marcadas pelas vanguardas europeias a partir desse quadro de mudanças.

A descrição que citamos mais acima de Nicolau Sevcenko – retratando o Rio de Janeiro – é tão significativa quanto seu estudo sobre a cidade de São Paulo do mesmo período²⁶⁹. Seus trabalhos, assim como o de Monica Pimenta Velloso, iluminam o ambiente que Sérgio Buarque vivência no começo de sua atividade intelectual.

²⁶⁶ VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

²⁶⁷ Idem, *ibidem.*, p. 32.

²⁶⁸ Idem, *ibidem.*, p. 31.

²⁶⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Ao comentar estudos que ajudam a rever o termo pré-modernismo para o ambiente das cidades na virada do século, Annateresa Fabris mostra pontos interessantes:

*“[...] a questão moderna é um dado fundamental na produção cultural dos primeiros anos do nosso século e não uma súbita descoberta do grupo de São Paulo por volta da década de 1920. [os trabalhos que estudam a virada do século XIX para o XX] Mostram também como a análise de nossa modernidade não pode dispensar o confronto/embate com a nova paisagem urbana.”*²⁷⁰

3.2 Lentes paulistas no observatório carioca

Podemos agora nos voltar para alguns dos textos de Sérgio Buarque de Holanda produzidos no Rio de Janeiro, no calor da hora modernista. Naquele mesmo ano de 1922 que, como sabemos, marca um momento simbólico e agitado para o modernismo brasileiro.

No começo desse ano, mais precisamente no dia 18 de fevereiro, Sérgio Buarque publica o artigo “Manuel Bandeira”²⁷¹ (1922). Esse primeiro texto saiu na revista *Fon-Fon!* (1901-1945) e será o primeiro que abordaremos.

É interessante notar, preliminarmente, que o artigo não é motivado pela publicação de um novo livro de Manuel Bandeira. Seu segundo livro de poemas, *Carnaval*, é de 1919 e o terceiro, *Ritmo Dissoluto*, só seria publicado em 1924²⁷². Portanto, Sérgio não parte, como frequentemente ocorre em artigos e resenhas, do lançamento de um livro como pretexto para observações críticas. Ao contrário, o texto aparece num período entre livros.

A primeira parte do artigo, ou primeiro bloco, constitui-se de um comentário de amplitude. Focado na literatura estrangeira e partindo de uma perspectiva da história da

²⁷⁰ FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” in *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 18.

²⁷¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Manuel Bandeira”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 141-144.

²⁷² Publicado juntamente com seus dois primeiros livros, *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), com o título geral de *Poesias* (1924).

literatura, o jovem crítico localiza o surgimento e o desdobramento da ideia de “arte pela arte”.

Segundo ele, a ideia foi enunciada pela primeira vez por Théophile de Gautier (1811-1872)²⁷³. Uma proposta “célebre” e “hoje batidíssima”, mas que na sua avaliação “é um dos raros lugares-comuns que tem alguma razão de ser”²⁷⁴. Sérgio ainda ressalta que o próprio Gautier não a empregou em bom sentido.

O primeiro parágrafo mostra outro aspecto interessante. Por isso, vale a pena reproduzi-lo:

*“Foi Teófilo de Gautier quem primeiro enunciou aquela teoria célebre, hoje batidíssima, da arte pela arte. Aliás, é um dos raros lugares-comuns que tem alguma razão de ser. Mas o próprio Gautier não a empregou em um bom sentido, o único aceitável, que ficou, até há bem pouco, obliterado, devido à poesia filosófica, à poesia científica e outras tolices do mesmo jaez”*²⁷⁵

Há uma movimentação sutil do crítico que começa a traçar e estabelecer um caminho histórico. O surgimento e a localização daquela ideia literária são os primeiros passos desse movimento. Em seguida, o crítico sugere que nem o autor da célebre proposta, nem seus sucessores mais próximos, a desenvolveram satisfatoriamente.

Pensamos que a expressão “até há bem pouco” explicita esse exercício de recuo com relação ao passado. Ela estabelece um ponto de vista, um lugar no tempo de onde olhar. Mas também indica, indiretamente, que sua perspectiva caminha para o presente.

De certo modo, o crítico assinala a intenção de refazer o caminho que vai do surgimento da proposta de “arte pela arte” para a literatura moderna. Pois é a partir da

²⁷³ Vale ressaltar a grafia abreviada do nome do autor francês que Sérgio Buarque utiliza no artigo: “Teófilo”. Talvez por influência de Mário de Andrade, que também lança mão do mesmo processo ao se referir a nomes de artistas estrangeiros. Antonio Candido já havia assinalado – ao referir-se ao polêmico texto “O lado oposto e outros lados” (1926) - essa influência. Em texto a que já nos referimos no início do presente capítulo, Candido diz: “Em notas e artigos, Sérgio deixava transparecer a sua afinidade com os de São Paulo, e em 1926 publicou na *Revista do Brasil* (2ª fase), dirigida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, um artigo que fez barulho, “O lado Oposto e Outros Lados”, no qual assumiu claramente esta posição, usando de modo curiosamente mimético uma linguagem imitada de Mário de Andrade, aberrante em relação à que elaborou a seguir e tinha laivos de arcaísmo”. CANDIDO, Antonio. “Entre Duas Cidades” in: *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização Stelio Marras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, p. 16.

²⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque. Op. cit., p. 141.

²⁷⁵ Idem ibidem., mesma página.

nova literatura, por exemplo, que se pode falar de uma “hoje batidíssima” teoria que não encontrava plena realização.

Nesse percurso o crítico comenta a famosa frase de Gustave Flaubert (1821-1880) que cita da seguinte maneira: “*Um belo verso que nada significa é inferior a um verso menos belo que significa alguma coisa*”²⁷⁶. Para Sérgio Buarque, a frase do autor de *Madame Bovary* (1857) expressa uma variante do princípio enunciado por Gautier da “arte pela arte”. Frase que, apesar da fama, era frequentemente mal interpretada.

A sequência do texto indica os passos do crítico em direção à literatura contemporânea. Movimento de aproximação, portanto, ao tempo artístico em que o crítico escreve e que terá seu ponto final, como veremos mais adiante, no comentário sobre Manuel Bandeira.

Nesse sentido, não à toa que os nomes de Aldo Palazzeschi (1885-1974) e Ardengo Soffici (1879-1964) são citados nessa última etapa de aproximação. Os autores italianos da vanguarda - como tivemos oportunidade de comentar no capítulo anterior - eram lidos e discutidos pelos modernistas brasileiros. Sérgio Buarque, nos artigos publicados em 1921, já mostrava estar em dia com a discussão e a penetração dessas ideias e autores.

Nesse ponto do artigo, o surgimento dos nomes dos escritores italianos está vinculado - principalmente o de Palazzeschi – ao movimento dos poetas que, para o crítico, possuíam a consciência mais acertada do preceito de “arte pela arte”. Essa consciência que o próprio Gautier não possuía e que em Flaubert foi mal entendida.

Sobre Palazzeschi, partindo de alguns comentários do próprio Soffici, escreve Buarque de Holanda:

*“Foi Palazzeschi, como nota o mesmo Soffici, quem como nenhum outro, talvez, usou de uma poesia compreendida como simples capricho, como mera efusão de um estado lírico qualquer que seja, sem nenhum escopo, sem nenhuma razão de ser nem relação com os valores sociais correntes”*²⁷⁷

O final da primeira parte do artigo lembra a poesia desinteressada, feita como simples capricho. Versos que mostram a efusão de um estado lírico desprendida de

²⁷⁶ Idem, ibidem., mesma página.

²⁷⁷ Idem ibidem., p. 142.

qualquer vínculo, seja social ou estético. Portanto, uma forma de arte pela arte que expressaria de maneira satisfatória o princípio enunciado por Gautier.

Vale ressaltar que, uma vez mais, Sérgio Buarque parte do todo para o particular. Da literatura estrangeira, através da história da literatura, para a literatura nacional. Seu foco crítico parte de uma tomada ampla e fecha-se num ponto preciso. Esse enfoque busca sempre um objeto claro, mas sem desprezar a contribuição de uma visada histórica relativamente larga.

Mas esse esforço de contextualização histórica não escapa de certo confronto entre a matéria analisada e os elementos precedentes. O comentário sobre a arte pela arte e a estética desinteressada de Palazzeschi prepara o caminho para uma abordagem da produção de Manuel Bandeira. Contudo, essa passagem não acontece naturalmente e sem certos impasses.

Sua primeira investida mostra bem essa questão:

*“No Brasil quem se acha mais precisamente nesses casos é, sem dúvida, Manuel Bandeira, o poeta de Carnaval. Não quero dizer que ele seja um epígono do criador de Perelà. Ao contrário, sua obra reveste-se de tal cunho de originalidade que é inútil irmos procurar quem mais influência exerceu sobre ele.”*²⁷⁸

Um dos elementos a que Sérgio Buarque chama a atenção na produção poética do poeta pernambucano diz respeito à sua melancolia “muito brasileira”. Traço mais acentuado no seu primeiro livro, *A cinza das horas* (1917), e que quase desaparece no seu segundo livro, *Carnaval* (1919), “talvez pela exigência do assunto”²⁷⁹.

Essa melancolia torna improvável a influência de Palazzeschi sobre o poeta brasileiro, pois o autor italiano não admitia a tristeza como elemento de criação artística. Para ele, o público inteligente deveria rir da tristeza de um Hamlet ou de um Otelo, por exemplo.

E, partindo desse ponto, Sérgio afasta qualquer possibilidade de ascendência do autor italiano sobre Bandeira, pois para aquele:

²⁷⁸ Idem ibidem., mesma página.

²⁷⁹ Idem ibidem., mesma página.

*“[...] as maiores fontes da alegria humana estão no homem que chora e no homem que morre. Nada disso se deduz da poesia de Manuel Bandeira.”*²⁸⁰

Para Sérgio Buarque de Holanda, a poesia de Manuel Bandeira era marcada pela originalidade. Ela é “sua e só sua”. Daí o crítico evocar o comentário do dinamarquês Georges Brandes, quando este escrevia a respeito de Anatole France: os verdadeiros autores são reconhecidos pelo texto que só podem ser escritos por eles e mais ninguém.

Esse critério centrado na originalidade – que já aparece em textos tratados anteriormente – marca sua avaliação da poesia de Bandeira até aquele momento. O que não impede o crítico de fazer aproximações que, ao invés de confirmar uma influência, definem uma particularidade. Como é o caso, nesse artigo, das referências à teoria da “arte pela arte” ou da estética do desinteresse de Palazzeschi.

A proporção dessa originalidade pode ser avaliada pelo conteúdo do parágrafo final do artigo. Sobre a posição de Manuel Bandeira na literatura brasileira naquele momento, Sérgio escreve:

*“A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura nacional: a de iniciador do movimento modernista. O autor de Carnaval deu o primeiro golpe na poesia idiota da época em que ainda se usava o guarda-chuva, que é positivamente uma prova evidente do mau gosto estético dos nossos avós”*²⁸¹

A irreverência expressa na frase final soa como as características provocações dos novos. E talvez mostre sutilmente sua adesão às novas propostas pelo ataque à estética antiga. A referência ao movimento – e Manuel Bandeira como seu iniciador – está profundamente vinculada ao momento em que Sérgio escreve.

O artigo “Manuel Bandeira” foi publicado poucos dias depois da abertura da Semana de Arte Moderna²⁸². Muito em breve, em maio, a primeira revista modernista iria ser publicada (*Klaxon*), dando sequência às movimentações renovadoras. Esse artigo situa-se nesse panorama, principalmente a posição expressa no parágrafo final, conferindo a Manuel Bandeira o papel de iniciador do movimento. Por parte dos

²⁸⁰ Idem ibidem., p. 143.

²⁸¹ Idem ibidem., p. 143-144.

²⁸² O artigo é de 18 de fevereiro de 1922. A Semana de Arte Moderna ocorreu nos dias 13, 15 e 17 desse mesmo mês.

modernistas, naquele momento, acentuava-se a necessidade de afirmação e de tomada de posição. O movimento incluía não apenas a contraposição aos valores artísticos contestados, mas também um reposicionamento das posições dos próprios modernistas.

Dentro dessa última perspectiva, podemos chamar a atenção para uma possível e incipiente redefinição dos precursores do movimento e a reavaliação do significado de algumas obras que já tinham sido publicadas. Estabelecer e esclarecer certos pontos do modernismo parecia correr em paralelo ao ataque às estéticas que estavam em voga. Esses movimentos ajudavam a definir mais precisamente suas próprias ideias.

A estratégia que antecede a Semana mostra também a intenção de criar um ambiente de discussão, ou seja, a atitude controversa parecia estar afinada no diapasão da polêmica²⁸³. Ela aparece no caso desse texto de Sérgio, por exemplo, na referência ao mau gosto em relação ao uso do guarda-chuva, uma crítica enviesada ao chamado passadismo.

Podemos destacar duas posições importantes que aparecem nesse artigo sobre Manuel Bandeira. A primeira delas, diz respeito ao surgimento quase inusitado do comentário de Sérgio, pois o poeta pernambucano estava, como dissemos, num período entre livros. O crítico não teve sua atenção chamada pela produção do poeta, mas *chamou* a atenção para ela. A segunda posição, e que podemos desdobrar dessa primeira, aparece no momento em que o Sérgio Buarque localiza a posição de Bandeira no movimento modernista.

Nesse ano de 1922, carregado de gestos afirmativos e provocativos, o jovem crítico já procurava indicar suas filiações e posições. O estabelecimento do poeta pernambucano como iniciador do movimento, dá mostra desse posicionamento, mesmo estando muito próximo aos acontecimentos.

Se partirmos dessa mesma chave de provocação e afirmação, podemos entender algumas colocações feitas em outro texto: a resenha de Sérgio Buarque sobre o livro de Enéas Ferraz (1896-1977), *História de João Crispim* (1922), publicada no *Rio-Jornal*, em 29 de março de 1922.

²⁸³ Para essa estratégia de criação de um ambiente polêmico, que perpassa a Semana de Arte Moderna, ver: FABRIS, Annateresa. “Ser modernista” in: *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 135-215.

No parágrafo inicial, Sérgio faz comentários espinhosos sobre o ofício de crítico. E indica a sua posição nessa matéria:

*“Tenho para mim que o único critério possível para estudar um livro, ou um autor, ou uma época literária, é positivamente não se possuir critério algum, quer dizer, um critério único, fixo.”*²⁸⁴

A posição que esse trecho indica nos parece muito mais de *oposição* a uma determinada crítica do que propriamente uma questão de *método*. Isso porque a literatura modernista que Sérgio defendia era, no momento em que a resenha foi publicada, incipiente no Brasil. Seus caminhos ainda estavam sendo criados. E suas criações ainda não ofereciam uma resposta concreta²⁸⁵.

Nesses primeiros instantes, parece natural que a crítica literária não estivesse ainda em condições de acompanhar os novos conceitos e expressões literárias. Ou necessitasse de certo tempo para poder absorvê-los. Para aquele material literário tão novo, os métodos críticos pareciam ainda não possuir os instrumentos necessários para uma abordagem ou uma avaliação satisfatória. O que, muito provavelmente, ocasionou um choque entre os recursos críticos tradicionais e uma literatura de ruptura e renovadora.

Esse descompasso pode ter sugerido ao jovem crítico a opção por um método sem bases fixas. Seria uma possível solução para esse impasse.

Se voltarmos ao comentário, veremos que ele soa claramente como uma provocação aos críticos de então. Mas não sugere necessariamente uma proposta crítica diferente daquela corrente. Na continuação do primeiro parágrafo, o crítico escreve:

“Essa ideia [de um método sem bases fixa] opõe-se à da sujeição do autor, em geral, às regras preestabelecidas pelos críticos e por esses julgadas infáveis e necessárias. É que o crítico na maioria dos casos e de um modo geral está naturalmente em posição inferior à do autor. Os zoilos, porém, não se conformam com isso, achando que os autores é que se devem amoldar a seus pontos de vista, geralmente estreitos, às suas ideias absurdas, aos seus

²⁸⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” in: Op. cit., p. 145.

²⁸⁵ As duas produções mais significativas desse ano só seriam publicadas depois dessa resenha. *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, publicada em 21 de julho de 1922; e *Os condenados*, de Oswald de Andrade, que também sairá depois.

*preconceitos idiotas, às suas regrinhas, aos seus part-pris, às suas burrices em suma...*²⁸⁶

Sérgio Buarque não faz aqui uma revisão dos pressupostos da crítica literária. Não há uma proposta nova. A opção por não possuir um critério fixo mostra, ao contrário, a presença marcante da precoce erudição, da disponibilidade e do fato mesmo de não ser um especialista, que garantiam e possibilitavam a fuga de um critério definido.

Suas palavras, nessa passagem, procuram atingir mais especificamente os críticos que não aceitavam - presos às suas “regrinhas”-, a literatura modernista, que tinha como principal conduta a quebra dessas mesmas regras. Sua crítica dirige-se àqueles que ainda insistiam em avaliar a *nova* literatura com os *velhos* critérios. O modelo de crítica literária, portanto, não era questionado. O que estava em jogo era a cada vez mais acirrada rusga entre “passadistas” e “modernistas”.

Era preciso escolher um lado. O próprio Sérgio lembra pouco mais à frente, nesse mesmo artigo, que “o meio-termo é sempre condenável”. Faz questão de esclarecer essa sua posição. E, para tomar um partido, talvez fosse inevitável aceitar certos exageros e excessos. Para ele, o crítico precisa ser, acima de tudo, “conscientemente enfático”²⁸⁷.

Meses depois, Sérgio Buarque escreveria outra resenha na seção “S. Paulo” do *O Mundo Literário* (RJ). O texto foi publicado no dia 5 de junho de 1922 (“Os novos de São Paulo”²⁸⁸) e reafirma seu posicionamento.

A resenha é rápida e incisiva. Sua estrutura gira em torno de um eixo temporal claro. Divide-se em aspectos do passado, do presente e as perspectivas que esses dois pontos oferecem para o futuro. Esses três momentos armam um comentário que caminha de maneira linear e cronológica.

Na abertura da resenha - tratando de elementos do passado recente - o crítico descreve um pequeno panorama da situação literária de São Paulo de cinco anos atrás

²⁸⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” in: Op. cit., p. 145.

²⁸⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 146.

²⁸⁸ O título “Os novos de São Paulo” foi atribuído por Antonio Arnoni Prado ao coligar os textos nos ensaios de crítica literária de Sérgio Buarque. Originalmente, o texto aparece sem título na seção “S. Paulo”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os novos de São Paulo” in: Op. cit., p. 148-149.

(1917, portanto). Nesse período, o parnasianismo “imperava” de tal maneira que, segundo o crítico, “[...] cairia logo no ridículo o poeta que não fizesse do tratado de Banville o seu livros de cabeceira”²⁸⁹.

Tal situação já encontrara um opositor em 1917: Menotti Del Picchia (1892-1988). Para Sérgio, foi ele quem deu o “primeiro grito de alarme”; o que possibilitou a abertura de novos caminhos para a nova geração, “mais audaz e mais fecunda em talentos”²⁹⁰.

O poema *Moisés* (1917) teria sido esse grito. Mas mesmo nessa releitura ainda precoce dos caminhos da renovação dos novos, é interessante notar o modo como Sérgio Buarque localiza a obra.

Nas suas palavras:

*“Moisés, esse grito de alarme, não era um poema moderno para a época mas era moderno para São Paulo. O Nós de Guilherme de Almeida estava nas mesmas condições.”*²⁹¹

Essa avaliação poderia, naquele momento, pender para um caminho crítico diferente. Dirigido, por exemplo, para a inserção dessas produções dentro de uma *intenção* geral, de um contexto externo e abrangente. Desse modo, privilegiaria apenas o que nelas houvesse de *tentativa* de renovação – o que não garantiria que a fatura das obras fossem renovadoras, como é o caso das obras de Menotti e de Guilherme.

Contudo, Sérgio Buarque soube ler aquelas produções na sua relativa modernidade. Essa postura mostra um crítico que procurava preservar o seu discernimento.

Não são poucos os exemplos de uma avaliação que, feita num momento crítico, termine valorizando mais os aspectos indiretos da obra em detrimento da fatura final do texto. O que não seria o caso de um erro na avaliação enquanto crítica, mas, talvez, de um acerto enquanto estratégia de disputa por legitimação literária.

Privilegiando sua militância no movimento, Sérgio Buarque poderia ter indicado as obras de Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida como, simplesmente, um grito

²⁸⁹ Idem, *ibidem.*, p. 148.

²⁹⁰ Idem, *ibidem.*, mesma página.

²⁹¹ Idem, *ibidem.*, mesma página.

de alarme. Ele teria privilegiado, nesse caso, a integração das obras no amplo projeto de renovação modernista.

No entanto, o jovem crítico parece ter uma clara noção dessa diferença. Já nessa resenha de 1922, a distinção entre a localização do surgimento de uma obra (contexto) e sua *execução*, ou fatura, aparece no trecho que destacamos. O grito de alarme era moderno *para* São Paulo daquela época, mas não para aquela época do ponto de vista da literatura universal (ou, mais especificamente, europeia).

Ainda nessa reavaliação do momento literário de São Paulo do final da década de 1910, o crítico lembra o que denominou “movimento sertanista”. Este estaria vinculado às páginas da *Revista do Brasil* (1916-1923; primeira fase). A aproximação entre aquela corrente - que poderíamos chamar de regionalista - e esse periódico, vincula-se a um sentimento nacionalista então em voga.

Ao estudar o panorama que envolvia está fase do *Revista do Brasil*, quando a presença de Monteiro Lobata era marcante, Tania Regina De Luca escreve:

*“Para além da conjuntura imediata, há que se ter presente o contexto internacional, marcado por exacerbado nacionalismo, que a guerra europeia [Primeira Guerra Mundial] só fez aumentar. Parecia urgente não só compreender o país, mas também explorar de fato suas decantadas riquezas, de modo a garantir-lhe efetiva integração na nova ordem que se estabeleceria com o fim do conflito”*²⁹²

Mas, para Sérgio, esse regionalismo partia de um princípio estreito. De sua manifestação, no plano literário, poucas obras poderiam ser lembradas. Dentre elas, o crítico ressalta *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato.

A sequência da resenha esbarra num passado já muito próximo ao presente do crítico. Refere-se à atividade dos modernos ou modernistas ainda em curso no momento em que escrevia. Sérgio procura mostrar o esforço de atualização das leituras que os novos escritores paulistas promoviam. Esse esforço demonstrava o processo que os distanciava daquele ambiente de cinco anos atrás, quando o manual de regras francesas de corte parnasiano tornou-se a leitura de cabeceira obrigatória.

²⁹² DE LUCA, Tania Regina. “A *Revista do Brasil* (primeira e segunda fase) e os periódicos modernistas” in: *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 15-16.

Dessas leituras, Sérgio Buarque oferece o seguinte quadro:

*“Os novos continuaram a reagir. Guiados por Oswald de Andrade, o grande romancista de A estrela de absinto, leram os modernos de todos os países, leram Apollinaire, Jacob, Salmon, Marinetti, Cendrars, Cocteau, Papini, Soffici, Palazzeschi, Govoni, leram os imagistas ingleses e norte-americanos.”*²⁹³

Um largo panorama de leituras, portanto. E é interessante notar que a leitura aparece como um dos principais instrumentos de reação/atualização dos escritores. Se antes a leitura de Banville denunciava o estado de submissão (e até certo ponto estagnação) ao modelo parnasiano, agora ela aparece como meio de *reação*, de contestação àquela situação e delimitação de uma posição diferente.

A referência à posição de guia de Oswald de Andrade também chama a atenção. Ela representa uma sensível e gradual mudança de consideração em relação aos atores da cena modernista em curso.

Pouco tempo antes, em 10 de dezembro de 1921, no artigo “O futurismo paulista”²⁹⁴ (1921) – que já tivemos oportunidade de comentar no capítulo anterior -, a disposição dos autores novos aparecia com matizes diferente. Àquela altura, Sérgio se referia a Menotti Del Picchia como “um dos chefes do movimento”. Oswald era “outro não menos ilustre”. Apenas Guilherme de Almeida já aparecia “um pouco fora do movimento”²⁹⁵.

Na resenha “Os novos de São Paulo”, essas qualificações aparecem com pequenos, mas significativos deslocamentos. A figura de Oswald de Andrade ganha mais relevo – e ganharia cada vez mais destaque na visão de Sérgio Buarque. Se naquele artigo de 1921 ele era um genérico ilustre entre os novos, com a promessa de três novos romances, agora é destacado como um guia e como “o grande romancista”.

Menotti Del Picchia, por sua vez, parece perder certa proeminência e ganhar uma avaliação mais ponderada, menos entusiasmada da parte do jovem crítico. O antigo

²⁹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 148.

²⁹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 131-134.

²⁹⁵ As duas referências citadas encontram-se na mesma página. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista” in: Op. cit., p. 133.

chefe destacado, agora passa a ser responsável por um desajeitado grito de alarme. Um grito que era moderno para uma cidade ainda atrasada em termos literários.

O crítico faz questão de lembrar que os novos escritores liam essa nova literatura não como discípulos obedientes, como no caso dos leitores de Banville. Procuravam, a partir delas, desenvolver “na medida do possível” a sua própria personalidade. Esses autores eram tomados como verdadeiros “modelos de rebeldia”²⁹⁶.

Portanto, a consagração desse grupo de novos escritores foi a Semana de Arte Moderna, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal em São Paulo. Para o crítico paulistano, o evento fora “aplaudido por todos os homens decentes”²⁹⁷, tomando um caráter de consagração definitiva.

Sérgio Buarque ainda aproveita para lembrar o público carioca do aparecimento da nova revista do grupo: “Agora aparece a nova revista *Klaxon*, o órgão do movimento novo de São Paulo, destinado a um grande sucesso”²⁹⁸.

O trecho que alerta sobre o surgimento da revista *Klaxon* mostra um pouco daquela disputa entre a cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, e que comentamos no início do presente capítulo. Mais especificamente, as questões que aparecem na carta que Mário de Andrade envia a Sérgio Buarque de Holanda.

Naquela primeira carta, enviada no dia 8 de maio de 1922, Mário escreve ao jovem amigo lembrando-o, entre outras coisas, do aparecimento próximo da revista. Mas também o incita a trabalhar por uma ambígua *nossa* ideia. Acreditamos que não se trata de um bairrismo; Mário refere-se, pelo menos naquele momento, à causa do movimento modernista, da renovação das artes brasileiras.

A projeção que aparece nessa resenha indica que Sérgio Buarque, apesar de certas colocações que sugerem uma reavaliação precoce e a busca de certa neutralidade, não estava totalmente imune a certo tom de polarização entre paulistas e cariocas. A narração da Semana como evento que consagrava os “novos de São Paulo” e a qualificação da revista *Klaxon* com órgão do movimento *de* São Paulo são indícios dessa ambivalência.

²⁹⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os novos de São Paulo” in: Op. cit., p. 148.

²⁹⁷ Idem, ibidem., mesma página.

²⁹⁸ Idem, ibidem., mesma página.

A sequência do texto indica um passo projetivo. Sérgio antecipa para o público carioca as obras que sairão em breve do prelo, como a confirmar aquela consagração do grupo paulista²⁹⁹. Diante desses anúncios, o crítico pode afirmar com tranquilidade que os novos autores não se limitam apenas à palavra. E, talvez por isso, o futuro dos verbos que utiliza nessa parte da resenha indique certa firmeza quase factual. Soam não apenas como conhecimento antecipado dessas obras, mas como se elas fossem um desdobramento natural das atividades de ponta das letras paulistas.

Na linha dessa espécie de observatório da produção paulista, podemos ler a resenha que Sérgio Buarque faz do livro *Casa do gato cinzento* (1922), de Ribeiro Couto (1898-1963), publicada também no *Mundo Literário* (RJ) no dia 5 de julho de 1922³⁰⁰. Na abertura do texto, o jovem crítico descreve da seguinte maneira o que considera ser o realismo de Ribeiro Couto:

*“Ribeiro Couto não sabe exagerar, nem ver o que não vê, reduz o universo ao que o cerca e a humanidade às pessoas de suas relações, de sua intimidade. Em seus contos, tudo meio-termo: não existem mulheres bonitas nem mulheres feias [...]”*³⁰¹

Partindo dessas colocações, Sérgio procura descartar a influência das concepções de Émile Zola (1840-1902) e seu “realismo anti-higiênico”³⁰² na obra do autor brasileiro. Era, porém, um afastamento de *certo* realismo. Talvez fosse mais preciso dizer que o crítico afasta a ascendência de um naturalismo de fundo social.

O realismo, de modo geral, foi constantemente criticado pelos modernistas e pelo próprio Sérgio Buarque em outras oportunidades. Mais especificamente a prosa influenciada pelas produções de Zola³⁰³.

Entretanto, já tivemos oportunidade de destacar no capítulo anterior outras inflexões do realismo que eram bem avaliadas como filiação. Seria o caso daquela de

²⁹⁹ As obras e os respectivos autores são: *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade; *Trilogia do exílio*, de Oswald de Andrade; *Scharazada*, *A flor que foi um homem*, *A fruta que eu perdi*, de Guilherme de Almeida, e a tradução, em Antuérpia, do seu livro *Messidor*; “belíssimas colunas de versos” de Ribeiro Couto; *Laboratório de éter* e *Poema giratório*, de Luiz Aranha; e *Casa do pavor*, de Moacyr Deabreu.

³⁰⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Jardim das confidências” in: Op. cit., p. 150-151.

³⁰¹ Idem, ibidem., p. 150.

³⁰² Idem, ibidem., mesma página.

³⁰³ Sobre a obra de Zola ver: CARPEAUX, Otto Maria. “Do realismo ao naturalismo” in: *História da literatura ocidental*, vol. III. São Paulo: Leya, p. 1956 ss.

tendência decadente, já na fronteira com certa estética simbolista. É o caso de J.K Huysmans (1848-1907) e Oscar Wilde (1854-1900), por exemplo.

No que se refere à produção de Ribeiro Couto, Sérgio a coloca mais próxima do “realismo fino e aristocrático”³⁰⁴ de autores como Marcel Proust (1871-1922) e Max Jacob (1876-1944). O jogo de *renovação* não partia, portanto, apenas de novas leituras, como as apresentadas na resenha anterior, “Os novos de São Paulo” (1922). Implicava também um *deslocamento de interpretação*, como nesse caso do realismo ou como na valorização do *fin-de-siècle* literário, que já aparece claramente no texto “O gênio do século” (1921)³⁰⁵.

Podemos entender, a partir desses deslocamentos de interpretação, o pequeno comentário localizado nos dois parágrafos finais da resenha. Sérgio não se refere mais a produção de Ribeiro Couto, e sim à de Moacyr Deabreu. Depois de tentar mostrar, de modo sucinto, a estranheza da obra de Deabreu dentro da literatura brasileira, o crítico busca possíveis fontes. E escreve:

*“Seus contos lembram, é verdade, Edgar Poe, mas um Poe filtrado através do simbolismo, um Poe que tivesse lido Villiers, Maeterlinck, Wilde e D’Annunzio, que houvesse lido os modernos, os moderníssimos.”*³⁰⁶

O modo como embaralha essas fontes é talvez exemplar dessa estratégia de deslocar certas características, certos autores e elementos literários. Esse movimento procura formar um arranjo novo, desarticulando peças e rearticulando-as, e modelando uma filiação mais conforme com o ideário modernista.

Um mês depois, na mesma seção “S. Paulo” do *Mundo Literário* (RJ), Sérgio Buarque de Holanda publica outro informe sobre as atividades literárias paulistas. O artigo “A literatura nova de São Paulo” (1922)³⁰⁷, procura noticiar a continuidade das atividades e dos trabalhos literários dos novos.

³⁰⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Jardim das confidências” in: Op. cit., mesma página.

³⁰⁵ Tivemos oportunidade de comentar alguns aspectos desse texto no capítulo anterior. Para o texto de Sérgio ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século” in: Op. cit., p. 108-112.

³⁰⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Jardim das confidências” in: Op. cit., p. 151.

³⁰⁷ O título do artigo foi atribuído por Antoni Arnoni Prado, responsável pela seleção, notas e introdução do volume que colige os artigos de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda. Na sua versão original, o texto aparece simplesmente na seção “S. Paulo”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A literatura nova de São Paulo”, in: Op. cit., p. 152-154 (publicado no dia 5 de agosto de 1922).

Contudo, no caso desse texto não podemos dizer que se trate de um informe no sentido estrito, ou seja, notícia ou aviso breve. Mas uma tentativa de *aprofundar* essa notícia, ainda que seja de maneira breve. O movimento talvez mostre que já não bastava simplesmente noticiar informações, mas - estabelecida a reação dos novos - analisar mais verticalmente alguns de seus momentos.

Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida são os autores que o jovem crítico comenta uma vez mais. O primeiro, de maneira muito breve; o segundo, mais extensamente. Seu comentário busca não apenas noticiar suas novidades, no sentido mais estreito de propaganda de novas publicações, mas também procura *acompanhar* a produção de cada um deles.

Nesse sentido, não deixa de indicar os novos livros, mas procura fazê-lo pensando a trajetória da produção literária de cada autor. Essa estratégia ajuda e prepara, também, a abordagem das obras mais recentes.

E, talvez, a permanência dos nomes de Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida na pauta de Sérgio seja uma das explicações possíveis para uma atitude crítica. Isso revela a intenção de presenciar os passos dos escritores, fazer uma espécie de monitoramento aconselhando ou repreendendo.

A discussão proposta em “A literatura nova de São Paulo”, parte da ideia de que a nova produção observa dois planos diversos, porém legítimos: um horizontal e outro vertical. A distinção serve como ponto de partida para o crítico desenvolver seu raciocínio, ora enfocando a literatura universal (europeia) ora a literatura brasileira.

Na primeira parte, a constatação daqueles dois planos é generalizada como uma tendência universal da arte. O que não impede o crítico de ressaltar que as duas tendências “raro se encontram sem a predominância de uma sobre a outra”³⁰⁸. Em todos os países é possível encontrar um “grande tipo representativo” de cada uma delas³⁰⁹.

A segunda parte enfoca a literatura brasileira. Ao grupo de tendência horizontal estariam filiados, segundo o crítico, os poetas brasileiros modernos mais conhecidos. O

³⁰⁸ Idem, *Ibidem.*, p. 152.

³⁰⁹ Nesse ponto, Sérgio Buarque cita alguns nomes: “Alfred Wolfenstein na Alemanha, Blaise Cendrars na França, Marinetti na Itália e Carl Sandburg nos Estados Unidos, para citar um só em cada país, pertencem manifestamente ao último grupo [horizontal]. Do outro lado há Johannes Becher, Claudel, Lee Masters e Palazzeschi.”. Idem, *ibidem.*, p. 152.

comentário rápido sobre Ribeiro Couto coloca-o justamente nesse grupo. O exemplo de horizontalidade, na sua poesia, estaria em alguns de seus últimos versos ainda inéditos. Provavelmente devia ser referir ao livro *Um homem na multidão* (1921-1924), que só seria publicado por Couto em 1926³¹⁰.

Nesses versos, a tendência à horizontalidade apareceria no modesto cinema de arrabalde e nos seus frequentadores. Os versos referidos indiretamente por Sérgio seriam os da terceira estrofe do poema “Cinema de arrabalde”, que diz:

*“A este modesto cinema de arrabalde, todas as noites,
Vem o senhor subchefe da 3ª Repartição de Águas com a
senhora e cinco filhos
E outras pessoas vagarosas da vizinhança.”*³¹¹

O poema faz um retrato da modéstia do pequeno cinema do arrabalde. Modestos são também os seus frequentadores, pertencentes a pequenas famílias que “vêm todas as noites”, como diz a frase recorrente ao longo do poema. O retrato dessa miudeza já seria em si uma figura horizontal, pois o poeta decide-se pela descrição específica do cotidiano pequeno e humilde, quase sem relevo algum. O trecho é significativo na sua relativa insignificância, no flagrante do normal, do recorrente, do homem simples. Para o jovem crítico, Ribeiro Couto nos faz interessar por esses personagens com uma naturalidade espantosa.

O aprofundamento dessa horizontalidade ocorre, talvez, quando um dos anônimos frequentadores é nomeado. O pequeno funcionário deixa de ser um tipo genérico entre aqueles frequentadores e passa a ser um homem específico: o subchefe da 3ª Repartição de Águas, acompanhado da senhora e dos cinco filhos.

O desdobramento do comentário segue a ideia que serve de fio condutor ao artigo. As duas tendências artísticas - vertical e horizontal - são agora perseguidas na obra de Guilherme de Almeida.

³¹⁰ COUTO, Ribeiro. *Um homem na multidão* in: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.

³¹¹ Idem, *ibidem.*, p. 106.

Segundo Sérgio, a recorrência maior dos poetas modernos brasileiros no plano horizontal adquire contornos fortes e novos na poesia de Guilherme:

*“Em Guilherme de Almeida essa tendência é tão acentuada que toda a sua obra poética consiste na horizontalização de noções naturalmente verticais.”*³¹²

Nesse sentido, seria um erro apontar a sua obra como romântica, o que acontecia com recorrência. Para o crítico, a poesia de Guilherme de Almeida seria marcada pelo classicismo. E explica:

*“[...] o classicismo consistindo antes de tudo na concretização das noções abstratas, de outra maneira: na objetivação do subjetivo e na horizontalização do vertical.”*³¹³

Logo, partindo da discussão de um tema geral e abrangente da arte, e passando pelos exemplos de vários países, Sérgio Buarque de Holanda chega ao caso específico de dois poetas brasileiros. Essa estratégia oscila entre a literatura europeia e a brasileira, buscando sempre enriquecer seu ponto de vista.

Ao indicar o classicismo na poesia de Guilherme de Almeida, o crítico acaba abordando outro problema artístico: a questão da *sinceridade* na arte. E ao dizer que a atitude lírico-romântica de Guilherme é meramente artificial, portanto insincera, o artigo aponta para o seu último movimento.

É interessante notar, entretanto, a reversão do movimento executado no início do artigo. Se a discussão partiu da literatura europeia para incidir seu foco na literatura brasileira, agora a observação de um ponto específico de um poeta brasileiro propicia uma discussão de um tema amplo.

Sérgio Buarque procura explicar o sentido que dá à palavra sinceridade. A seu ver, “a base da verdadeira obra de arte consiste em torcer a direção natural do artista”³¹⁴. Portanto, o artista deve ser insincero e buscar realizar essa “verdadeira obra de arte”. Partindo dessa concepção, o crítico procura também evitar a palavra em seu sentido comum – o de atitude que diz a verdade sem distorcê-la. Nessa acepção, a palavra

³¹² HOLANDA, Sérgio Buarque. Op. cit., p. 153.

³¹³ Idem, ibidem., mesma página.

³¹⁴ Idem, ibidem., mesma página.

deveria ser abolida do vocabulário da crítica literária por não ter aplicação para se pensar a atitude artística³¹⁵.

Daí a atitude lírico-romântica de Guilherme de Almeida ser considerada insincera para Sérgio, sem com isso tomar o viés de reprovação. Ao contrário, o crítico lembra que faz um elogio ao dizê-lo. Ao distorcer suas tendências naturais e produzir assim o elemento artificial, o poeta realiza aquele ideal artístico indicado pelo crítico.

Contudo, seria preciso afastar a possibilidade de confundir esse *horizontalismo* com o realismo. Mais uma vez essa corrente literária torna-se alvo de críticas. E a frase que ele atribui a Kasimir Edschmid volta a ser citada: “A verdade está aqui. Para que repeti-la?”.

Por conseguinte, podemos dizer que há uma espécie de aversão à reprodução do real (realismo) na perspectiva dos modernistas, em geral, e na de Sérgio Buarque de Holanda, em particular. E a questão da memória, especificamente nesse ponto do artigo, aparece como contraposição àquela tendência literária.

Para Sérgio Buarque, a memória – elemento subjetivo – influi muito mais na arte do que a verdade objetiva. Por isso, não hesita em afirmar: “a origem da própria arte explica-se pela memória”³¹⁶. E considera a abolição dessa faculdade por parte dos impressionistas, por exemplo, “simplesmente um absurdo”³¹⁷.

³¹⁵ A questão da *sinceridade* artística é um tema largo e importante nas discussões modernistas, mas que escapa aos propósitos deste trabalho. No entanto, podemos registrar a contradição entre a posição expressa por Sérgio nesse artigo - a de que o artista, para realizar “a verdadeira obra de arte” deve ser insincero – e aquela que registrará em “O lado oposto e outros lados”, em 1926, com um dos principais defeitos dos “acadêmicos modernizantes”. Neste último, o crítico aponta para a necessidade, entre outras coisas, de “conquistar uma profunda sinceridade pra com os outros e pra consigo mesmo” (p. 224). Em 1922, a atitude lírico-romântica “meramente artificial” de Guilherme de Almeida ainda era tolerada por Sérgio, algo que não ocorre em 1926, quando o artificialismo de Guilherme emerge como uma espécie de *cabotinismo*, de *expressão* falsa. Ao refletir sobre o tema, Mário de Andrade considera: “os móveis secretos, ambições desprezíveis, imorais, anti-sociais e cabotinismos em geral, principalmente esse terrível e deformador desejo de agradar os outros, são a origem primeira de todos os nossos gestos de sociedade, dos nossos gestos enquanto sociais. E, conseqüentemente, a origem da maioria infinita das obras de arte *também*. Mas isso de ser o móvel originário, não significa de forma alguma que seja o móvel dirigente” (p. 83). Para o Sérgio Buarque de Holanda de 1926, a atitude insincera de Guilherme passara a ser o *móvel dirigente* de sua criação, e justamente em um momento em que precisávamos dirigir a expressão para “outros lados”, mais espontâneos e que não procurassem apenas agradar, mas sim realizar a *expressão nacional*. Para o artigo de Sérgio Buarque ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” in: Op. cit., p. 224. O texto de Mário encontra-se em: ANDRADE, Mário de. “Do cabotinismo” in: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 83.

³¹⁶ Idem, *ibidem.*, p. 154.

³¹⁷ Idem, *ibidem.*, mesma página.

Nesse final de artigo aparece certa concepção comum aos modernistas naquele momento. O objetivismo e a transcrição literal da realidade surgem como elementos limitadores da imaginação. A memória era valorizada por Sérgio dentro dessa proposta que procurava escapar da reprodução quase fotográfica da natureza/realidade.

Ainda nessa mesma seção “S. Paulo”, de *O Mundo Literário* (RJ), Sérgio Buarque publica a resenha “A nova geração santista”³¹⁸, no dia 5 de outubro de 1922. Nela o crítico procura enfocar outra localidade com novas expressões literárias. Podemos dizer que há certas peculiaridades nessa resenha, pois o texto mostra-se mais interessante pelas questões que aparecem indiretamente do que pelas enunciadas diretamente.

Sérgio Buarque de Holanda parece ter a intenção de comentar as principais conquistas da produção e do meio literário da cidade de Santos. Mas, na abertura do texto, fica nítida a dificuldade de escapar das referências às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo:

*“É um uso muito espalhado o supor-se que a literatura paulista – creio que já posso dizer literatura paulista – foi monopolizada por meia dúzia de indivíduos residentes na capital do Estado.”*³¹⁹

O crítico considerava então pertinente dizer “literatura paulista”, que ganhava, assim, um status de independência. Poderíamos perguntar: independente em relação a qual literatura?

Essa primeira afirmação não deixa de ser curiosa - ou indicativa -, pois era feita por um crítico paulista que então residia e escrevia no Rio de Janeiro. Já de saída nos parece que a cidade de Santos e sua nova geração estão em meio a uma tensão entre duas outras cidades. Na sequência, Sérgio lembra que fora da capital há um bom número de escritores que têm suas obras vendidas. São nomes que não apenas vivem fora do Estado de São Paulo, mas estão afastados do meio literário paulistano,

³¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A nova geração santista” in: Op. cit., p. 159-162.

³¹⁹ Idem, ibidem., p. 159.

espalhados nas cidades do interior³²⁰. Para ele, dentre estas cidades, Santos possui o meio literário mais adiantado.

Até então, Santos era apenas conhecida como a cidade do poeta Martins Fontes (1884-1937). Faltava um homem, segundo o crítico, que tivesse audácia e coragem para mostrar que a cidade possuía uma literatura, “uma que sobrepuja a de qualquer capital brasileira nortista ou sulista”³²¹. Sem contar, evidentemente, São Paulo.

Sérgio aponta o nome de Galeão Coutinho (1897-1951) como o responsável por essa atitude. Suas atividades de editor e autor seriam a confirmação desse papel de destaque. Sugere, nesse ponto, que Galeão acompanha “a trilha aberta em São Paulo por Monteiro Lobato”. O crítico lembra de passagem alguns escritores santistas como Afonso Schmidt (1890-1964), Paulo Gonçalves (1897-1927) e Ângelo Guido (1893-1969).

O final do texto ainda menciona algumas das obras que sairão do prelo nos próximos dias. Fruto da movimentação literária e editorial ou “febre de publicidade”³²², que lembra não ser menor em Santos do que em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Já no início do próximo ano, em 1923, Sérgio publica o texto “Os “futuristas” de São Paulo”³²³ no dia 5 de janeiro. O jovem crítico continua suas atividades na capital e segue escrevendo resenhas e artigos para o mesmo *O Mundo Literário*.

Essa breve resenha não esconde suas intenções. Não há pontos implícitos; suas arestas estão bem expostas. E talvez de um modo ostensivo, como ainda não ocorrera até este momento; aqui, o militante modernista Sérgio Buarque de Holanda se sobressai ao jovem crítico.

Seu papel de paulista atuante diante de um público carioca, como a carta de Mário de Andrade incentivava, também se destaca. Logo no início ele escreve: “São Paulo ocupa nesse momento uma posição de excepcional destaque no nosso mundo

³²⁰ Os nomes lembrados nesse momento são: Gustavo Teixeira, Otoniel Mota e Eugênio de Lima (a referência esse último nome é imprecisa. No texto, seu nome consta apenas E. de Lima. A nota que indica a possível referência é de Antonio Arnoni Prado).

³²¹ Idem, ibidem., 160.

³²² Idem, ibidem., p. 161.

³²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os “futuristas” de São Paulo” in: Op. cit., p. 163-164. O título da resenha, mais uma vez, foi atribuído por Antonio Arnoni Prado ao coligar os artigos e resenhas de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda. Originalmente, o texto foi publicado na seção “S. Paulo”.

literário.”³²⁴ A essa afirmação se segue outra que deixa claro o papel de vanguarda da cidade: “Não se imagine que o atual movimento modernista que lá se dá é uma continuação ou o resultado de uma evolução dos movimentos anteriores”³²⁵.

Pensar desse modo, para ele, seria um absurdo. A atuação de São Paulo era uma verdadeira ruptura. Os chamados “futuristas” que agitavam as letras da cidade não possuíam ligações com seus “avós” parnasianos e naturalistas, estavam na linha de frente de algo novo.

A cidade já estava em defasagem quando o simbolismo surgiu no Brasil. Simbolismo que o crítico lembra ser um reflexo “mais ou menos esbatido” daquele surgido nos países europeus. Nessa época, as letras paulistas que se concentravam na Faculdade de Direito de São Paulo, já não tinham centralidade nas inovações literárias do país³²⁶.

Sérgio Buarque faz um contraste entre os momentos literários paulistas, ou seja, entre um passado recente e um presente carregado de potencialidade. Dos poetas que liam certa literatura, mas escreviam de modo mais conservador e destoante, ficava uma imagem caricata e crítica. E, sobretudo, acaba iluminando ainda mais o salto inédito que essa nova geração executava. A saída do ramerrão literário fica assim mais ousada.

No texto, o crítico extravasa o âmbito estritamente literário ao vincular o avanço nas letras com o progresso material. E com ele o nascimento de um “espírito novo”³²⁷. Esse modo de pensar era comum no discurso dos novos paulistas. A vinculação entre o progresso material (econômico) e o progresso nas letras (artes) mostrava, simbolicamente, a tentativa dos paulistas de se consolidarem como “potência” nacional.

A produção jornalística de Menotti Del Picchia nos primeiros anos da década de 1920 revela exemplos de uma aproximação no mesmo sentido. Podemos encontrar em

³²⁴ Idem, *ibidem.*, p. 163.

³²⁵ Idem, *ibidem.*, mesma página.

³²⁶ A perda dessa centralidade era sentida até mesmo dentro da comunidade paulistana. Antonio Candido, no ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade” (1965), mostra como, no começo do século XX, o desenvolvimento e o crescimento da cidade modifica a importância que a produção literária dos alunos da Faculdade de Direito possuía até então: “A Faculdade de Direito é importante, mas já surgiam ou vão surgir outros institutos de ensino superior, e o novo perfil da estrutura social e demográfica não favorece mais a sua posição excepcional. É um segmento integrado, ao lado de outros. A literatura já não depende mais dos estudantes para sobreviver, nem eles precisam mais da literatura como expressão sua, para equilibrar-se na sociedade”. CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade” in *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 165.

³²⁷ Idem, *ibidem.*, mesma página

muitos de seus artigos uma vinculação muito próxima da feita por Sérgio Buarque na resenha “Os “futuristas” de São Paulo”.

Em um dos artigos publicado por Del Picchia, dias antes da Semana de Arte Moderna, encontramos um exemplo pertinente. O texto foi publicado no dia 11 de fevereiro de 1922 no *Correio Paulistano* (SP), na seção “Crônica Social”, com o título “Semana de Arte Moderna”³²⁸. A cidade de São Paulo desponta nesse artigo como o berço do “futurismo racial, industrial, econômico” e, finalmente, cultural. E acrescenta:

*“Nada, pois, justificaria um desequilíbrio entre as manifestações atualíssimas, avanguardistas da sua vitalidade social, industrial, financeira, e as da sua cultura. Seu pensamento acompanha o evoluir rápido da sua energia construtora.”*³²⁹

Esse mesmo discurso encontra paralelo, nesse momento, até mesmo em autores cariocas. Ronald de Carvalho (1893-1935), por exemplo, publica no *Jornal*, do Rio de Janeiro, no final do ano de 1922³³⁰, texto que nos remete aos mesmos procedimentos. Contudo, o autor usa variações históricas que remetem a figuras e imagens mais recuadas no tempo, como a dos bandeirantes e dos rapsodos.

O autor de *Poemas e Sonetos* (1919) estabelece uma linha de continuidade evolutiva que se inicia com os bandeirantes, ganha os ares com Santos Dumont e passa pelos criadores de fortuna, os “self-mades” que dirigiam o destino econômico do Brasil àquela época. São Paulo não era apenas o café, mas “a máquina, o tear, a polia”, uma das “forças propulsoras da nacionalidade”³³¹.

Mais à frente, ao tratar dos escritores novos, Ronald escreve:

³²⁸ DEL PICCHIA, Menotti. “Crônica Social: Semana de Arte Moderna” in: *O Gedeão do modernismo: 1920-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 317-318.

³²⁹ DEL PICCHIA, Menotti. Op. cit., p. 318.

³³⁰ CARVALHO, Ronald de. “Os “independentes” de S. Paulo” in: *Brasil: 1º Tempo Modernista 1917/29. Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 197-200. Nessa coletânea não há data nem local da publicação do artigo. A reprodução foi feita baseada em um recorte conservado no arquivo de Mário de Andrade. Contudo, em artigo publicado em 29 de dezembro de 1922, com o título de “Cônica Social: Gente Paulista”, Menotti Del Picchia comenta esse mesmo artigo, dando como referência o *Jornal* do Rio de Janeiro. Ver: DEL PICCHIA, Menotti. “Crônica Social: Gente Paulista” in: *O Gedeão do modernismo: 1920-1922*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 372.

³³¹ CARVALHO, Ronald. Op. cit., p. 197.

*“É dos modernos rapsodos de S. Paulo que eu falo, agora. Eles são os bandeirantes de uma cruzada única, por enquanto, no Brasil. Diante deles estava uma terra cansada, esgotada, empobrecida: a terra das letras nacionais.”*³³²

Modernos, mas rapsodos. Bandeirantes em uma cruzada. O choque das imagens, num tom que procura dar um sentido épico e histórico, dá bem mostra desse discurso que procura contemplar o novo, mas que usa de imagens antigas e uma linguagem muitas vezes grandiloquente, próxima à dos autores que os próprios modernistas criticavam.

Na breve resenha “Os “futuristas” de São Paulo”, esse procedimento imagético aparece de modo muito rápido. Logo após afirmar o surgimento simultâneo do progresso material e espiritual, o crítico ataca os autores representativos desse passado que não representa mais o “espírito novo”.

Era o caso da “poesia idiota” de Amadeu Amaral (1875-1929), que o crítico define como “o poeta indigesto dos comendadores ventrudos e burros”³³³, ou de Joaquim de Queiroz. Para Sérgio, São Paulo não tinha mais tempo para ler esses autores, eles poderiam “berrar à vontade que ninguém mais tem ouvidos para eles”³³⁴.

Portanto, o progresso literário de São Paulo - essa “pujança intelectual” como escreve o jovem crítico – não tinha quase precedente. É nítida a valorização da produção modernista, que se colocava em paralelo direto com o progresso material. E a comprovação desse avanço seria notada em obras de destaque publicadas no ano de 1922 e tidas como livros “monumentais”: *Os condenados*, de Oswald de Andrade, destacado pela sua construção moderna; *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, “livro tremendo de sátira mordaz a tudo e a todos, também admirável pelo poder do estilo e pela novidade de expressão”³³⁵; e *O homem e a morte*, de Menotti Del Picchia, que apresenta um novo aspecto na obra do autor.

A parte final da resenha é toda ela composta pela antecipação dos lançamentos literários. As notícias que Sérgio Buarque publica são variadas. Algumas indicam livros que estavam então no prelo, outras eram indícios vagos, como no caso de Plínio

³³² Idem, *ibidem.*, p. 198.

³³³ Idem, *ibidem.*, mesma página.

³³⁴ Idem, *ibidem.*, mesma página.

³³⁵ Idem, *ibidem.*, 164.

Salgado e Agenor Barbosa. Alguns dos livros teriam seus nomes modificados posteriormente, como os romances de Oswald de Andrade, e outros nem seriam publicados, caso de Luiz Aranha³³⁶.

3.3 Educação para o moderno e reavaliação modernista

Voltemos à “tonalidade paulista” com que Sérgio Buarque de Holanda atuou no modernismo carioca. Essa colocação de Antonio Candido mostra-se pertinente para avaliar a trajetória modernista do jovem crítico, particularmente a partir de sua atuação como redator e colaborador na revista *Estética*. O desdobramento dessa experiência culmina com as críticas expostas no texto “O lado oposto e outros lados”, de 1926.

Entretanto, a imagem sugerida por Candido não diz exatamente do período de sua atuação que abordamos no presente capítulo. Circunscritos ao ano de 1922 e início de 1923, os textos e as posições que emergem dessa produção mostram uma direção ainda inconstante, sem que possamos falar numa atuação propriamente dita. Nesse começo de modernismo, atuar, para nosso autor, talvez seja muito mais *militar*, termo que indica alguns procedimentos e permite contradições. Os artigos e resenhas que procuramos comentar mostram, além disso, uma voz que buscava espaço nas discussões e nos debates.

A nosso ver, suas pautas propõem análises e, principalmente, reflexões em torno da produção dos novos autores brasileiros. Há nos seus textos um esforço no sentido de contribuir para o desenvolvimento das ideias que surgiam naquele momento. Eles possuem um sentido de propagação e esclarecimento, mostrando que suas atividades, agora, estavam estreitamente vinculadas às do grupo.

Essa atitude, por outro lado, não dispensava a provocação aos opositores das novas concepções estéticas - característica, aliás, dos modernistas daquela hora. A

³³⁶ As novidades anunciadas são: novo livro de versos e a prosa *A escrava que não era Isaura*, de Mário de Andrade; três novos livros de Oswald de Andrade: o segundo e o terceiro romance de *A trilogia do exílio* e as *Memórias sentimentais de João Miramar*; Guilherme de Almeida tinha no prelo *A frauta que eu perdi* e o *Festim*, ambos de versos, a que o poeta acrescentaria os versos de “Scherazada” e “Narciso”, assim como a conferência *Natalika* e um “volume de pequenos contos”; Rubens [Borba] de Moraes publicaria *Domingo dos séculos*; Luiz Aranha tinha prontos o *Laboratório do éter* e o *Poema Giratório*; Tácito de Almeida teria prontos “três excelentes volumes de versos”; Ribeiro Couto tinha em preparo *Um homem na multidão*; Couto de Barros “prepara um livro de humorismo que fará certamente grande sucesso”; e Agenor Barbosa e Plínio Salgado continuavam a produzir belos poemas.

crítica das obras não inviabilizava a militância a favor do movimento e, em quase todos os textos que abordamos, essas duas posturas coexistem. Ao mesmo tempo, Sérgio Buarque procurava enfrentar a leitura das obras de modo coerente com suas próprias posições e convicções como crítico literário. Tentava manter uma conciliação entre as exigências naturais surgidas de seu engajamento e uma posição de independência nas suas análises.

Nos seus artigos e resenhas há, por exemplo, uma atitude crítica que possui algo próximo a uma *intenção pedagógica*. Ela constitui um dos principais procedimentos do crítico nos textos que abordamos mais acima, postura que pode ser flagrada nas mais diversas passagens e em diferentes colocações dentro de suas reflexões.

Essa intenção visa quase sempre atingir àqueles que não conheciam ou não aceitavam as novas ideias e produções. A história da literatura e a crítica das novas produções, nesse sentido, são os principais procedimentos utilizados por Sérgio Buarque. A partir deles procura explicar a nova literatura, oferecendo uma leitura para ela.

No artigo “Manuel Bandeira” (1922), por exemplo, podemos ver que há um esforço explicativo que de certo modo move o texto. A partir de referências literárias então atuais – como as feitas aos italianos Palazzeschi e Soffici –, o crítico busca antecedentes que possam ajudar a esclarecer a produção do poeta pernambucano.

Em “A literatura nova de São Paulo” (1922), essa intenção também aparece. O tema de autores com abordagens artísticas distintas – que Sérgio chama vertical e/ou horizontal – dá oportunidade para comentários sobre Ribeiro Couto e Guilherme de Almeida, autores que estavam entre os novos daquele momento. Sobre esse último, suas ponderações são mais extensas e aprofundadas. As interessantes colocações sobre sua poética – especificamente a constatação de seu classicismo – entram nessa procura por expor e discutir as questões então em voga.

A crítica literária mostrava ser o campo mais efetivo do engajamento de Sérgio Buarque. Os temas e as ideias escolhidos como pautas apontam nesse sentido. Mesmo quando aborda temas e autores do passado, seu objetivo parece ser acima de tudo iluminar as questões do presente.

Há outro aspecto interessante que podemos ressaltar nesses textos, muito embora eles tenham sido publicados ainda num momento prematuro do modernismo. Lembremos que era o ano de 1922. Naquele momento, as novas propostas artísticas pareciam muito mais atitudes de contraposição do que propriamente formulações precisas ou coesas. Hesitava-se, mas não se deixava de arriscar.

Mesmo fora da linha de frente dos acontecimentos mais chamativos (com a Semana), há indícios da participação de Sérgio na tentativa de organização/consolidação do ideário modernista. O principal deles talvez seja a precoce tentativa de reavaliação dos caminhos percorridos pelos modernistas até aquele momento. Nos textos que trabalhamos, esse traço fica claro e aparece quase em paralelo à evolução dos autores e o acompanhamento das novas obras.

Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida passam por essa reavaliação. Se nos textos de 1921 eles surgem como autores de destaque na renovação literária, nos textos que trabalhamos essa posição ganha cores mais tênues.

Esses autores tinham precedência cronológica: haviam publicado obras anteriores a 1922. Mas essas obras não necessariamente expressavam as novas ideias ou apresentavam elementos novos em suas faturas. A percepção do descompasso entre essas primeiras criações e os novos pressupostos só foi possível com as publicações de 22. Diante de contribuições como *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, ou *Os condenados* (1922), de Oswald de Andrade, foi possível reavaliar contribuições como *Juca Mulato*, de Menotti Del Picchia, ou os primeiros livros de poesia de Guilherme de Almeida.

Podemos observar como, num curto espaço de tempo, os autores modernistas vão sendo reorganizados na geografia modernista de Sérgio. O desdobramento do movimento permitia e talvez exigisse essas redefinições. Seu ato crítico e militante estava aberto a elas.

Esse procedimento mostrava sensibilidade e abertura para uma reavaliação muito próxima aos acontecimentos que presenciava. Essa atitude crítica mostrava uma independência reveladora da parte de Sérgio Buarque. E isso acontecia já nos seus primeiros anos de atividade intelectual.

A questão entre cariocas e paulistas, no entanto, parece mostrar que Sérgio Buarque ainda não escapava de certas contradições. O traslado para o Rio de Janeiro em 1921 acabou permitindo uma posição singular na sua experiência. O jovem crítico então começava sua militância a favor da causa modernista. Suas atividades na imprensa seriam feitas na capital federal. Lá, nesse momento, ele seria uma espécie de ponta de lança paulista.

A disputa entre as duas cidades aparece de maneira significativa nas entrelinhas dessa primeira fase de sua experiência no modernismo. Vindo daquele começo de movimentação em São Paulo, o crítico funcionou nos textos de 22-23 como representante paulista no Rio de Janeiro. Sem, contudo, preocupar-se com uma problematização mais consistente dessa posição, como faria mais tarde.

A maioria de seus textos, como vimos, procurava mostrar para o público carioca as produções e a gestação das ideias dos autores de sua cidade natal. Eles têm uma finalidade explícita de propaganda, sem inviabilizar, porém, o esforço para pensar as novas ideias sem se restringir a um local específico. O que interessava de fato era o fortalecimento do movimento modernista, a disseminação das novas ideias.

4. Entre críticas, polêmicas e amizade: Sérgio Buarque de Holanda em *Estética* (1924-1925)

“Para todo desejo novo, faz deuses novos.

Pensa no momento. Todo pensamento que dura é contradição.”

(Marcel Schwob)

A participação de Sérgio Buarque de Holanda no modernismo brasileiro ocorreu através de críticas e resenhas literárias publicadas em revistas e jornais de grande circulação. Até o presente capítulo, sua produção restringiu-se aos veículos que mantinham uma relação de distanciamento e, sobretudo, de independência com relação ao modernismo. A partir de 1922, com o surgimento das revistas *Klaxon* (1922-1923) e *Estética* (1924-1925), seu engajamento nos debates encontrou um órgão de expressão criado e pensado para responder diretamente às discussões que surgiam no rastro das polêmicas renovadoras.

Ao lado da realização paradigmática da Semana de Arte Moderna (1922), o surgimento das revistas literárias tornava palpáveis as intenções de ruptura artística, tornando realidade as duas primeiras e mais significativas manifestações da “cultura modernista”³³⁷ no Brasil. Entre as conferências pronunciadas em fevereiro de 1922 e os textos impressos na revista paulista - que publicou seu primeiro número em 15 de maio do mesmo ano - há um prolongamento coerente de intenções. São eventos que participam de uma mesma atitude de contestação criativa.

No artigo de apresentação de *Klaxon*, encontramos um exemplo expressivo da intenção de continuidade dos trabalhos de renovação. Logo no primeiro item, intitulado “Significação”, localizado na primeira página da revista, lemos o seguinte trecho:

“A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do ‘Jornal do Comércio’ e do ‘Correio Paulistano’. Primeiro resultado: ‘Semana de Arte Moderna’ – espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele: nem desastre nem triunfo. Como ele: deu frutos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias

³³⁷ Expressão utilizada por Ivan Marques para caracterizar as revistas literárias que surgiram no começo do século XX na Europa e nos EUA. MARQUES, Ivan. “Era de revistas” in: *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p. 13.

inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir. Daí, KLAXON.”³³⁸

A década de 1920 testemunhou o surgimento de uma família de periódicos literários que constituíram um capítulo à parte do modernismo brasileiro, fornecendo uma documentação notável de suas várias camadas de diferenciação estética. Tendo como principal função a apresentação e a discussão das novas propostas artísticas, tais periódicos funcionaram como verdadeiros “laboratórios de ideias”³³⁹. Podemos vê-los, também, como respostas rápidas às solicitações polêmicas ou à imaginação revolucionária nascente, mantendo quase sempre temperatura alta e um aguçado vigor pragmático.

Possuindo um caráter poroso, as revistas literárias permitiam a convivência fecunda entre várias manifestações artísticas, que iam da poesia à prosa, da música às artes plásticas, do ensaio à crônica. Em seu espaço multifacetado, os escritores encontravam um lugar privilegiado para as reflexões analíticas que fundamentavam o novo ideário. Nelas, o jogo entre criação e crítica enriquecia-se de uma franca dinâmica, e apontava, em casos extremos, para uma nova possibilidade de criação³⁴⁰.

Outra característica que nos interessa, diz respeito ao caráter coletivo desses empreendimentos. Em níveis variados, o traço comunitário está presente em todas as revistas, mesmo naquelas que, como *Estética*, não possuía uma redação em local fixo ou determinado³⁴¹. Quando havia tal espaço, a confraternização expandia-se em

³³⁸ Revista *Klaxon*, nº 1, 15 de maio de 1922, p. 1, in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

³³⁹ PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação” in: *Estética – Edição fac-similar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 8.

³⁴⁰ Pensamos aqui nas peças produzidas por Mário de Andrade, que foram publicadas no sexto (15 de outubro de 1922) e sétimo (30 de novembro de 1922) números de *Klaxon*. Elas constituem exemplo significativo desse exercício de fronteira entre a criação e a crítica, revelando as várias possibilidades que permitem o diálogo entre essas duas perspectivas. Trata-se dos versos de “Poema” (6º número) e do ensaio-criação “Farauto” (7º número). A primeira constitui-se de versos de fatura modernista que provocaram a incompreensão dos leitores não acostumados às novas técnicas de versificação. Tal incompreensão levou Mário de Andrade a compor o texto “Farauto”, onde sarcasticamente cria a caricatura do velho leitor, o “farauto”, preso às regras métricas. No entanto, e com nítida intenção pedagógica, recria, desta vez nos moldes antigos do soneto, o mesmo poema modernista antes publicado, mostrando detalhadamente os passos dessa transcrição moderno-antigo e os aspectos que, a seu ver, tornam a composição moderna mais superior porque mais sincera e de acordo com o tempo à qual se remete (ou seja, o moderno). Ver: *Klaxon* nº 6, p. 3; e *Klaxon* nº 7, p. 1-3 in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Ensaio: Gênese de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

³⁴¹ Ao ser indagado se os colaboradores de *Estética* promoviam reuniões, Prudente de Moraes, neto lembra-se de encontros em casa de Ronald de Carvalho e de Guilherme de Almeida, mas informa que “os colaboradores não formavam grupo e não faziam reuniões. Conversava-se muito, mas não para tratar de

camaradagem e sociabilidade, pautadas sempre pelas discussões estéticas, como no caso de *Klaxon* (1922-1923)³⁴². Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. apontam justamente a natureza de *obra coletiva* da revista de vanguarda:

*“Ela se concebe, com maior ou menor ênfase, como órgão coletivo e mesmo como obra coletiva, em que a voz do autor individual deve compor com o coro do grupo. Não por acaso, a revista é o lugar por excelência do texto assinado por muitas mãos. E sua fatura desloca-se dos moldes tradicionais definidos pela separação entre editores e autores, pelo texto encomendado e pelos honorários recebidos. Pois não há revista de vanguarda sem, justamente, algumas dessas formas peculiares da sociabilidade artística que são a vanguarda, a boêmia, a turma, o grupo, o partido, a facção ou a dissidência.”*³⁴³

Vimos no segundo e no terceiro capítulos que entre 1922 e 1923, o jovem crítico contava com quase dois anos de adesão e engajamento no modernismo. Entretanto, sua voz crítica, naquele momento, ainda não ganhara reverberação e, conseqüentemente, profundidade no sentido de uma intervenção mais efetiva no ideário renovador. Talvez por isso, sua participação em *Klaxon*, em termos de produção material, restrinja-se apenas a uma inusitada prosa de ficção³⁴⁴, fator que, vale ressaltar, não o impediu de atuar nos bastidores e nas discussões travadas naquele momento³⁴⁵.

assuntos da revista”. Em outra oportunidade, historiando a processo de realização da revista, tendo-a registrado legalmente, depara-se com a necessidade de indicar uma sede para a redação. E esclarece: “Ora, a redação... era ambulante, estaria onde estivessem seus diretores”. Para a entrevista ver: LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Entrevista com Prudente de Moraes, neto” in: *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 182. Para o depoimento do próprio Prudente, ver: DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: *Estética: 1924/1925*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. IX.

³⁴² Luiz Aníbal Falcão, um dos participantes da revista, evoca da seguinte forma a redação de *Klaxon*: “A palestra corria animada; comentava-se livros europeus, dissecava-se os últimos escritos dos presentes, com vivacidade e objetivismo, sem falsa indulgência, falava-se em arte e em música. [...] Não era um cenáculo, nem uma escola, muito menos uma ‘capela’; era um laboratório de onde saía o fermento que ia transformar o espírito brasileiro, rejuvenescendo-o”. FALCÃO, Luiz Aníbal, “Os modernistas de São Paulo”, 1935, *apud* Cecília de Lara. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 21.

³⁴³ PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. Op. cit., p. 8.

³⁴⁴ Trata-se de “Antinous (fragmento)”, publicada no 4º número da revista *Klaxon* (agosto de 1922).

³⁴⁵ Nesse sentido, as circunstâncias que envolveram uma das primeiras leituras que Mário de Andrade fez de *Paulicéia Desvairada* (1922), ainda em 1921, no Rio de Janeiro, adquire significação especial. Segundo nos conta Francisco de Assis Barbosa, “Mário de Andrade tinha estado no Rio de Janeiro e em casa de Ronald Carvalho, na rua Humaitá, leu para um grupo de intelectuais os poemas da *Paulicéia Desvairada*: Manuel Bandeira, Oswald de Andrade (vindo também de São Paulo), Austregésilo de Athayde, Osvaldo Orico e Sérgio Buarque de Holanda.”. Nosso autor, então jovem militante da nova causa, participa sintomaticamente como *ouvinte* de um importante acontecimento para o nascente movimento: a leitura/divulgação do primeiro livro de poesia modernista brasileiro. BARBOSA, Francisco de Assis.

Todavia, nos anos de 1924 e 1925 - quando da publicação de *Estética* -, Sérgio Buarque assume um papel expressivo no movimento. Se em *Klaxon* atuou como representante da revista no Rio de Janeiro, com a incumbência de conseguir assinantes e a responsabilidade pela sua distribuição³⁴⁶, no novo periódico suas funções e sua intervenção ganham um outro plano. O jovem crítico passa a ser um dos seus diretores (junto com Pudente de Moraes, neto), publicando um número considerável de textos, que indicam não apenas um trabalho crítico mais volumoso, mas, sobretudo, de alta qualidade e de forte repercussão dentro do modernismo.

Nosso esforço neste capítulo será justamente no sentido de situar e investigar essa produção, tendo sempre como objetivo a análise da crítica literária de Buarque de Holanda. No entanto, a diferença - em termos de realizações - entre sua participação em *Klaxon* e em *Estética* nos leva a priorizar esta última, deixando de lado, por exemplo, um interessante comparativo entre as atividades críticas realizadas nas duas primeiras revistas do modernismo brasileiro.

4.1 Nas páginas de *Estética*: um crítico, uma assinatura

Um ensaio

Antes de examinar o primeiro texto de Sérgio Buarque de Holanda publicado em *Estética*, faremos algumas breves considerações sobre seu relacionamento com Graça

“Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1988, p. 33.

³⁴⁶ Entre os documentos que nos fornecem informações sobre a atuação de nosso autor na revista *Klaxon*, as cartas enviadas a Mário de Andrade revelam detalhes minuciosos. Na primeira delas, enviada em maio de 1922, Sérgio Buarque diz esperar com ansiedade a saída da revista e indica os primeiros passos de sua representação “klaxista” em terras cariocas: “Falei com o livreiro Schettino à rua Sachet para recebê-la [Klaxon] em consignação. Ele exige 30% do lucro da venda encarregando-se de distribuir pelas livrarias. Serve? Responda logo.” (p. 27). Em seguida, na mesma carta, comenta o desalento por conseguir pouquíssimos assinantes, lembrando, contudo, ter “inúmeras promessas” e arrolando a pequena lista dos que já haviam assinado (dentre eles Graça Aranha) (p. 27). Na carta seguinte, enviada em junho de 1922, além de indicar a lista dos novos assinantes, fornece a Mário de Andrade os “pormenores sobre as aventuras de *Klaxon* aqui no Rio” (37), fazendo todo um trabalho de recenseamento da repercussão dos dois primeiros números da revista. Essa segunda carta revela, ainda, certo objetivo de revidar, através de artigos de jornais, os ataques que a revista sofria na imprensa. A propósito de dois deles, e mostrando sua proximidade com o ideário de *Klaxon*, escreve: “Não respondi ao [ataque] da *Fon-Fon* por ser uma nota sem importância. Quanto ao do *Mundo Literário* espero responder por essa mesma revista se me permitirem. Se não, estou em dúvida se deixo de fazer a seção paulista ou se continuarei a pregar as ideias klaxistas que são as minhas nessa mesma seção.” (p. 37-38). ANDRADE, Mário; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012, p. 26-46.

Aranha (1868-1931) à época. O autor de *Canaã* (1902), que será o tema de seu primeiro artigo naquela publicação, é presença sugestiva para a compreensão do ambiente literário que circunscreve o aparecimento do primeiro número da revista.

Lembremos, antes de tudo, que o contato de Graça Aranha com os novos escritores ocorrera em novembro de 1921, por ocasião da primeira exposição de pinturas de Di Cavalcanti (1897-1976)³⁴⁷. O consagrado autor, que então voltava de uma longa estadia na Europa, logo se inteirou das movimentações renovadoras, filiando-se a elas com seu característico entusiasmo. De seu envolvimento com o grupo modernista e com as novas propostas estéticas, surgiria uma série de acontecimentos que, de alguma maneira, marcariam a história do modernismo brasileiro³⁴⁸. À Lúcia Miguel Pereira, devemos este retrato do autor, que então aportava no Brasil:

*“O dom de assimilar sem se escravizar é um indício da forte personalidade desse autor, das mais ricas da nossa literatura. Pensador e artista, aliando à cultura a força criadora e o poder verbal, ele se destaca sobretudo por ter sido sempre pessoal e original, fiel a si mesmo, ao entusiasmo que o animava. Esse entusiasmo, fazendo com que nenhuma manifestação da vida lhe fosse indiferente, tornou-o ao mesmo tempo universal e brasileiro, preso ao seu meio mas apto a desentranhar dele o conteúdo humano, atento à realidade próxima sem por isso abandonar o mundo da poesia e dos conceitos, antes sentindo a interpenetração de todos os planos.”*³⁴⁹

Entre os contatos que Aranha estabeleceria com os escritores modernistas, o que mais nos interessa deu-se com os dois promissores intelectuais, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto. Sublinhemos, antes, que o trato amistoso que marca sua associação com aquele agrupamento perduraria até meados de 1924-1925, quando uma série de desentendimentos encaminharia sua dissidência com relação à grande parte do grupo, e o direcionaria para uma vertente mais afim às suas concepções.

³⁴⁷ AZEVEDO, Maria Helena Castro. *Um senhor modernista: biografia de Graça Aranha*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 265.

³⁴⁸ Entre alguns desses acontecimentos significativos em que Graça Aranha esteve envolvido, podemos destacar, entre outros, sua presença nas discussões e na articulação que levaram à concretização da Semana de Arte Moderna (1922), assim como a conferência de abertura desta, intitulada “A emoção estética na arte moderna” (1922); podemos também citar a conferência “O Espírito Moderno”, proferida na Academia Brasileira de Letras, em 1924, e que levou ao rompimento do autor com a instituição (da qual fazia parte até então), provocando intensa polêmica no meio literário.

³⁴⁹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 237.

Dentre os fatos que precedem essa ruptura, e que nos remetem para a relação de Graça Aranha com os dois jovens, um em especial merece ser investigado. Ele nos remete às circunstâncias do batismo e do oferecimento (ambos imprevistos) do artigo de apresentação de *Estética* - que ganharia corpo em setembro de 1924. Trata-se de um capítulo pitoresco da história da revista, e significativo como índice da ligação que os unia à época.

Em 1974, Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes) narrou em artigo de apresentação à edição fac-símile de *Estética*, alguns dos principais acontecimentos que envolveram sua publicação³⁵⁰. Dentre eles, a dificuldade em encontrar um nome para a revista e a falta de um artigo-programa “para dizer a que vinha”, que o qual seria escrito pelos editores a quatro mãos. Estavam justamente nesse impasse quando, por acaso, encontram Graça Aranha na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, o qual ao ser informado do problema, não hesitou: “ – Eu faço a apresentação. O nome? Está achado: *Estética*.”.

Sobre o episódio, Prudente de Moraes escreve:

*“O generoso oferecimento do artigo de apresentação era irrecusável. O nome de Estética... Bem, Sérgio passou algumas noites a extrair da sua cultura, já então de opulência insondável, uma série de tangentes por onde pudéssemos justificar esse título. [...] A primazia da publicação do ensaio ‘Mocidade e estética’ (ao qual o escritor acrescentou algumas linhas em nossa intenção) foi a recompensa da nossa renúncia. [...] Era, ao menos, um nome de imenso prestígio a nos acobertar a aventura.”*³⁵¹

Os jovens diretores não puderam negar ao prestigiado escritor o privilégio de nomear a revista e de fazer sua apresentação; dando margem aos comentários de que ambos eram os “meninos do sr. Graça Aranha”, como lembraria o próprio Sérgio Buarque³⁵². O fato não escapou à leitura de Maria Célia de Moraes Leonel, para quem a

³⁵⁰ DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: *Estética: 1924/1925*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p VII - XII.

³⁵¹ As citações do parágrafo acima se encontram na mesma página desse trecho. Idem, *Ibidem.*, p VIII.

³⁵² O apelido surgiu justamente à época da publicação de *Estética*, sugerindo a frequente convivência que unia os diretores da revista e o consagrado autor de *Canaã*. O termo vem à lembrança de Sérgio Buarque ao ser indagado, em entrevista cedida a Maria Célia Leonel, em julho de 1975, sobre a participação de Graça Aranha no modernismo. Segundo ele, “Graça era ótima criatura, mas tinha uma vaidade à flor da pele. O Artigo ‘Mocidade e estética’ ele publicou em *Espírito Moderno*. ‘Mocidade’ eram os diretores de *Estética*, ‘os meninos do sr. Graça Aranha’, de que falavam os jornais”. Ver: LEONEL, Maria Célia de

situação representava uma visível e decisiva contradição, uma vez que os periódicos normalmente têm o nome e o programa ou manifesto (no caso, a apresentação) de autoria dos próprios idealizadores, em conformidade com suas intenções e posições³⁵³.

No caso de Sérgio Buarque de Holanda, a situação pode ser mais significativa por revelar, àquela altura, certa ascendência de Graça Aranha sobre o jovem crítico. Nos depoimentos cedidos posteriormente, e que remetem àquele período, o autor de *Raízes do Brasil* (1936) denota uma dupla posição com relação a Aranha. Por um lado, é palpável seu constante esforço - enfático e austero - no sentido de reavaliar criticamente a atuação do autor maranhense no modernismo³⁵⁴; por outro lado, não deixa de descrever o relacionamento entre ambos como sendo marcado pela afetividade, pelo respeito e por uma admiração que perdurou em sua memória à revelia dos desentendimentos expresso, sobretudo, no artigo “O lado oposto e outros lados”³⁵⁵ (1926).

Moraes. *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 179.

³⁵³ As observações desse parágrafo foram inspiradas, particularmente, no tópico “Graça Aranha em *Estética* e no Modernismo”, do capítulo “*Estética* e o Modernismo Brasileiro”, ambos do livro *Estética e o modernismo* (1984), de Mária Célia de Moraes Leonel. Ver: LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Graça Aranha em *Estética* e no Modernismo” in: Op. cit., p. 45-54.

³⁵⁴ É o que mostra, por exemplo, o depoimento de Sérgio a propósito das comemorações dos 30 anos da Semana de Arte Moderna (1922), onde empreende uma contundente reavaliação do modernismo. Nele, procura desmistificar a pretensa e falsa unidade do movimento, atribuídas por historiadores e analistas a partir da aparente coesão demonstrada nos festejos do Teatro Municipal de São Paulo. Nesse ponto de suas reflexões, a figura de Graça Aranha emerge como um dos elementos responsáveis por tal desvio retrospectivo: “a unidade de ação requerida pela Semana e o lugar de pontífice atribuído por alguns ao autor de *Estética da vida* não significava unidade de propósitos. Apenas para os incautos dissimulou-se assim o que havia de vário e complexo em um movimento irreduzível, apesar de certas aparências, à meia dúzia de fórmulas em que se procuram aprisioná-lo” (p. 58). No final do depoimento, ao tecer mais alguns comentários sobre as reduções que o movimento modernista sofreu ao longo dos anos, a crítica ao papel do autor maranhense é incisiva. Se à Semana deve-se creditar uma parte da responsabilidade por tais simplificações, “outra parte, e não menor, deve-se sem dúvida ao apostolado de Graça Aranha. Ainda hoje vemos com excessiva frequência associados aos ‘modernistas’ – já que é forçoso recorrer a essa designação coletiva – certas ideias ou teorias que só a esse apostolado pertenciam e que nenhum, literalmente nenhum deles, mesmo os que lhe foram fiéis até o fim, chegou a abraçar. Não há exagero em dizer-se que a história do modernismo correspondeu largamente à história da resistência dos modernistas a esse esforço de Graça para unificá-los, sob a égide das doutrinas que ele próprio forjara e professava.” (p. 61). HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Sobre o modernismo e a Semana de 22” in: *Sérgio Buarque de (Encontros)*. Organização: Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 54-61.

³⁵⁵ Daí as constantes referências à “generosidade fundamental” e ao “trato afetuoso” que Graça Aranha dispensava aos companheiros renovadores, e que “parecia dissipar as grandes diferenças de idade e quase nos transformava, a nós todos, mesmo aos mais moços, em simples camaradas e iguais”. Ressaltemos que essas palavras são ditas logo após aquelas rígidas observações sobre seu “apostolado” que citamos na nota anterior (depoimento cedido em 1952). Na entrevista de Sérgio Buarque cedida a Maria Célia Leonel a que já nos referimos, nosso autor relembra ainda que “naquele tempo ainda não havia questões internas, que foram aparecendo com o tempo. Graça Aranha sempre deu importância ao Movimento, de modo que eu tinha certo respeito por ele. Foi mesmo muito nosso camarada; frequentávamos o Hotel dos Estrangeiros, onde ele vivia” (entrevista de 1975). Por fim, destaquemos um trecho do comentário que

Podemos citar brevemente a interessante sugestão de Conrado Pires de Castro, feita em seu estudo *Com tradições & contradições: contribuição ao estudo das raízes modernistas do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda* (2002)³⁵⁶, que nos fornece elementos para uma interpretação ainda mais complexa dessa ligação. Segundo o autor, a relação de Sérgio Buarque de Holanda com Graça Aranha e sua obra foi marcada por conflitos e desejos de ordem pessoal, sugerindo “aspectos complexos e angustiantes porque carregada de toda energia e toda angústia da relação de Sérgio com seu pai”³⁵⁷, que era quase da mesma geração de Aranha.

No autor de *A estética da vida* (1921), o jovem crítico teria projetado uma imagem inversa da imagem de seu pai, Cristovam Buarque de Holanda (1864-1932), descrita como extremamente autoritária e de hábitos austeros³⁵⁸. Sobre esse processo, Conrado Pires escreve:

“A idealização, portanto, de ambas as figuras, a paterna e a do escritor, uma vez satisfeitas as determinantes sublimações que as suscitaram, teria instaurado um tenso jogo de representações, jogo sujeito a desilusões e crises, no processo de formação de identidade do jovem Sérgio.”³⁵⁹

É importante ressaltar que essa sutil interpretação feita por Castro, de viés psicanalítico, coloca-se em um campo interpretativo ou, mais precisamente, hipotético.

Sérgio Buarque faz do princípio de suas relações com Aranha, feito no importante prefácio de *Tentativas de mitologia*, de 1979, onde encontramos um sóbrio balanço de suas relações com o autor maranhense e uma leitura definitiva (Buarque de Holanda morreria três anos depois, em 1982) de suas posições e contribuições ao ideário modernista: “Com Graça Aranha, aproximadamente da geração de João Ribeiro, foram mais prolongados os meus contatos e também mais estreitos. Nem deixarei de confessar que sucumbi um pouco a seu poder de sedução, que parecia, de fato, irresistível à época em que nos conhecemos, e mesmo a sua extraordinária capacidade de proselitismo”. Na sequência dessa passagem ainda lemos comentários sobre sua “expansividade generosa” e sua atenção aos problemas que os moços lhe propunham, dos quais o próprio Sérgio Buarque fazia parte. Para a primeira citação (1952) ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Sobre o modernismo e a Semana de 22” in: *Sérgio Buarque de (Encontros)*. Organização: Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 61; para a segunda (1979), ver: LEONEL, Maria Célia de Moraes. Op. cit., p. 171; para a última citação (1979), ver: HOLANDA, Sérgio Buarque. “Apresentação” in: *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 22.

³⁵⁶ CASTRO, Conrado Pires de. *Com tradições & contradições: contribuição ao estudo das raízes modernistas do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

³⁵⁷ Idem, ibidem., p. 111.

³⁵⁸ Conrado Pires de Castro cita, na caracterização da figura de Cristovam Buarque de Holanda, o trecho do romance *Labirinto* (1978), de Jorge Andrade (1922-1984), que se baseou em informações dadas pelo próprio Sérgio Buarque para elaborar a obra. A figura paterna de nosso autor emerge na seguinte passagem: “Era muito autoritário. O que sou hoje acho que é uma reação contra a lembrança deste autoritarismo. Mas eu compreendo. Ele não podia ser de outra maneira. [...] Cada um é fruto de sua própria procura”. ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Barueri, SP: Manole, 2009, p. 235.

³⁵⁹ Idem, ibidem., p. 112.

No entanto, esse e os outros elementos que expomos mais acima fornecem alguns dos traços salientes do quadro onde se circunscreve o primeiro artigo de Sérgio Buarque de Holanda publicado em *Estética*, sob o título sugestivo de “Um homem essencial” (1924)³⁶⁰.

Acreditamos, porém, que eles não sejam determinantes na concepção do texto, pois partimos do pressuposto de que o exercício de crítica literária de nosso autor constitui-se, essencialmente, a partir da liberdade na escolha do objeto analisado e nos métodos para sua abordagem. O que podemos afirmar, é que essa mesma atividade não se mostra insensível às influências circunstanciais, que podem ser de ordem afetiva ou estética, por exemplo. Em sua crítica, há sempre um jogo entre uma conduta que podemos chamar de interna, que se remeta aos mecanismos próprios da crítica literária, e outra que responde ao ambiente externo, aberta aos influxos estético-literários do momento, quando não respondendo diretamente a eles.

Se nos voltarmos para esse primeiro texto, veremos que no parágrafo de abertura, a admiração do articulista com relação ao autor estudado manifesta-se de maneira evidente. Ela parte da evocação da “inesquecível página de Péguy sobre Michelet”, onde o escritor francês estabelece a categoria dos homens *essenciais* - aqueles que, nas palavras de Péguy citadas por Buarque de Holanda, prescindem do “ponto de discernimento” ou de “ruptura humana” entre a filosofia e as artes³⁶¹.

Em seguida, o articulista escreve:

*“Graça Aranha poderia reclamar o lugar que lhe cabe entre essa categoria de espíritos, e se eu dissesse que o artista nele limita o pensador, cometeria um erro tão grave como se dissesse o contrário.”*³⁶²

Notemos que a categoria de “homem essencial” parte do estabelecimento de um critério nítido para a análise do artista, baseado na identificação de dois elementos diferenciados: o primeiro nos remete ao artista como sujeito *sensível*; o segundo, colocado em contraposição ao primeiro, distingue o sujeito *reflexivo* ou *intelectual*. O homem essencial seria aquele que, como a citação de Péguy (1873-1914) deixa clara,

³⁶⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Um homem essencial” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 179-185.

³⁶¹ Idem, *ibidem.*, p. 179.

³⁶² Idem, *ibidem.*, mesma página.

elimina as barreiras entre esses dois pares, apagando as fronteiras entre o artista e o pensador.

Ainda pensando nesses termos, Sérgio Buarque amplia aquela primeira categorização de Graça Aranha, projetando-a ao lado de referências universais:

*“Essa unidade básica, essa compenetração do homem que pensa com o homem que sente, foi em grande parte o segredo dos gênios como Pascal e como Goethe. Daí a importância enorme do instrumento de que Graça Aranha dispõe para realizar seus ideais de Beleza e de Pensamento.”*³⁶³

Portanto, o crítico deixa claro que Aranha encontra-se entre os realizadores que ultrapassam ou diluem aquela fronteira entre pensamento e sensibilidade. Por isso é que considera que seria “absurda” a tentativa de “separar o homem que escreveu *Malazarte* do que escreveu *A estética da vida*”³⁶⁴.

No final do primeiro parágrafo, podemos ver o esboço de uma breve e panorâmica leitura da obra de Graça Aranha a partir da distinção entre o homem que sente e o homem que pensa. A peça *Malazarte* (1911) - drama em três atos - e os ensaios de *A estética da vida* (1921) são considerados como obras representativas desses dois polos – o do artista, no primeiro caso, e o do pensador das páginas filosóficas e reflexivas do último. Ponderando, no entanto, que nessas duas obras podemos considerar a relação entre as duas “individualidades” não como irreconciliáveis entre si, “mas quando muito indiferentes”³⁶⁵.

Na conclusão da apreciação da produção do autor maranhense, Sérgio Buarque indica um caso à parte:

*“A regra quase geral encontra aqui uma exceção de relevo. Canaã, o romance admirável, que pressente se não adivinha aquele drama e aquela obra de pensamento (os seus dois livros mais representativos), não desabona esse conceito que só hoje é possível emitir com segurança a que nos autorizam seus livros posteriores”*³⁶⁶

³⁶³ Idem, ibidem., mesma página.

³⁶⁴ Idem, ibidem., mesma página.

³⁶⁵ Idem, ibidem., mesma página.

³⁶⁶ Idem, ibidem., mesma página.

O romance *Canaã*, que fora publicado em 1902 (portanto, antes das obras citadas), constitui, no entender do crítico, uma exceção “de relevo”, mas que não desmonta seu esquema interpretativo. Este, podemos dizer, funcionou de modo articulado nessa primeira seção do artigo. A categoria proposta no início viabilizou uma leitura retrospectiva e coesa da obra de Graça Aranha, revelando certa sensibilidade histórica em seu exercício crítico, pois a cronologia de publicação das obras é admitida como elemento articulador na interpretação.

O próximo passo envereda para a análise do trabalho mais recente do autor à época, *Machado de Assis e Joaquim Nabuco* (1923). O livro traz a correspondência dos dois ilustres escritores, transcrita e anotada por Aranha, que também assina o estudo que serve de introdução ao volume³⁶⁷; essa parte será o tema a ser desenvolvido no restante de seu artigo.

Sérgio Buarque de Holanda continua seus comentários esclarecendo a questão do *gênio político* de Graça Aranha. A expressão lhe fora sugerido por Ronald de Carvalho, em artigo que também analisava aquele mesmo estudo³⁶⁸. Sua primeira consideração foca-se na utilização do termo *político*, que no texto de Carvalho é empregado adjetivando o substantivo *gênio*, tomado no sentido de conjunto de concepções mentais que envolvem elementos filosóficos, políticos e estéticos³⁶⁹.

A questão oferece a oportunidade para o crítico definir o significado que confere ao termo, e que vai buscar na própria acepção empregada por Graça Aranha ao distinguir os “gênios” de Machado de Assis e Joaquim Nabuco. O autor de *Canaã* (1902) estabelece no prefácio à correspondência daqueles dois autores, uma conceituação que define dois tipos de imaginário: a *imaginação histórica* e a *imaginação estética*. Segundo ele:

³⁶⁷ Ver: ARANHA, Graça. “Machado de Assis e Joaquim Nabuco” in: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 681-734.

³⁶⁸ Trata-se do artigo “Político de Graça Aranha – Machado de Assis e Joaquim Nabuco julgados por Graça Aranha”, que seria publicado no livro *Estudos brasileiros* (2^o série), em 1931. Ver: CARVALHO, Ronald. “Político de Graça Aranha – Machado de Assis e Joaquim Nabuco julgados por Graça Aranha” in: *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976, p. 92-97.

³⁶⁹ Ao se referir a trajetória de Graça Aranha, Carvalho emprega o termo da seguinte maneira: “Desde *Canaã*, a sua trajetória é um só ímpeto. Ímpeto de energia, de força concentrada, que não se desvia do objetivo, e não diminui a velocidade inicial, para conservar intacta a velocidade restante. Nele, o artista se desdobra no político. Pareça embora artificioso, nem por isso será menos verdadeiro tal juízo. Filho do norte do Brasil, descendente, portanto, da aristocracia que formou o esqueleto da nossa raça, que lhe deu resistência e solidez, não poderia seu inconsciente desligar-se dos elementos imperativos que o geravam. O que nos depara sua obra não é somente a penetração estética, mas também a fé, não é apenas o estilo, mas a irradiação do gênio político.”. CARVALHO, Ronald. Op. cit., p. 92-93.

*“A imaginação brasileira difere fundamentalmente da imaginação europeia. Está ainda na fase mítica, não eliminou o terror cósmico, reflete a tragédia da Natureza e exprime as angústias, os desejos, as esperanças de várias raças. Não há cultura que modifique a essência do brasileiro. A imaginação histórica é um artifício, que se desfaz diante das tenazes e violentas criações do inconsciente mítico. O quadro brasileiro pode não ter interesse histórico, mas nele se engrandece a imaginação. O sentimento estético é indiferente à História e os que não encontram interesse na paisagem brasileira tem imaginação política, mas são destituídos do sentimento estético.”*³⁷⁰

A partir da leitura desse trecho, é que o jovem crítico escreve que era justamente esse o caso de Joaquim Nabuco, que “sobrepunha a ‘imaginação histórica’ à ‘imaginação estética’”, mostrando possuir um gênio “essencialmente político”³⁷¹. Para reforçar essa caracterização, Buarque de Holanda ainda refere-se ao Conde de Gobineau (1816-1882), apontando-o como exemplo semelhante ao de Nabuco, citando, inclusive, trechos de textos do autor francês que exemplificam tal postura³⁷².

No caso de Graça Aranha, Buarque de Holanda vê uma imaginação criadora diferente com relação aos dois exemplos aludidos. Ela estaria mais próxima ao artista ou ao homem completo, que não se importa com o passado histórico, deixando-se levar pela pura imaginação estética³⁷³. Entretanto, antes de assinalar como nosso autor define

³⁷⁰ ARANHA, Graça. “Machado de Assis e Joaquim Nabuco” in: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 692. Para enriquecer o trecho, podemos citar a caracterização da imaginação brasileira elaborada por Eduardo Jardim de Moraes que, seguindo as ideias de Graça Aranha, escreve: “O traço característico da alma brasileira é sua função imaginativa. O brasileiro não se caracteriza pela sua faculdade de idealização, de expressão estética, ou pelo predomínio do pensamento. A representação do universo se faz no Brasil de forma ilusória, imaginosa. O brasileiro vive sua relação com a realidade em estado de magia.”. MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 32.

³⁷¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 180.

³⁷² No trecho a que nos referimos, Sérgio Buarque escreve: “Gobineau, que era um gênio fundamentalmente político, confessa em uma das suas deliciosas novelas ‘La vie de voyage’, que não sentiu emoção alguma ao ver esse quadro resplandecente, diante do qual ‘só os olhos ficam fascinados, seduzidos...’. Para o grande precursor do imperialismo alemão, ‘quando a natureza física não é impregnada pela natureza moral, produz poucas emoções na alma e é por esse motivo que as cenas mais deslumbrantes do Novo Mundo, nunca igualariam os menores aspectos do antigo’.”. Idem. *Ibidem*., mesma página.

³⁷³ Ao definir a imaginação de Joaquim Nabuco, Graça Aranha acaba contrapondo outro tipo de imaginação, outra atitude do homem frente ao mundo que não aquela de raiz histórica: “O estudo da História vem perturbar a emoção estética. Que importa ao artista, ao homem completo, que o Rio de Janeiro tenha ou não um passado histórico? O que interessa é aquela mágica combinação de luz e formas, o que o exalta é a terra que se eleva e se fraciona em montanhas, é a vegetação indomável, que tudo invade e se ostenta em maravilhosas expressões, é a água alegre e multicolor, é o Sol que paralisa nos seus ardores o mundo extático. Paisagem sem história, afortunado privilégio! e aí o espírito do homem pela pura imaginação estética se torna infinito”. Na leitura que Sérgio Buarque faz desse trecho, toma

a imaginação de Aranha, podemos comentar um procedimento crítico interessante, localizado precisamente nesse ponto do artigo.

Referimo-nos ao uso que Sérgio Buarque de Holanda faz de conceitos e concepções encontradas no objeto estudado e que, tomados de empréstimo, tornam-se instrumentos de análise voltados para sua própria avaliação crítica. Trata-se de uma estratégia que procede por uma espécie de *rebatimento*, no qual o crítico faz incidir em seu objeto, como se refletido em um espelho, as noções e formulações deste, que, a partir daí, passam a funcionar como ferramentas em seu escrutínio.

Na definição mais precisamente em torno da imaginação criadora de Graça Aranha, há um sutil movimento que se desprende desse procedimento para o qual chamamos a atenção acima, apontando para uma interpretação de cunho marcadamente pessoal. Ao esclarecer seus principais aspectos, o jovem crítico escreve:

*“No pensador que escreveu aquelas admiráveis páginas sobre a metafísica brasileira e sobre a cultura e a civilização na Estética da vida, páginas tão penetradas de espírito político, não se pode entretanto negar a presença dessa forma de imaginação que caracteriza Nabuco. Mas nele a imaginação política não é uma diminuição, por isso que não exclui a imaginação estética, antes é uma de suas modalidades. [...] A explicação desse fenômeno é que em Graça Aranha o pensamento político não se sobrepõe ao pensamento estético, antes continua e completa e se submete a ele.”*³⁷⁴

A originalidade da análise está diretamente ligada à inflexão que o crítico estabelece entre *imaginação política* e *imaginação estética* em Graça Aranha. Ao interpretar a relação entre os dois tipos de imaginação como sendo de complementariedade e continuidade, Sérgio Buarque de Holanda liberta-se do esquema original em que se baseava, propondo uma disposição nova para aquelas categorias. Nesse ponto, está expresso um expediente crítico autêntico e que desvela a tese principal do artigo.

É possível que Sérgio Buarque tenha-se inspirado, para elaborar essa interpretação, em algumas considerações feitas no texto de Ronald de Carvalho a que

essa reflexão de Aranha como uma definição que serve para elucidar a própria posição do autor, citando a última frase textualmente. Para o trecho de Graça Aranha, ver: ARANHA, Graça. Op cit., mesma página.

³⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 181.

alude no começo de seu artigo. Este, sintetizando alguns traços estéticos e filosóficos de Graça Aranha, escreve:

*“Seu espírito é um instrumento de ação. A Estética da Vida é um conselho para criar, para transformar a substância da realidade em valores afirmativos e práticos. Por que práticos? perguntarão. Porque ele faz da vontade o eixo de todo o seu sistema. [...] O artista não se satisfaz com a plasticidade infinita do espetáculo universal, mas intervém neste, a cada passo, plasma-o voluptuosamente, sonda-o, penetra-lhe os segredos mais íntimos, até sobrepuja-los, transformando-o num instrumento capaz de obedecer às energias que o devem dirigir. [...] O alimento de seu estilo é a própria vida. Seu estilo não se baseia na ossatura rija do raciocínio nem na carne palpitante da imaginação. Equilibra-se entre esses dois fatores, realizando o milagre de uma arte que é, ao mesmo tempo, ativa e contemplativa.”*³⁷⁵

Podemos especular, à luz dessas observações, que a ideia de continuidade e complementariedade que Buarque de Holanda vê entre a imaginação estética e a imaginação política - esta continuando, completando e se submetendo àquela - possa ter raízes na leitura da arte de Graça Aranha como sendo uma arte ao mesmo tempo “ativa e contemplativa”. Essa inspiração, entretanto, não tira o caráter inovador da apreciação de nosso autor, que soube dialogar com uma análise já existente, sem prender-se a ela³⁷⁶.

Na sequência do artigo, após comentar brevemente as ideias de Aranha a respeito da situação do homem “novo” surgido na América, Sérgio Buarque entrevê outro aspecto importante:

*“É incontestável, pois, o móvel político que dirige o espírito de Graça Aranha em todas as suas criações. Desde Canaã todas as suas obras são invariavelmente sínteses sociais, que revelam uma constante preocupação de ordem política.”*³⁷⁷

³⁷⁵ CARVALHO, Ronald. Op. cit., p. 93-94.

³⁷⁶ Podemos dizer que o artigo de Sérgio Buarque de Holanda apoia-se, no que se refere a temas de destaque do prefácio de Graça Aranha, em mais de um ponto levantado por Ronald de Carvalho. Às questões que indicamos até este momento, podemos acrescentar mais duas: a ênfase na incompatibilidade entre os temperamentos de Machado de Assis e de Graça Aranha, e a valorização do estilo do autor, sobretudo em certas páginas citadas por Carvalho e a que nosso crítico também se refere.

³⁷⁷ Idem, ibidem., mesma página. É preciso ressaltar que o termo *política* empregado por Sérgio Buarque não tem o sentido absoluto de arte ou ciência de governar nações ou estados, nem das práticas ou

O método de *síntese social* empregado por Graça Aranha é descrito por Sérgio Buarque como o processo pelo qual “cada personagem encarna, exprime, representa e não só *representa* como traz em si todo um sistema, toda uma sensibilidade ou todo um mundo”³⁷⁸. Os exemplos que ele cita de maneira muito breve, são índices modelares desse método, possuindo explícita função demonstrativa³⁷⁹. Revelam também um permanente esforço da parte do crítico no sentido de fundamentar suas análises com elementos retirados diretamente dos textos do autor, sempre com uma perspectiva que tem em vista a obra como um todo.

Para o crítico, o procedimento do autor de *Malazarte* (1911) tem paralelos em outras áreas do conhecimento, podendo ser comparado à biologia moderna ou à pintura. No campo biológico, lembra os processos desenvolvidos por Jacob von Uexküll (1864-1944), nos quais “o indivíduo é inseparável da sua paisagem”³⁸⁰. Na comparação com a pintura, sublinha que para o artista é impossível reproduzir uma árvore em um quadro sem “considerar o fundo da tela e só se pode representar a unidade do quadro com esse conjunto”³⁸¹.

A partir das considerações feitas até esse ponto do artigo, Sérgio Buarque de Holanda possui elementos necessários para efetuar mais um movimento, onde identifica, nos procedimentos de Graça Aranha, a sistematização do que ele chama de “um método novo de crítica”³⁸². Essa metodologia está profundamente ligada àquele processo de síntese social, constituindo-se, na verdade, a partir dele, já que Aranha,

profissões de conduzir negócios políticos, como normalmente é definido no dicionário. Sua acepção está ligada à significação que Graça Aranha confere ao termo: a política em contraposição à estética. O elemento político provém daquilo que é histórico e que carrega o peso das tradições, passível de ser apreendido através do saber. No polo oposto estaria o elemento estético, que diz respeito à sensibilidade e que só pode ser apreendido pela percepção e pela emoção (estética). Talvez essa questão fique mais clara a partir do trecho em que Aranha retrata o temperamento de Joaquim Nabuco, que considerava eminentemente político: “A essência intelectual de Nabuco provém das suas origens e é por isso que nele se acentua, mais do que o artista, o pensador político. É uma tradição espiritual que ele conserva e eleva a um grau superior, ainda que a essa vocação política se alie a sensibilidade artística. Ele não foi artista absoluto e exclusivo; a sua atração pela história e o culto pelo passado são manifestações de um temperamento político. Nos estudos históricos Nabuco considerava sobretudo a evolução social, a diretriz política das sociedades.”. ARANHA, Graça. Op. cit., p. 684-685.

³⁷⁸ Idem, ibidem., p. 182.

³⁷⁹ Os ensaios citados por Buarque de Holanda são: “Os prodígios de Rousseau”, “José de Alencar”, “Debussy”, “Flaubert”, “Rabelais” e “Ibsen”, todos enfaixados na seção “Cultura e Civilização”, do livro *A estética da vida* (1921). Em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 182.

³⁸⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 182.

³⁸¹ Idem, ibidem., p. 182-183.

³⁸² Idem, ibidem., p. 183.

criticando determinado autor ou criando um personagem de ficção, interessa-se menos pela psicologia em si do objeto, do que pela síntese que ele representa.

Desenvolvendo um pouco mais essas colocações, o crítico escreve:

*“A análise pela análise interessa mediocrementemente ao autor de Estética da Vida. Direi melhor: a análise só lhe interessa na medida em que lhe possa servir para uma síntese de ordem geral. Reunindo assim os fragmentos dispersos de uma personalidade imaginária ou real, para reconstituí-la no seu todo, sem desprezar as partículas por assim dizer metafísicas, quer dizer aquelas que só podem servir para essa reconstrução global de cada individualidade, é então possível a Graça Aranha suprimir admiravelmente a sua deficiência de poder analítico que para sua weltanschauung não chega a constituir uma deficiência.”*³⁸³

Buarque de Holanda não deixa de notar que esse método se concilia com o “temperamento pouco analítico”³⁸⁴ de Aranha, mas é significativo o modo como o vincula à personalidade do autor. No raciocínio sugerido pelo trecho que destacamos, há uma correlação direta entre esses dois elementos, uma espécie de imanência que liga método e personalidade.

Se, por um lado, o jovem crítico não deixa de apontar as deficiências de poder analítico do autor, por outro lado, equilibra esse defeito esclarecendo rapidamente que “a análise é absolutamente dispensável para a sua concepção de mundo”³⁸⁵. A crítica, que aqui poderia ser áspera, é atenuada através de sutis mecanismos que tem a função de suavizar as colocações mais desfavoráveis – daí o adjetivo *admirável* com que Sérgio Buarque qualifica a supressão da carência analítica, ou a lógica que, pela aceitação *a priori* e acrítica da *weltanschauung* de Graça Aranha, torna natural aquela insuficiência.

Voltando-se para o estudo introdutório de *Machado de Assis e Joaquim Nabuco* (1923), Buarque de Holanda passa a comentar rapidamente como o autor reconstrói a personalidade de Machado de Assis, perseguindo nessa leitura a aplicação do método de síntese que definira anteriormente.

³⁸³ Idem, Ibidem., mesma página.

³⁸⁴ Idem, Ibidem., mesma página.

³⁸⁵ Idem, Ibidem., mesma página.

O crítico de *Estética* (1924-1925) avalia que a reconstituição de Aranha não deixa de destacar traços psicológicos que muitos críticos haviam encontrado no romancista carioca, tais como o riso fatigado, a meiguice, o pudor, o enjoo dos humanos. Entretanto, esses elementos não satisfazem os pressupostos para a reconstituição global da individualidade de Machado de Assis, o mesmo ocorrendo como a análise, muito comum “aos espíritos puramente analíticos”³⁸⁶, da sua cultura individual. Por isso o articulista mostra que, para estar em conformidade com seu método pessoal, o prefaciador vai incorporar a esses aspectos a herança racial e a história de família, buscando compor aquela síntese de ordem geral³⁸⁷.

Graça Aranha também não deixava de mencionar as leituras prediletas do romancista de *Dom Casmurro* (1899), que se constituíam na sua maioria de autores melancólicos afinados com seu desencanto inato. A partir dessa menção, Buarque de Holanda lembra a constatação feita pelo prefaciador, para quem a “incompatibilidade com o meio cósmico brasileiro” era “a singular característica de Machado de Assis”³⁸⁸.

Em meio às observações sobre a construção da figura de Machado de Assis, há ainda espaço para uma tímida discordância do jovem crítico, que diz respeito aos juízos de Graça Aranha sobre o indianismo brasileiro. Na opinião deste, o índio é a idealização nacional por excelência:

“O brasileiro tem o orgulho do índio, e vê no selvagem não só o aborígene, o iniciador da raça, como o dono legítimo do solo, o protótipo da liberdade, que

³⁸⁶ Idem, *Ibidem.*, mesma página.

³⁸⁷ As reflexões de Graça Aranha a que Sérgio Buarque faz referência estão no seguinte fragmento: “Machado de Assis não tem história de família. O que se sabe de suas origens é impreciso; é a vaga e vulgar filiação, com inteira ignorância da qualidade psicológica de seus pais, dessa hierarquia, de onde dimana a sensibilidade do singular escritor. [...] Há um encanto nesse mistério original, e a brusca e inexplicável revelação do talento concorre vigorosamente para fortificar-se o secreto atrativo, que sentimos por tão estranho espírito. De onde lhe vem o senso agudo da vida? Que legados de gênio, ou de imaginação, recebeu ele? Ninguém sabe. De onde essa amargura e esse desencanto? de onde o riso fatigado? de onde a meiguice? a volúpia? o pudor? de onde esse enjoo dos humanos? Essas qualidades e esses defeitos estão no sangue, não são adquiridos pela cultura individual. A expressão psicológica de Machado de Assis é muito intensa para que possa ser atribuída ao estudo, à observação própria.”. ARANHA, Graça. Op. cit., p. 685. Lembremos que para o autor de *Canaã* (1902) interessa mais a síntese social do que a psicologia em si mesma, sendo que esta surge em função daquela, como o jovem crítico apontou. A partir dessas considerações, podemos entender de modo mais claro essa espécie de desprezo pelo estudo da cultura individual que o trecho revela, mostrando seu desinteresse por esse tipo de análise - a deficiência que Sérgio Buarque enxerga (e absolve) em seu método. Essa recorrência à herança do sangue, às “raízes seculares” flagra, justamente, o empenho de Aranha na busca daquela síntese de ordem geral, que desconsidera e até certo ponto extravasa as minúcias analíticas.

³⁸⁸ Idem, *ibidem.*, p. 184. A ideia a que Sérgio Buarque se refere, citada entre aspas, encontra-se em: ARANHA, Graça. Op. cit., p. 688.

estava no princípio e que o brasileiro eleva à altura do ideal a seguir, a imitar, a recuperar, e do qual sente ter-se afastado nas contingências da sua vida coletiva. [...] Os poetas e escritores que celebraram os índios obedeceram a este impulso inconsciente da raça, e por mais que sejam tachados de falsos e convencionais, o orgulho brasileiro os estremece como os épicos pátrios, e a auréola e o encanto da saudade da liberdade perdida, e a que sempre se aspira, os consagram vates e maravilhosos intérpretes da imorredoura idealidade nacional.”³⁸⁹

Diante dessas colocações, e pensando naquela incompatibilidade de Machado de Assis, Sérgio Buarque pondera:

*“A verdade é que em Alencar e nos primeiros indianistas, que lhe pareceram como os maravilhosos intérpretes da imorredoura idealidade nacional, essa incompatibilidade é apenas menos evidente. A nossa natureza tropical só lhes interessava como uma possibilidade exótica, vista através dos óculos azuis roubados à imaginação europeia do francês Chateaubriand e do americano Cooper. O autor de Iracema era sem dúvida um grande lírico e se não representou nas nossas letras o papel que Graça Aranha lhe atribui, sua obra valeria, à falta de outras qualidades, pela magnífica intenção que resume.”*³⁹⁰

Mais uma vez, a crítica às concepções do escrito, expressa na divergência de interpretação com relação ao nosso indianismo, é atenuada pela prudente pena do jovem Sérgio Buarque. No último período do fragmento citado, este procura encobrir sua discordância atribuindo uma desajeitada “magnífica intenção” à obra de José de Alencar (1829-1877), que funciona como contrapeso àquele desacordo³⁹¹.

³⁸⁹ ARANHA, Graça. Op. cit., p. 686-687.

³⁹⁰ Idem, ibidem., mesma página.

³⁹¹ Notemos que entre 1920 e 1924 há uma mudança na avaliação de Sérgio Buarque com relação à obra de José de Alencar (1829-1877). Em 1920, no artigo “Originalidade literária” (1920), o então crítico estreante considerava a obra do autor cearense o apogeu de nosso indianismo, para ele “acusa-se, largamente, este autor de ter imitado a Cooper e Chateaubriand, principalmente ao primeiro. Basta, entretanto, um ligeiro confronto da obra do escritor norte-americano com a de Alencar e saltam aos olhos as diferenças de assunto e de estilo. [...] A obra do grande escritor cearense é, pois, original e nisso está seu maior mérito”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária” in: Op. cit., p. 39. A recusa da cópia de 1920 e a acusação de roubo dos “óculos azuis” da imaginação europeia de 1924 têm Cooper e Chateaubriand como referências estéticas, mas, entre os dois textos, há uma postura mais severa com relação à Alencar e aos nossos autores românticos em geral. A busca da originalidade literária, contudo, permanece a mesma, flutuando entre a exaltação da criação de algo nacional (1920) e a acusação de imitação (1924).

Podemos perceber, portanto, que no artigo “Um homem essencial” - publicado no primeiro número de *Estética* (1924) - há uma nítida dificuldade da parte de nosso autor em expressar suas críticas às opiniões de Graça Aranha. De modo geral, seu texto constitui-se a partir de uma intenção laudatória com relação à obra do autor - o que não o separava do contexto desse primeiro número³⁹² -, mas essa intenção é atrapalhada em determinados pontos justamente por essas desarmonias, que o obrigavam a um esforço no sentido de constranger suas divergências. Essa hesitação, entretanto, não foi partilhada por seus companheiros de revista que, ao longo dos três números da publicação, expressaram seus desentendimentos com relação às concepções de Aranha de maneira amistosa e franca, sugerindo relativo desembaraço nos comentários³⁹³.

Essa vacilação não ocorre no que se refere à exaltação dos aspectos positivos do autor. É o que vemos no final de suas observações a respeito do estudo introdutório à

³⁹² No primeiro número de *Estética* (setembro de 1924) há, além do “Um homem essencial”, de Sérgio Buarque, mais uma produção em que a obra de Graça Aranha aparece como elemento referencial de caráter nitidamente elogioso. Trata-se do artigo “O objetivismo em arte”, onde o autor, Renato de Almeida, faz uma defesa do objetivismo dinâmico proposto por Aranha em sua conferência “O Espírito Moderno” (1922). Se não concorda com a síntese monista e panteísta do autor (p.26), considera a explicação dada naquela conferência “perfeita” (p. 25), por se aproximar da aspiração moderna que, em seu entender, “consiste em deslocar o motivo da arte de cada indivíduo, ou mesmo transmutá-lo de função humana, para o universo, onde todas as coisas vivem independentes de nós” (p. 26). ALMEIDA, Renato. “Objetivismo em arte” in: *Estética*, Rio de Janeiro, nº 1, ano I, vol. I, setembro de 1924, p. 23-28. Além desse artigo, a revista publica também o texto “Ode pessimista”, de Rodrigo Melo Franco de Andrade, onde há uma palpável influência das concepções filosóficas do autor maranhense, que aqui aparecem vazadas no âmbito da prosa de ficção. Ver: ANDRADE, Rodrigo M. F. de. “Ode pessimista” in: *Estética*, Rio de Janeiro, nº 1, ano I, vol. I, setembro de 1924, p. 41-44.

³⁹³ São duas as manifestações de divergência. A primeira, veiculada ainda no primeiro número (setembro de 1924), foi feita por Prudente de Moraes, neto, que ao resenhar o livro *A fruta que eu perdi* (1924), de Guilherme de Almeida, inicia seu texto observando que a filosofia da unidade levou Graça Aranha a uma incoerência: “Depois de caracterizar toda a arte moderna pelo objetivismo dinâmico, definido em função dessa filosofia, ele reconhece que os poetas mais livres são quase todos subjetivos. O que o fez pensar numa possível lei de constância lírica”. Em seguida, expressa sua discordância ao concluir: “Exista ou não essa lei, é indiscutível, como por aí se vê, que o objetivismo dinâmico não é toda a arte moderna, mas apenas uma de suas tendências”. MORAES, Prudente de. “Guilherme de Almeida – *A fruta que eu perdi*” in: *Estética*, Rio de Janeiro, nº 1, ano I, vol. I, setembro de 1924, p. 92. A segunda crítica, de autoria de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), aparece no terceiro número de *Estética*, na resenha do livro *O Espírito Moderno* (1925), do próprio Graça Aranha. O resenhista aceita algumas concepções (a ideia do Universo como “Todo Infinito e Uno”, e a função da arte como “transporte da consciência ao sentimento universal”), mas discordando da interpretação do “objetivismo dinâmico” com característica da arte moderna, baseando-se na recente descoberta da fluidez e da mutação incessante da personalidade que determinava, em seu entender, o subjetivismo da arte moderna. Mesmo esclarecendo que sua crítica ao “soberbo animador do movimento de renovação nacional” não visava abalar seu “vasto prestígio”, Rodrigo de Andrade não deixa de ser franco com relação às intenções de suas colocações: “Reivindicou-se, apenas, para o artista moderno, uma completa liberdade de processos. Liberdade, que não custou nada conquistar, entre nós, mas que não queremos trocar pela mais bela disciplina”. Ver: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “Graça Aranha – *O Espírito Moderno*” in: *Estética*, Rio de Janeiro, nº 3, ano II, vol. I, abril-junho de 1925, p. 290-296. A edição de *Estética* que consultamos foi: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

correspondência entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Comentando algumas das “páginas mais coloridas” desse prefácio, o crítico considera que “o brilho do estilo não esconde o pensador”, isso porque “a ideia e a expressão não se excluem e ainda menos se sucedem”³⁹⁴. Explicação que prolonga aquela distinção entre o pensador e o artista, entre a reflexão intelectual e a realização estética que, no caso específico dessas páginas, manifesta-se através do estilo. No trecho em questão³⁹⁵, essas duas categorias fundem-se na realização textual, convergindo para um ponto - o texto - onde “não há limite preciso e notável entre uma e outra”³⁹⁶.

No parágrafo que fecha suas reflexões, Sérgio Buarque aponta a importância da contribuição de Graça Aranha para uma “maior afirmação da nossa individualidade nacional”. Sua obra, até aquele momento, possuía o mérito de criar uma nova e mais completa “intimidade” entre o “espírito moderno” e a “nossa raça e o nosso meio cósmico”³⁹⁷. Diante dessa afirmação, podemos nos perguntar no que consiste, mais precisamente, a referência a um processo que estreitava e conectava o Brasil ao plano universal do “espírito moderno”.

Para esclarecer a questão, podemos recorrer às considerações de Eduardo Jardim de Moraes sobre o pensamento de Graça Aranha, particularmente as que dizem respeito à função da obra de arte. De acordo com o autor, Aranha concebia a arte e, particularmente, a literatura com uma função específica: a de integração do espírito no cosmos universal. O pressuposto estabelecido pelo autor de *A Estética da Vida* (1921) para essa integração previa a necessidade da “adequação da arte à terra em que ela se

³⁹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 184.

³⁹⁵ Buarque de Holanda comenta a passagem em que Graça Aranha descreve a cerimônia de coroamento do rei Eduardo, que ocorrera em Hatfield (Inglaterra), a qual Joaquim Nabuco assistira. Para o jovem crítico, o trecho, onde figura a narração do incidente entre os filhos do marquês de Salisbury e os cafres que compareceram ao evento, revela de maneira evidente a tendência característica do pensamento de Aranha para “reduzir todas as coisas ao seu mínimo múltiplo comum”. A seguir, transcrevemos o excerto que o jovem crítico cita: “O folguedo com as crianças despertou nos negros os ancestrais apetites canibalescos. Os dentes ficaram-lhe mais brancos de desejos estranhos. Os dourados querubins sentiram a gula preta e aconchegaram-se ao avô. O olhar do urso inglês, diante do ataque, relampejou. As duas selvagerias, a da terra branca dos gelos e a da terra rubro do sol, enfrentaram-se. O olhar inglês enfureceu-se. Os negros recuaram e recolheram o riso. O velho Marquês de Salisbury sorriu nos seus dentes postiços. As subjugadas gentes continuaram a adormecer na incomensurável beatitude britânica.”. Em: ARANHA, Graça. Op. cit., p. 717. Para o texto de Sérgio Buarque, ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 184-185.

³⁹⁶ Idem, Ibidem., mesma página.

³⁹⁷ As referências citadas entre aspas estão em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 185.

produz”³⁹⁸. Havendo, portanto, uma exigência de imersão no nacional para se atingir o universal³⁹⁹.

Desenvolvendo essas ideias, Eduardo Jardim ainda menciona a análise comparativa que Graça Aranha faz entre a literatura brasileira e a literatura de outros países, como a Noruega e a Suécia⁴⁰⁰. Através da imersão nos elementos locais, estes países haviam conseguido efetuar em suas respectivas literaturas a passagem do particular para o universal. Na sequência de sua explicação, ao descrever a avaliação de Aranha para o caso brasileiro, Jardim de Moraes aponta elementos que consideramos significativos:

*“Já o mesmo não se deu no caso português ou no brasileiro. Não participamos ou não comungamos no universo artístico global. A razão disto está na nossa não-integração em nossa própria realidade. É preciso, portanto, que a arte brasileira se volte para o Brasil. Volta ao Brasil que significa, para Graça Aranha, integração da arte com a realidade brasileira.”*⁴⁰¹

À luz dessas considerações, podemos reler as palavras finais do artigo de Sérgio Buarque de Holanda, quando escreve que a obra do autor maranhense representava uma “maior intimidade que o ‘espírito moderno’ já tenta efetuar entre nossa raça e nosso meio cósmico”⁴⁰².

Essa interpretação nos remete justamente às propostas de Graça Aranha que mencionamos acima, sobretudo no que se refere à constatação da necessidade de uma integração da arte com a realidade brasileira. O jovem crítico, que certamente conhecia essas colocações a partir da leitura de *A estética da vida* (1921), julgava que a obra de Aranha era nossa maior tentativa nesse sentido, como se o autor fosse aquele que mais bem realizasse suas próprias proposições. Daí o esforço no sentido de voltar-se para o

³⁹⁸ MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978, p. 39.

³⁹⁹ Segundo Eduardo Jardim, “o caminho que conduz o espírito para sua integração no cosmos passa necessariamente pela integração no território da nação. No caso particular da arte é pela imersão no nacional que se dá a comunicação com o universo inteligente.”. Idem, *ibidem*., mesma página.

⁴⁰⁰ As considerações de Graça Aranha citadas por Eduardo Jardim estão em: ARANHA, Graça. *A estética da Vida* in: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 631-632.

⁴⁰¹ MORAES, Eduardo Jardim de. Op. cit., p. 40.

⁴⁰² HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 185.

Brasil - que Sérgio Buarque encontrava em suas produções – ser visto como uma verdadeira “afirmação da individualidade nacional”⁴⁰³.

Há que se considerar, por fim, um último aspecto de “Um homem essencial”: o artigo possui uma notável vocação ensaística. Retomando a expressão de Theodor W. Adorno (1903-1969), poderíamos caracterizar a movimentação conceitual do texto como sendo “metodicamente sem método”⁴⁰⁴, sobretudo se pensarmos no diálogo pouco sistemático que o crítico estabelece com as ideias de Ronald de Carvalho e do próprio Graça Aranha⁴⁰⁵.

Resenhista

A leitura das produções de Sérgio Buarque de Holanda em *Estética* (1924-1925) evidencia uma intensa e fecunda atividade como resenhista. Podemos considerar, diante desse material, que nosso autor também acumulou essa função, dividindo-a sobretudo com Prudente de Moraes, neto. Os dois jovens diretores aparecem nos sumários dos três números da revista como os mais assíduos autores de resenhas, incluindo-se aquelas que compuseram a quatro mãos.

No primeiro número de *Estética*, o crítico publica a resenha do livro *Kodak (Documentaire)* (1924), de Blaise Cendrars⁴⁰⁶, composta por apenas dois parágrafos e pela transcrição de um longo poema do poeta suíço. Esses elementos foram organizados de maneira peculiar, compondo uma estrutura que chama a atenção à primeira vista. Nas linhas iniciais de seu texto, Sérgio Buarque historia o seguinte episódio:

“Conta-se que uma noite, há quase vinte anos, três artistas malucos berravam em uma rua de Montmartre: ‘A bas Laforgue, vive Rimbaud!’. Esses três artistas desesperados chamavam-se Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso e Max Jacob, todos de ilustre descendência.”⁴⁰⁷

Com mãos de narrador, Buarque de Holanda parece compor nessa passagem o relato mítico da fundação da moderna poesia francesa, pelo menos aquela feita a partir

⁴⁰³ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁰⁴ ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 30.

⁴⁰⁵ Idem, ibidem., p. 28.

⁴⁰⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Blaise Cendrars – *Kodak - Documentaire* – Librairie Stock -1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 190-191.

⁴⁰⁷ Idem, ibidem., p. 190.

de intenções revoltosas, escrita por “artistas malucos” e inconformados. Para ele, a produção poética francesa até o ano 1919 não desmereceu aquele brado, que fora impulsionado pela descoberta de Arthur Rimbaud (1854-1891), marco inaugural de uma nova fase para a poesia. Entretanto, o crítico nota um retrocesso com relação àqueles avanços estéticos, já que “a exaltação lírica que *culminou* no tempo da guerra e mesmo em 1919 começa a perder intensidade”⁴⁰⁸.

A descrição que faz desse recuo pode ser citada como exemplo de síntese:

*“O ídolo Rimbaud é substituído pelo ídolo Ronsard. O exotismo é violentamente atacado e até desprezado (art nègre connais pas). Cocteau publica Plain-chant. Entretanto alguns poetas não cedem tão depressa à tentação da novidade. Poucos. Paul Morand, Reverdy, continuam sem fiasco a desenvolver a sua obra primitiva”*⁴⁰⁹

Nesse começo da resenha, em um único parágrafo, Buarque de Holanda faz um verdadeiro exercício de concisão, percorrendo, em uma espécie de sobrevoo, a produção poética francesa das duas primeiras décadas do século XX. A organização de seu texto procura explicitar toda a ampla movimentação que essa visão panorâmica permite captar, sem deixar de ser sensível às sutilezas, aos contrastes e aos detalhes específicos⁴¹⁰. Suas frases aparecem quase que em contraposição à largueza do assunto, já que são expressas em períodos curtos, em pequenas e concentradas unidades.

No final do primeiro parágrafo encontramos a primeira referência à Blaise Cendrars, que para o crítico estaria entre aqueles poetas que escaparam da tentação da

⁴⁰⁸ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁰⁹ Idem, ibidem., mesma página.

⁴¹⁰ A citação do nome de Jean Cocteau (1889-1963) pode ser um exemplo dessa sutileza, de um detalhe específico que aparece quase cifrado na concisão da passagem. A publicação do livro *Plain-chant* (1923) fez com que o crítico considerasse Cocteau como um ponto representativo do “grande retrocesso” da poesia francesa, mas essa crítica não é desenvolvida na resenha, onde aparece apenas o questionamento da modernidade do poeta. Grace Alves da Paixão, comentando o mesmo trecho, nos ajuda a esclarecer alguns dos pressupostos que levaram Sérgio Buarque a emitir tal juízo. Segundo a autora, “associar Cocteau a Ronsard indica um retrocesso na poesia do século XX, como se este estivesse regressando ao que se fazia num passado bastante remoto da literatura. A poesia de Cocteau havia mudado, o que não agradava leitores afeitos a uma literatura livre e inovadora na forma e no método de composição, como era a proposta surrealista que tanto empolgava nosso crítico”. PAIXÃO, Grace Alves da. *Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015, p. 162. Há ainda outro pormenor que é preciso ressaltar, e que Grace Alves também frisa: a crítica feita à Cocteau em “Blaise Cendrars – *Kodak – Documentaire*” (1924) mostra uma mudança significativa com relação à avaliação do poeta francês feita na resenha “Os novos de São Paulo” (1922), onde ele aparece como um exemplo de “rebelia literária” para os novos escritores brasileiros. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os novos de São Paulo” in: Op. cit., p. 148.

novidade. O poeta não cedera àquela sedução; fato que Sérgio Buarque atribui às modificações nos processos poéticos feitas por Cendrars, que se tornara “mais objetivo e sobretudo mais *modesto*”⁴¹¹.

A sequência do texto é composta por duas partes. Na primeira, nosso autor transcreve o poema “Ville Champignon” (1924), citado “propositalmente pelo fato de conter um certo espírito caricatural”⁴¹². Na segunda parte, que corresponde ao último parágrafo, o crítico tece breves comentários sobre os poemas do livro resenhado, cunhando a expressão “objetivismo lírico” para caracterizar o novo processo de criação do poeta suíço⁴¹³.

Sérgio Buarque trabalha e organiza a estrutura de seu texto a partir do espaço diminuto que dispõe, utilizando-o a seu favor. Manejando com criatividade a concisão característica do gênero, o crítico consegue realizar em sua resenha uma contextualização histórica interessante do livro de Blaise Cendrars, sem aprofundar-se nos aspectos estéticos e técnicos da obra.

Uma análise um pouco mais circunstanciada sobre o processo de composição literária pode ser encontrada na resenha do livro *Kyra Kyralina* (1924), primeiro volume das *Narrações de Adrien Zograffi*, de Panaït Istrati⁴¹⁴. Comentando o modo como o autor romeno concebe seus personagens, o crítico escreve:

“Em Istrati os personagens, como nas histórias orientais, têm consciência de uma força extramundana que define e limita seus pensamentos, palavras e obras. Mas essa força não se relaciona senão muito ligeiramente com o Fatum pagão ou com o Karma búdico. Essa personificação do destino pouco tem aqui de proibitivo ou restritivo. Ao fatalismo que convida à inação ela opõe

⁴¹¹ Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁴¹² Idem, *ibidem.*, p. 191. A transcrição do poema encontra-se na mesma página.

⁴¹³ Ao elaborar a expressão, Sérgio Buarque escreve: “À nova maneira do sr. Cendrars, poderíamos caracterizar por um certo ‘objetivismo lírico’, se fosse permitida essa associação de palavras, se não ‘objetivismo dinâmico’ de acordo com a fórmula do sr. Graça Aranha. Mas o título *Kodak* permitiria essa expressão?”. Idem, *ibidem.*, mesma página. A fórmula de Aranha está ligada à ideia de movimento, daí o “dinâmico” que compõe a expressão. O jovem crítico observa acertadamente a contradição que há entre os termos da expressão do autor maranhense e o título do livro de Cendrars (*Kodak*), que sugere, através da referência à marca de equipamentos norte-americanos, a fixação de determinado instante pelo processo fotográfico.

⁴¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Panaït Istrati – “*Les récites d’Adrien Zograffi*” – *Kyra Kyralina*, Paris, 1924, F. Rieder et Cie.” in: Op. cit., p. 192-193.

uma religião afirmativa onde as próprias contingências se traduzem numa maior libertação do indivíduo.”⁴¹⁵

Sérgio Buarque de Holanda sintetiza as principais características do processo de criação de Istrati através da investigação da visão de mundo que o autor imprime em seus personagens. Entretanto, sua leitura acaba ultrapassando os limites da análise puramente literária, pois recorre a elementos de caráter filosófico e religioso que o ajudam a compreender a formação e o funcionamento daquela concepção de mundo. Assim, nosso autor consegue realizar em sua resenha uma crítica mais aguda dos procedimentos artísticos empregados na composição do livro.

Percebemos também que, ao recensear a obra, o crítico busca parâmetros comparativos que possibilitem a apreensão mais ajustada da estética do autor de *Kyra Kyralina* (1924). É por isso que a leitura do livro, que “nos transporta a um ambiente e a um estado de alma onde todas as coisas se refletem em tons imaginários”, traz à memória do resenhista o colorido das histórias das *Mil e uma noites*⁴¹⁶. O mesmo esforço o leva a comparar as habilidades técnicas de Panaït Istrati às de George Meredith (1828-1909), principalmente no que se refere à colaboração que esses autores conseguem estabelecer entre a “novela de imaginação e o romance realista”. Por fim, descarta a aproximação com Máximo Gorki (1868-1936), pois ao russo faltava “aquele sabor oriental que é uma das características mais salientes do livro de Istrati”⁴¹⁷.

Sérgio Buarque estrutura seus comentários de maneira mais organizada, especialmente se compararmos essa resenha à anterior. Na apreciação do livro de Blaise Cendrars, a disposição de suas observações exigiu do crítico certa imaginação, principalmente pela contextualização histórica da poesia francesa que se propôs fazer. Ao noticiar o romance *Kyra Kyralina* (1924), a apresentação das principais características da estética de Istrati - feita através da comparação com outros escritores -

⁴¹⁵ Idem, *ibidem.*, p. 193.

⁴¹⁶ Há ainda mais duas referências às *Mil e uma noites* na resenha de Buarque de Holanda, fato que comprova serem essas histórias seu principal parâmetro estético de comparação. A primeira delas aparece quando o resenhista desconsidera a aproximação da obra do autor romeno com a obra de Máximo Gorki, pois faltava a este “essa *sensualidade* que precisamente a propósito das *Mil e uma noites* um crítico definiu como sendo uma atitude pela qual cada momento nos aparece em si como um *fim*”. A segunda encontra-se no final do texto, fechando suas considerações sobre a criação dos personagens de Istrati: “Descrevendo os sofrimentos de seus personagens, ele deixa entrever nas entrelinhas um pouco de seus próprios sofrimentos. Mais tarde ele ousará dizer que muitas coisas são mal feitas pelos homens e pelo Criador. Por enquanto ele nos entretém com histórias comovidas e perturbadoras como a lendária Sherazade”. Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁴¹⁷ As citações que transcrevemos estão no primeiro parágrafo da resenha de Sérgio Buarque. Ver: Idem, *ibidem.*, p. 192.

antecede os comentários mais específicos relacionados às personagens do livro. Esse arranjo faz com que as informações sejam transmitidas com mais clareza, cobrindo de maneira mais eficaz os aspectos relacionados ao autor e ao livro resenhado.

Pode-se dizer que a boa resenha literária tem como objetivo a análise crítica e informativa, equilibrando-se entre a apresentação das qualidades estéticas do autor e a exegese do livro em questão. A conciliação desses dois aspectos ao espaço restrito de que dispõe constitui o verdadeiro desafio para o resenhista.

Por vezes, sua dimensão restringe-se a poucas linhas, como no caso da resenha do ensaio *M. Paul Valéry et la tradition poétique française* (1923), de Alfred Droin (1878-1967)⁴¹⁸, na qual Sérgio Buarque de Holanda é instigado a executar esses movimentos em apenas um parágrafo.

Esse texto apresenta de maneira sintética as várias divergências críticas com relação à poesia de Paul Valéry (1871-1945), que segundo Buarque de Holanda “são de molde a deixar os leitores na maior das perplexidades”⁴¹⁹. O resenhista atribui essa dificuldade à poesia “toda contenção” do autor francês, que exigia uma constante participação do leitor, “e é por isso que cada qual a cria à sua imagem”⁴²⁰. Sua análise fornece uma explicação para a discrepância de opiniões com relação aos versos de Valéry:

*“Houve quem descobrisse um Valéry escolástico, outro, o sr. Daniel Halévy, conseguiu construir um Valéry hegeliano, o sr. Thibaudet, um Valéry bergsonista e finalmente o sr. Lucien Febre, que constata essas divergências, vê um Valéry positivista!”*⁴²¹

A essa corrente juntavam-se as apreciações de Alfred Droin, que desqualificava a obra do poeta a partir de critérios como a disciplina e a clareza, ambos ligados à tradição clássica francesa, e indicados na epígrafe do ensaio: “Ce qui n’est pas clair, n’est pas français”. Sérgio Buarque considera a epígrafe “injustíssima”, indicando que discordava dos juízos do ensaísta⁴²². Entretanto, não deixa de indicar pelo menos um

⁴¹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Alfred Droin – *M. Paul Valéry et la tradition poétique française* – Paris, Ernest Lammarion, s.d.” in: Op. cit., p. 188-189.

⁴¹⁹ Idem, ibidem., p. 188.

⁴²⁰ Idem, ibidem., mesma página.

⁴²¹ Idem, ibidem., mesma página.

⁴²² Estudando a presença de autores franceses na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda, e comentando essa mesma resenha, Grace Alves da Paixão lê na mobilização dos autores citados pelo

ponto positivo do livro: a transcrição em apêndice de documentos de relativo interesse para o leitor, entre os quais um artigo de Jacques Rivière (1886-1925) e diversos poemas do próprio Valéry.

As três resenhas que comentamos formam publicadas no primeiro número de *Estética* (setembro de 1924) e pertencem à mesma seção, intitulada “Literatura francesa”⁴²³. A prática do texto conciso e analítico, que procuramos destacar nesses textos, nos remete a outro aspecto não menos interessante: o leitor que está por trás do recenseamento dos livros franceses.

No primeiro capítulo apresentamos, através de retratos do autor feitos por seus contemporâneos, os traços do leitor compulsivo e do erudito precoce que marcaram a figura de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1920. À época, Manuel Bandeira notava que nosso autor estava “sempre com o nariz metido num livro ou numa revista – nos bondes, nos cafés, nas livrarias”, e que também “lia todas as novidades das literaturas francesa, inglesa, alemã, italiana e espanhola”⁴²⁴.

Do leitor de fôlego retratado por Bandeira pode-se depreender o resenhista atualizado. Em ambos é possível observar o empenho de acompanhar as discussões e as publicações então mais recentes. Esse esforço nos remete às considerações de Antonio Arnoni Prado, que distingue pelo menos três posições inovadoras na crítica literária buarqueana anteriores a 1922:

“[...] a necessidade do contato com outras ‘tradições’ de cultura que nos livrasse do peso excessivo da matriz portuguesa, a urgência em pesquisar a

jovem crítico a intenção de marcar sua discordância com relação às opiniões de Alfred Droin, que utilizara regras e critérios antigos para avaliar uma obra moderna. Essa divergência teria levado Sérgio Buarque a estruturar seus comentários apresentando “um apanhado de autores que evidenciavam a diversidade da recepção crítica desta poesia [de Valéry] pela crítica francesa [...] Ele mostrava ao leitor outros pontos de vista sobre esta obra por meio de textos bastante atuais, recém-lançados na França e que encontram repercussão imediata no Brasil por meio de sua crítica”. PAIXÃO, Grace Alves da. Op. cit., p. 156-157.

⁴²³ Em todos os números de *Estética* – n° 1, de setembro de 1924; n° 2, de janeiro-março de 1925; n° 3, de abril-junho de 1925 – foram publicadas seções dedicadas à resenha literária. As seções “Literatura brasileira” e “Literatura francesa” aparecem em todos os três números; o que não ocorre com a seção “Literaturas anglo-saxônicas”, que aparece apenas no primeiro e no terceiro número da revista. Há também um grupo restrito de resenhistas de literatura estrangeira, que parece compor o quadro responsável por essa função em *Estética*.

⁴²⁴ BANDEIRA, Manuel. “Sérgio, anticafajeste” in: *Flauta de papel*. São Paulo: Global, 2014, p. 53-54.

nossa originalidade artístico-literária e a abertura para a renovação das formas que chegavam com o novo século.”⁴²⁵

Nas resenhas que comentamos, nosso autor mostra-se atento às publicações francesas mais atuais, entremostrando uma pequena parcela de sua abertura para os influxos renovadores. O leitor que impressionou Manuel Bandeira conservava, através desse intenso e prolongado convívio com os livros, contatos com tradições artísticas que certamente aliviavam o “peso excessivo da matriz portuguesa”.

A multiplicidade de referências estrangeiras é uma particularidade que se destaca na crítica literária de Sérgio Buarque entre os anos de 1920 e 1930. Entretanto, recorrer a elas não significava qualquer espécie de submissão ou de imitação das ideias estéticas estrangeira. Nesse momento, a frequência de outras culturas era necessária em função do nacionalismo que começava a marcar a experiência modernista brasileira.

Nas páginas de *Estética*, encontramos posições que revelam um empenho de afirmação do elemento nacional que, em certos momentos, apontava para a necessidade de ruptura com as interferências culturais estrangeiras. No segundo número da revista (janeiro-março de 1925), Prudente de Moraes, neto, escrevia que precisávamos “nos libertar das influências estrangeiras o bastante pra termos fisionomia própria”⁴²⁶. Mário de Andrade (1893-1945), em colaboração publicada no último número (abril-junho de 1925), procurava acentuar a independência artística que o movimento modernista já alcançara:

“A distancia em que estamos hoje da Europa é estirão tão grande que nem se vê mais Europa. Quasi. Temos mais que fazer. Estamos fazendo isto: Tentando. Tentando dar caráter nacional prás nossas artes. Nacional e não regionalista. [...] Estamos reagindo contra o preconceito da fôrma. Estamos matando a literatice. Estamos acabando com o domínio espiritual da França sobre nós. Estamos acabando com o domínio gramatical de Portugal.”⁴²⁷

⁴²⁵ PRADO, Antonio Arnoni. “Sérgio e Mário: um Diálogo entre Críticos” in: *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. Stelio Marras org. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, p. 79.

⁴²⁶ MORAES, Prudente de. “Sobre a sinceridade” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 164.

⁴²⁷ ANDRADE, Mário. “Carta aberta a Alberto de Oliveira” in: Op. cit., p. 338-339.

A afirmação do nacionalismo literário, da independência da literatura brasileira, levava os modernistas a se contraporem às antigas matrizes europeias, tingindo algumas de suas ideias de colorações radicais, que por vezes assumiam matizes separatistas. A contundência dessas posições deixaria marcas profundas nos participantes do movimento, como no caso do próprio Prudente de Moraes que, em entrevista concedida em 1976, ainda fazia ressoar ecos das palavras do autor de *Macunaíma* (1928):

*“Era preciso chegar à afirmação da independência nacional, da literatura independente da cultura francesa e da língua portuguesa. Para isso tínhamos que estar informados do desenvolvimento do pensamento europeu, que nos influenciava muito.”*⁴²⁸

Em sua reavaliação, a cultura francesa e a gramática portuguesa permaneciam sendo os principais fatores com os quais era preciso romper. Tal posicionamento, entretanto, não implicava a negação dos saberes que vinham de fora; ao contrário, para nos libertarmos era necessário estudá-los em profundidade, procurando investigar os principais vínculos de dependência que nos prendiam a eles.

Assim, o caminho que nos levaria à autonomia literária e à emancipação com relação à cultura europeia previa paradoxalmente um movimento de aproximação analítica com esses mesmos elementos, que teria de ser feito, porém, de maneira crítica. A consciência estudiosa e um tanto quanto dialética que essa perspectiva revela, assinala a precoce maturidade do modernismo brasileiro em sua segunda etapa, representada por *Estética*.

Lembremos que um das principais propostas da revista era fazer a crítica do movimento de que participava e das produções de seus membros, discussão que pretendia ser feita com “ampla liberdade”, partindo de uma “franqueza irrestrita” e de uma “sinceridade absoluta”⁴²⁹. A ela juntava-se aquele desembaraço com relação à contribuição estrangeira, formando uma atitude que representava um avanço com relação ao primeiro tempo modernista, mais centrado na ruptura com os valores artísticos do passado brasileiro.

A atividade crítica de Sérgio Buarque de Holanda em *Estética* filia-se aos desdobramentos desse ideário renovador. A resenha do livro *Domingo dos séculos*

⁴²⁸ LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Entrevista com Prudente de Moraes, neto” in: Op. cit., p. 180.

⁴²⁹ DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: Op. cit., p. XII.

(1924), de Rubens Borba de Moraes (1899-1986)⁴³⁰, publicada no segundo número da revista, oferece uma oportunidade para examinarmos seus juízos com relação a uma obra nacional expressiva daquele momento de reflexão das conquistas e das realizações do modernismo⁴³¹.

A primeira parte de suas considerações procura destacar o principal mérito do volume: explicar e aproximar do público leitor, sobretudo daqueles que mais resistiam à ação renovadora, o movimento que lhes causava tanta aversão. O crítico avalia que, com *Domingo dos séculos*, o modernismo estava prestes a “ceder extensos territórios à curiosidade e ao desfastio dos que até agora se mostraram rebeldes a qualquer inovação”⁴³².

Para o resenhista, o “pretenso” desprezo dos modernos com relação a todos os mestres do passado era a principal causa dessa rebeldia. No ano de 1924, “desrespeitar” as obras e os valores antigos parecia continuar a ser inadmissível para a maioria dos desentendidos da arte moderna⁴³³. Procurando esclarecer a questão, Rubens Borba escrevia:

⁴³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rubens de Moraes – *Domingo dos séculos* – ‘Cadeia azul’, Rio de Janeiro, 1924” in: Op. cit., p. 201-103.

⁴³¹ Prudente de Moraes, neto, colocava o livro de Rubens Borba ao lado das poucas obras que procuravam, à época, analisar o modernismo brasileiro. Na resenha do ensaio *Arte Moderna* (1924), de Joaquim Inojosa (1901-1987), o crítico destaca alguns dos traços mais importantes do volume do autor recifense, enumerando, em seguida, os livros que compunham a pequena fortuna crítica do movimento: “É o resumo dessa campanha e de seus resultados [campanha de divulgação do modernismo em Recife] e é também um histórico e uma explicação do movimento modernista que o sr. Inojosa tenta nesta plaquette. Nós quase não temos livros sobre o modernismo, cuja crítica, que aliás só pode ser feita dentro do próprio modernismo, ainda está por fazer. Tem o excelente *Domingo dos séculos* do sr. Rubens de Moraes, que esclarece muita coisa; tem, sobre poesia, a *Escrava que não é Isaura*, do sr. Mário de Andrade; e tem o *Espírito Moderno*, do sr. Graça Aranha. Com exceção deste último, livros de pequena divulgação nos estados do norte.”. MORAES, Prudente de. “Joaquim Inojosa – *A Arte Moderna* – Recife, 1924” in: *Estética – Edição fac-similar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 319. A resenha foi publicada no terceiro número da revista, de abril-junho de 1925.

⁴³² HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 201.

⁴³³ Ao se referir aos “mestres do passado”, Sérgio Buarque de Holanda certamente tinha em mente a série de artigos de Mário de Andrade, publicados entre agosto e setembro de 1921, que desferiam críticas contundentes aos então consagrados poetas parnasianos. Mário da Silva Brito, comentando esses mesmos artigos, indica o que significava, naquele momento, atacar tais autores: “Fácil será imaginar a irritação que produziram, se se tiver em mente que, nos meios cultos, era total o respeito pela estética parnasiana, sendo Olavo Bilac, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho, Alberto de Oliveira e Francisca Júlia tidos como figuras excepcionais das letras, espécie de padrões ideais que somente podiam ser imitados, quando muito iguais, mas nunca superados, e, menos ainda, objeto de reparos e restrições críticas.”. BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 310. Em 1924, quase três anos depois da publicação dos artigos de Mário de Andrade, a crítica ao *passadismo* ainda permanecia sendo indigesta para o público desacostumado das ideias modernistas. Rubens Borba dirigia-se a estes quando escrevia, em *Domingo dos séculos* (1924), que “O MODERNISMO EXISTE, é inútil revoltar-se. É um fato, como os aeroplanos, o

“É um erro pensar que os modernos condenam os clássicos, os românticos e todos os passadistas. Bilac, Castro Alves, Gonçalves Dias foram grandes poetas. Escreveram obras românticas e parnasianas no tempo do romantismo e do parnasianismo. Fizeram muito bem. FORAM MODERNOS.”⁴³⁴

Não haveria, portanto, repúdio dos modernistas quanto aos autores do passado, mas sim uma diferença de perspectiva histórica, uma distância que impossibilitava que as formas estéticas permanecessem atualizadas ao longo do tempo. O engenhoso raciocínio presente na explicação igualava passadistas e modernistas, pois cada um deles, em seus respectivos tempos, representou a modernidade literária; ao mesmo tempo, ele distinguia a diferença entre ambos, pois a estética moderna, em 1924, não poderia ser a mesma dos românticos de 1836 ou dos parnasianos do final do século XIX.

Era por isso que, em algumas passagens de *Domingo dos séculos* (1924), o autor procurava enfatizar a necessidade de o escritor manter-se atualizado do ponto de vista estético, evitando, por exemplo, anacronismos constrangedores⁴³⁵. Cabia ao artista moderno *traduzir* sua época, criando novas formas que expressassem a vida contemporânea, já que as existentes então não o faziam mais.

Na resenha do livro de Rubens Borba de Moraes, Sérgio Buarque sublinha que a obra poderia aproximar, e talvez introduzir, os leitores não iniciados às principais propostas do ideário modernista⁴³⁶. Entretanto, lembra que o autor não faz concessões a

bolchevismo, o fox-trot, o jazzband. Ouço daqui seus gritos de protesto: ‘LOUCURA! IMORALIDADE!’ Não grite tanto, por favor; atrapalha minhas ideias”. MORAES, Rubens Borba. *Domingo dos séculos* (ed. fac-similada). São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 24.

⁴³⁴ Idem, *ibidem.*, p. 22.

⁴³⁵ A esse respeito, Rubens Borba de Moraes escreve: “O ridículo é um poeta acreditar em soneto e em alexandrino neste glorioso ano do Centenário da Independência. Se um indivíduo andasse hoje passeando pelas ruas do Triângulo, vestido à moda de D. João VI, o simpático guarda civil da Praça Antonio Prado prenderia o ‘louco’, confirmando a fama da nossa Força Pública, a melhor do mundo”. Idem, *ibidem.*, p. 22. O excerto que citamos acima é uma transcrição integral do texto “Aos homens de experiência”, publicado no quinto número da revista *Klaxon*, de 15 de setembro de 1922 (p. 9). O autor, ao publicar *Domingo dos séculos* (1924), reaproveitou a maioria dos textos que escrevera para o mensário paulista, reorganizando parágrafos e ideias, mas fazendo, contudo, poucas modificações textuais. Assim, explica-se a referência extemporânea ao Centenário da Independência, que ocorrera em 1922, em seu livro de 1924. As colaborações de Rubens Borba em *Klaxon* (1922-1923) que foram reutilizadas em *Domingo dos séculos* (1924) são: “Balanço de fim de século” (nº 4, 15 de agosto de 1922, p. 12-13), “Aos homens de experiência” (nº 5, 15 de setembro de 1922, p. 9-10), “Paralelepípedos (estudo sobre o calçamento intelectual)” (nº 7, 30 de novembro de 1922, p. 9-11). Edição consultada: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Ensaio: Gênese de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

⁴³⁶ Em *Testemunha ocular (recordações)* (2011), Rubens Borba relembra algumas circunstâncias da pequena divulgação de *Domingo dos séculos* (1924), que, em sua opinião, havia sido um fracasso de

este público, nem sacrifica suas ideias mais ousadas, pois “consegue temperar tão bem certas ideias que o leitor incauto embora as saiba indigestas acaba achando saborosas”⁴³⁷.

O crítico destaca a “infatigável presença de espírito” do companheiro de revista *Klaxon*, que escrevia em poucas linhas o que outros autores como Jean Epstein (1897-1953) escreveriam em muitas páginas, “cheias de palavras difíceis e letras maiúsculas”⁴³⁸. A expressão simples não impedia o autor de abordar em seu livro os problemas mais complicados do espírito moderno; essa mesma qualidade motiva a primeira crítica negativa de Sérgio Buarque. Segundo ele:

*“[...] se quisermos ser justos não devemos negar que o senhor Rubens de Moraes resolve os problemas que ele se propôs sem tomar em conta certas nuances que eles comportam naturalmente. Procura demonstrar seguindo sempre uma linha reta entre o enunciado da questão e a resposta e só afirma tudo quanto ao seu espírito um pouco sofista parece indiscutível.”*⁴³⁹

Ao enunciar seu juízo, o resenhista procura deixar claro que se baseia em um critério *justo*, qualificativo que podemos interpretar como sinônimo de *franco* ou de *sincero*. Ao introduzir sua primeira censura, nosso autor faz questão de explicitar as intenções imparciais através das quais julga o livro, evidenciando a proposta de “ampla liberdade” crítica de que falava Prudente de Moraes, neto, e que fundamentava as apreciações da revista *Estética*.

distribuição e de repercussão. Em seguida, considera que “se o público não tomou conhecimento de meu livro, os amigos modernistas de São Paulo e do Rio gostaram. Manuel Bandeira lia trechos a ‘passadistas’ para explicar-lhes o que os modernistas queriam fazer”. A lembrança é ilustrativa de certa função pedagógica que a leitura da obra poderia assumir em determinada situação. Ver: MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (recordações)*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/ Livros, 2011, p. 205.

⁴³⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., mesma página.

⁴³⁸ Idem, *ibidem.*, mesma página. Sérgio Buarque cita três passagens de *Domingo dos séculos* (1924) que revelam o espírito bem humorado e a simplicidade de expressão do autor, transcritas como exemplares dessas duas características: “Apresentar as coisas sob um novo aspecto. A lei do cansaço é de todas as leis psicológicas a que mais valor tem em arte. O primeiro poeta que comparou a neve a um tapete branco teve uma imagem feliz; o segundo plagiou; o terceiro cansou.” (p. 91). Em seguida, o resenhista apresenta o que para ele era o “corolário dessa afirmação”: “Os passadistas eram artistas segundo um sistema de eixos i, i’; t, t’. Nós transpomos a arte para um novo sistema de eixos i’, i’’, t’, t’’. Tudo continua no mesmo. A humanidade continua a chorar, a rir, a sofrer; mas nós a contemplamos de um outro modo. Só mudou o ponto de vista.” (p. 72). As páginas de Rubens Borba indicadas estão em: MORAES, Rubens Borba. *Domingo dos séculos* (ed. fac-similada). São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

⁴³⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 202. Na sequência da crítica ao método de Rubens Borba, Sérgio Buarque acrescenta: “Aliás, sr. Rubens de Moraes não ignora que em arte moderna como em muitas outras cousas a evidência nem sempre é o melhor argumento e a linha reta não é muitas vezes o caminho mais curto entre dois pontos”.

Talvez seja por isso que, na organização da resenha, a crítica negativa se contrapõe à crítica positiva, em um contraste que cercava ângulos diversos da obra, iluminando-os a partir do confronto dessas duas perspectivas. Partindo desse procedimento, Sérgio Buarque de Holanda detecta pontos discrepantes em uma mesma reflexão de Rubens Borba de Moraes, que apresentava comentários “levianos” com relação a Marcel Proust (1871-1922) e observações certeiras a respeito da velocidade da vida moderna⁴⁴⁰. Em seus últimos comentários, esse contraponto aparece novamente nas dúvidas quanto à influência do bergsonismo na arte moderna, expressas pelo autor em capítulo que chamou a atenção do resenhista.

Vejamos o argumento de Rubens Borba. No terceiro capítulo de *Domingo dos séculos*, discute o problema da inteligência, destacando, em uma breve retrospectiva, o intelectualismo que marcou a arte e o pensamento dos séculos passados, especialmente do Classicismo. Em seu entender, o homem clássico é um intelectual, característica que domina a literatura produzida naquele período. O mesmo ocorrera com a filosofia criada à época, que pretendeu atingir o conhecimento através da inteligência, com o resultado quase “nulo”⁴⁴¹.

Essas afirmações levam o autor a assinalar a importância das ideias de Henri Bergson (1859-1941). Ao introduzir a *intuição* e o *instinto* como instrumentos para se atingir o conhecimento, o filósofo francês mudou significativamente os pressupostos do pensamento filosófico, distanciando-o do caráter científico que assumira sob os influxos do classicismo. Rubens Borba afirma ainda que a influência dessas concepções

⁴⁴⁰ As observações estão no oitavo capítulo de *Domingo dos séculos* (1924). Sobre a velocidade da vida moderna, o autor escreve: “As invenções modernas transformaram nossas sentidos. O homem não tem mais 5 sentidos, tem centenas, milhares. *A velocidade da vida moderna obriga o artista a realizar depressa o que ele sentiu depressa, antes da inteligência intervir.* Desse estado de coisas nasceu a sintetização da arte moderna”. Na sequência, encontram-se os comentários sobre Marcel Proust: “O tempo!... Além da sintetização cinematográfica, a vertigem da vida moderna cria também, no artista, uma facilidade de análise minuciosa, produzida pela multiplicidade de fatos diversos que se realizam em pequeno espaço de tempo, quase que simultaneamente. Proust gasta 229 páginas, descrevendo sua entrada num baile da princesa de Guermantes, E Proust é um dos maiores representantes da literatura moderna./ Proust é um resultado da agitação da vida contemporânea. A velocidade aguçou-lhe de tal maneira os sentidos que ele vê e sente o que um homem da época ‘pré-velocidade’ nunca poderia sentir. A sua sensibilidade incrível não é só uma consequência de sua moléstia, mas da percepção excitada pela vida intensa que um homem de hoje leva. O encanto de Proust *está em nos contar tudo e nos sugerir o que ele não pôde contar por falta de tempo.* Mais tarde, quando os críticos de então quiserem citar um representativo do nosso tempo, citarão Proust.”. MORAES, Rubens Borba de. Op. cit., p. 64-65. Os trechos em itálico foram os transcritos por Sérgio Buarque de Holanda em sua resenha. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 202.

⁴⁴¹ Idem, ibidem., p. 29-30.

estendeu-se para o campo da arte moderna, acrescentando que “Bergson é diretamente um dos autores da nova estética”⁴⁴².

Sérgio Buarque de Holanda considera o capítulo como “um dos mais curiosos e sobretudo dos mais importantes do livro”⁴⁴³. Entretanto, não deixa ler nas tendências estéticas mais atuais daquele momento - como as últimas fases das obras de Jean Cocteau (1889-1963) e Max Jacob (1876-1944) - um fator que desmentia a ascendência das ideias do autor de *Matéria e memória* (1896) na arte contemporânea. Por isso, afirmava:

“O sr. Rubens de Moraes tem razão quando combate a influência do intelectualismo do século passado. Mas a solução não é talvez tão simples como lhe parece quando propõe a intuicionismo bergsoniano.”⁴⁴⁴

Ao referir-se às produções poéticas então mais recentes, o resenhista demonstra a preocupação de ler a obra recenseada a partir das questões artísticas surgidas no momento em que escrevia. Essa abordagem, que pressupunha um crítico atualizado com relação às obras e às discussões que pautavam o debate modernista, possibilitava o confronto entre as ideias “estáticas” enfeixadas no livro *Domingo dos séculos* e a dinâmica das ideias que as novas criações literárias ofereciam.

Algo semelhante ocorre em seus comentários ao livro *A cidade do vício e da graça* (1924), de Ribeiro Couto (1898-1963)⁴⁴⁵. Na abertura do texto, Sérgio Buarque de Holanda lembrava que, há não muito tempo, os escritores brasileiros estabeleciam dois moldes fixos de motivos literários: os *motivos poéticos*, em geral mais valorizados, e os *motivos prosaicos*, considerados desprezíveis pela maioria dos nossos autores.

No início de avaliação, vemos que, como nas outras resenhas que analisamos, a perspectiva histórica aparece em uma sucinta retrospectiva que procura contextualizar – neste caso esteticamente - a obra em questão. A leitura que se volta para o passado, abrangendo determinado período literário, faz com que nosso autor possa distinguir

⁴⁴² Idem, *ibidem.*, p. 30. A partir das concepções de Bergson, o autor de *Domingo dos séculos* ainda escreve que “a arte deve abandonar a ideia das coisas forjadas pela Inteligência, existentes unicamente nos nossos cérebros, para confundir-se com a essência das coisas pela intuição, penetrar no princípio da vida e alimentar-se dele”. Idem, *ibidem.*, p. 30-31.

⁴⁴³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 202-203.

⁴⁴⁴ Idem, *ibidem.*, p. 203.

⁴⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ribeiro Couto – *Cidade do vício e da graça* (vagabundagem pelo Rio noturno), Rio, 1924” in: Op. cit., p. 186-187. Resenha publicada no primeiro número de *Estética*, de setembro de 1924.

nesse intervalo de tempo certa tendência de nossos escritores de privilegiar os motivos poéticos em detrimento dos motivos prosaicos. Para o crítico, enquanto estes se regeneravam pelo desuso, aqueles se perdiam pelo abuso com que eram empregados.

O comentário sintetiza o processo de desgaste de um determinante poético que, no momento em que o resenhista escrevia, esgotava-se como procedimento de escrita. Ainda segundo Buarque de Holanda, “só agora começa a surgir uma *poesia do prosaico* e uma *poesia do cotidiano*”⁴⁴⁶ que vinham modificar o ramerrão das letras nacionais. No Brasil, Ribeiro Couto era considerado pelo crítico como o autor mais representativo dessa vertente:

*“Ribeiro Couto teve, entre nós, a coragem de reagir desde o seu primeiro livro contra o ‘motivo poético’. E não encontro em toda nossa poesia contemporânea quem com mais facilidade tenha atingido esse objetivo.”*⁴⁴⁷

A estética do autor santista situava-o em um *lugar* distinto, onde ele transitava e de onde observava o mundo como um poeta desocupado. Caminhava ao rés do chão enxergando com interesse, na humildade do prosaico e do cotidiano, certa beleza que escapava ao olhar dos outros homens⁴⁴⁸. Por isso que Buarque de Holanda afirma, pouco mais a frente, que “Ribeiro Couto procura a beleza onde os outros só encontram um divertimento aborrecido”⁴⁴⁹.

O comentário que constatava uma mudança significativa nas técnicas literárias utilizadas por nossos autores vinha a propósito do lançamento de uma nova obra. Resenhando *A cidade do vício e da graça*, Sérgio Buarque movimenta aspectos que promovem um diálogo esclarecedor entre os elementos internos e externos, sem deixar de manter-se atento às particularidades do livro recenseado⁴⁵⁰.

⁴⁴⁶ Idem, ibidem., p. 186.

⁴⁴⁷ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁴⁸ O “poeta desocupado” mencionado por Buarque de Holanda nessa passagem da resenha faz uma referência direta aos versos do escritor inglês Coventry Patmore (1823-1896). O crítico transcreve o seguinte excerto de Patmore: “Um poeta desocupado, aqui e ali, olha em torno de si; mas para todos os outros homens, o mundo, insondavelmente belo, é mais aborrecido do que um divertimento tolo”. Em seguida acrescenta: “Essas palavras de Coventry Patmore em *The angel in the house*, definem admiravelmente a *função* do poeta”. Idem, ibidem., p. 186.

⁴⁴⁹ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁵⁰ O que pode ser observado no final do texto, quando Sérgio Buarque analisa as particularidades da obra de Ribeiro Couto: “O seu livro será um guia para quem deseje conhecer o Rio noturno, como quis o autor. Mas um ‘guia’ onde sobra um fundo de ternura e de poesia, que ele sabe traduzir com uma naturalidade de expressão que ninguém talvez tenha atingido entre nós”. Idem, ibidem., p. 187.

Sua atividade como resenhista parece questionar constantemente a história literária, sobretudo na busca do contexto literário que situe as obras analisadas. O olhar capaz de abranger o largo panorama dos caminhos pregressos não impedia, entretanto, o foco minucioso e atualizado nos detalhes das produções mais contemporâneas à época. Esse exercício era feito no espaço conciso da resenha literária e mantinha-se engajado nas discussões modernas.

Manifesto: elogio à noite

Nas páginas de *Klaxon*, há a presença de alguns elementos relativamente novos no quadro das ideias e da cultura brasileira. Dentre eles, encontramos referências à psicanálise, teoria que começava a encontrar ressonância no Brasil do começo do século XX⁴⁵¹. No artigo-manifesto de apresentação da revista, entrevemos uma primeira alusão às concepções freudianas, apontadas como instrumento de libertação artística:

*“KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis científicas à arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psicologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! [...]”*⁴⁵²

Outro ponto que podemos destacar diz respeito à presença do insólito e do fantástico como tema-procedimento literário. Nas páginas do mensário paulista, algumas peças de ficção flagram o extravasamento do real em direção ao plano do irreal, o extraordinário contaminando, de maneira sub-reptícia, a normalidade cotidiana. Nesse sentido, destacamos duas produções: o conto “A extraordinária história da mulher que se tornou infinita”, de Antônio Carlos Couto de Barros (1896-1966)⁴⁵³, e a prosa “Antinous (fragmento)”, de Sérgio Buarque de Holanda⁴⁵⁴.

⁴⁵¹ Ao comentar o contexto da recepção das teorias psicanalíticas no Brasil, Cristiana Facchinetti refere-se à crise provocada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que desestabilizou de maneira violenta a imagem que tínhamos da Europa. O modelo de civilização europeu, nossa principal e tradicional referência, vacilava e perdia-se em um surpreendente exemplo de barbárie. Segundo a autora, “quando a sociedade assume a perda da estabilidade das referências e se permite romper com a tradição [...], acaba por se permitir um novo modo de olhar o país. [...] Vai-se alinhavando um discurso encorpante, produtor de singularidade e densidade subjetiva, relacionado à perda das certezas a respeito dos valores, da verdade e do si mesmo, e que acaba por dar origem a um sujeito com uma crise de identidade crônica, resultante da falta de referências externas capazes de servirem de modelo. Por sua vez, é esse o sujeito que pode permitir a validação da psicanálise na sociedade urbana brasileira do início do século XX.”. FACCHINETTI, Cristiana. “Psicanálise *Modernista* no Brasil: um Recorte Histórico” in: *PHYSIS: Revista de Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1, junho de 2003, p. 118-119.

⁴⁵² Revista *Klaxon*, nº 1, 15 de maio de 1922, p. 2, in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

⁴⁵³ O conto de Couto de Barros narra a história de uma mulher (dona Brazilizia) que, após seu casamento com Adoasto, começa a engordar progressivamente e de maneira ininterrupta. O insólito fenômeno

Esse direcionamento dos klaxistas está estreitamente vinculado às pesquisas e aos esforços do modernismo de 22 no sentido de uma atualização e de uma modernização da cultura brasileira. A arte e as ideias europeias, sobretudo, forneceram subsídios fundamentais para a ação renovadora, abrindo caminhos reveladores e, em certos pontos, desconhecidos ou ignorados até então por nossos artistas. Das lições absorvidas naquele momento, os modernistas não desprezaram as sugestões que faziam balançar os alicerces racionalistas, que abriam espaço para a pesquisa do mundo interior do homem e para a desfiguração do mundo exterior⁴⁵⁵.

Cecília de Lara, estudando os traços internacionalistas presentes na revista *Klaxon*, aponta justamente para as linhas de influências às quais nos referimos. Dentre elas, está a exploração do subconsciente e da angústia, assim como a utilização da deformação e do expressionismo no processo de criação artística. Posturas que, segundo

preocupa o marido, que passa a procurar suas causas, em busca da cura que interrompesse a “desastrosa distensão orgânica” (21) de sua mulher. O crescimento desta acompanha o desarranjo do novo lar, que passa a – também progressivamente – se desestruturar. Vendo seu amor diminuir (“Seu amor estava na razão inversa da massa de d. Brazilizia” [p. 20]), e sem encontrar explicações racionais para o estranho acontecimento, Adoasto perde as esperanças e a razão, sendo envolvido paulatinamente pela loucura, que o leva a um colapso mental ao identificar na silhueta da esposa o símbolo matemático do infinito (“Encontrou d. Brazilizia estendida num divã, a cintura apertadíssima, a dividir-lhe o corpo em duas rotundíssimas metades. Contemplando-a, Adoasto teve a impressão de ver um 8 deitado, símbolo do infinito matemático.” [p. 21]). Ver: BARROS, A. C. Couto de. “A extraordinária história da mulher que se tornou infinita” [*Klaxon*, nº 8-9, dezembro de 1922 - janeiro de 1923] in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 20-21.

⁴⁵⁴ Assim como o conto de Couto de Barros, a prosa de ficção de Sérgio Buarque de Holanda trabalha com elementos que flexionam e distendem a rigidez do real, alcançando situações absurdas através da utilização de técnicas de simultaneidade e do uso humorístico do anacronismo. Em “Antinous”, o autor mistura a forma de diálogos a trechos narrativos, descrevendo um cortejo popular que saúda o Imperador Adriano, que aparece de “monóculo, mastigando um enorme havana apagado” (p. 2); na comitiva principal que o acompanha, estão “Tiresias o feiticeiro, Sansone Carrasco, Guildenstein e Rosenkratz e o desembargador Ataulpho de Paiva” (p.2). No choque de temporalidades antípodas, que estrutura toda a narrativa, vemos, por exemplo, o seguinte elogio, feito por um orador ao “Imperador arquiteto”, ao “Imperador artista”: “Vede esta cidade monstro com seus edifícios, seus arranha-céus, com suas ruas asfaltadas, com seus anúncios, com seus cinemas, seus cartazes... Vede este palácio (Aponta para um palácio que tem aspecto de um formidável queijo de minas). Vede a civilização borborinhante que enche as nossas ruas, as nossas praças, os nossos boulevards, os nossos...”. HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Antinous (fragmento)” [*Klaxon*, nº 4, 15 de agosto de 1922] in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 1-2.

⁴⁵⁵ Virgílio Noya Pinto, traçando um breve panorama da Europa depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), aponta para algumas conexões entre as circunstâncias histórico-sociais daquele momento e a reação artística por elas suscitadas: “O pós-guerra trouxe uma presença constante de tensão política, social, moral, religiosa; uma inquietude ante o acúmulo de novas questões suscitadas no terreno dos valores filosóficos, psicológicos e estéticos, e uma angústia e busca apaixonada de um ponto de apoio ante a derrocada das mais sólidas construções do passado [...] Na configuração deste quadro o artista o captou, em toda a sua profundidade e na sua sensibilidade, repudiou o real e o racional buscando, no absurdo e no irracional, a forma de retratar e agredir o mundo que o circundava.”. PINTO, Virgílio Noya. “Antecedentes da Semana de Arte Moderna” in: *Anais do curso “A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois”*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984, p. 23.

a autora, revelavam uma oposição ao intelectualismo, traduzida em uma atitude “irracionalista, anti-clássica, de mergulho nas profundidades do próprio indivíduo”⁴⁵⁶.

Algumas das reflexões de Rubens Borba de Moraes aproximam-se desse posicionamento, participando das investigações que se aproveitaram das novas perspectivas abertas por Freud (1856-1939) e Bergson (1859-1941). Podemos considerá-las como um elemento de ligação entre o ideário do mensário paulista e o da revista *Estética*, ambos voltados, em certos pontos, para a exploração dos caminhos velados da psique humana.

Nesse sentido, são significativas as ideias expostas na sexta seção do ensaio “Balanço de fim de século” (1922), publicado no quarto número de *Klaxon* (15 de agosto de 1922)⁴⁵⁷; texto que Rubens Borba reaproveitou, com pequenas alterações, no terceiro capítulo de *Domingo dos séculos*. Neste, ao considerar certas características da arte e do artista moderno, escreve:

“O artista moderno nem sempre é lógico, racional, porque não é inteligente. É no subconsciente que o poeta, o pintor, o compositor vão buscar a emoção estética. Lá no subconsciente eles encontram sua realidade, a única que lhes importa. A Inteligência, já vimos, enfraquece a sensação; a intuição nunca. Hoje só há uma escola: a personalidade.”⁴⁵⁸

É justamente esse capítulo que chama à atenção de Sérgio Buarque de Holanda quando resenha o livro de Rubens Borba em *Estética*⁴⁵⁹. Na revista carioca, as cogitações psicanalíticas, especialmente aquelas que se referem ao subconsciente ou inconsciente, permanecem como uma via profícua de reflexão.

⁴⁵⁶ Cecília de Lara ainda acrescenta que “será em Freud e em Bergson que o Modernismo se fundamentará. O subconsciente, a intuição, se situam num polo que constituirá a reação ao ‘intelectualismo’. A Psicologia dará subsídios para esta posição [...]”. LARA, Cecília. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 215-216.

⁴⁵⁷ MORAES, Rubens Borba de. “Balanço de fim de século” (nº 4, 15 de agosto de 1922; p. 12-13) in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Ensaio: Gênese de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

⁴⁵⁸ MORAES, Rubens Borba. *Domingo dos séculos* (ed. fac-similada). São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 32.

⁴⁵⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rubens de Moraes – *Domingo dos séculos* – ‘Cadeia azul’, Rio de Janeiro, 1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 202-103.

Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969), comentando o “estado do espírito contemporâneo” e as “tendências mais características do pensamento moderno”, refere-se a um “eu” instável e constantemente renovado. Para o autor, a persistência entre os escritores modernos de processos subjetivistas estava diretamente relacionada ao comportamento psicológico do homem moderno:

*“E isso porque a experiência dos psicólogos contemporâneos havendo concluído contra a existência de um eu permanente e inalterável, toda ou quase toda a arte moderna ficou dominada por essa descoberta da fluidez e da mutação incessante da personalidade.”*⁴⁶⁰

No artigo “Sobre a sinceridade” (1925)⁴⁶¹, Prudente de Moraes, neto, ao discutir as ideias de Benjamin Crémieux (1888-1944) a respeito da questão da personalidade na arte, também aborda a problemática do “eu”. Discordando de algumas propostas do crítico francês, o diretor de *Estética* recorre a conceitos psicanalíticos para pensar o fenômeno artístico moderno, que passava a ser investigado com as ferramentas teóricas que a nova disciplina oferecia⁴⁶².

Para o jovem autor, era preciso relevar a importância do papel do inconsciente na criação artística:

*“Porque si não há nada na imaginação que não tenha estado no inconsciente, há muita cousa no inconsciente que por si nunca chegará à imaginação. É preciso atirar-lhes uma corda por onde possam subir.”*⁴⁶³

As especulações direcionadas para a subjetividade do sujeito, marcadamente através das questões levantadas pela teoria freudiana, revelam-se de maneira mais aprofundadas em suas considerações. A partir das possibilidades que tal perspectiva

⁴⁶⁰ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “Graça Aranha – O Espírito Moderno” in: *Estética – Edição fac-similar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 295. (nº3, abril-junho de 1925).

⁴⁶¹ MORAES, Prudente de. “Sobre a sinceridade” in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Ensaio: Gênese de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 159-164. [*Estética* nº 2, janeiro-março de 1925].

⁴⁶² “A psicanálise equipara a arte ao sonho. Ela é a consequência da luta dos desejos e tendências instintivas e as forças de toda espécie – a censura – que tentam reprimi-los. Para se manifestarem, esses desejos esperam o relaxamento do sono ou disfarçam-se. Um dos meios de se disfarçar é a arte. Sublimação. Isto é, aproveitamento por um esforço consciente para fins elevados.” Idem, *ibidem.*, p. 160.

⁴⁶³ Idem, *ibidem.*, p. 161.

interpretativa oferecia, Prudente sugere uma apreciação que compreende as origens da arte vinculadas às regiões reveladas pelo estudo do inconsciente:

*“A arte nasceu provavelmente com a reprodução dos sonhos. Depois não eram mais os sonhos, quero dizer, os fatos sonhados que se reproduziam, mas o próprio estado de sonho que se tentava prolongar mesmo fora do sono e que produzia novos sonhos imediatamente fixados em arte. Isso se dá sempre que a arte se separa nitidamente da história. O poeta conta o que sonha. É um sonhador. Ora, sonho= utopia, desejo impossível. Um desejo difícil que finalmente se realiza, parece um sonho.”*⁴⁶⁴

Podemos dizer que a pesquisa do inconsciente - emergente no momento em que o fracionamento do sujeito moderno era percebido de maneira contundente - direcionava-se para fronteiras limítrofes onde a provisória linha que separa a realidade da imaginação apagava-se, lá onde a rigidez das certezas vacilava e onde as “verdades” passavam a ser questionadas.

O sonho seria a via por excelência de acesso aos espaços mais recônditos da mente humana, a “corda” por onde subiriam as “cousas” do inconsciente, vistas como material de trabalho do artista-sonhador. Essa posição, que defendia o inconsciente como fonte de criação artística, é também uma afirmação das convicções surrealistas de Prudente de Moraes.

O “apelo à liberdade total do espírito” proposto pelo surrealismo, com sua “afirmação de que a vida e a poesias estão ‘alhures’, e que é preciso conquistá-las, perigosamente”⁴⁶⁵, também encontrou ressonância nos desejos e anseios do outro jovem diretor de *Estética*⁴⁶⁶. No último número da revista (nº 3, abril-junho de 1925), Sérgio

⁴⁶⁴ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁶⁵ RAYMOND, Marcel. “O surrealismo” in: *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 253-254.

⁴⁶⁶ Podemos lembrar que a revista *Estética* é considerada uma das primeiras revistas brasileiras a receber e repercutir as propostas surrealistas, sobretudo aquelas que foram alinhavadas no *Manifesto do Surrealismo* (1924). Comentando a presença do surrealismo na revista carioca, Valentin Facioli escreve: “O surrealismo foi percebido logo em 1924 por um grupo que se reuniu no Rio de Janeiro entorno da revista *Estética* [...] Os dois jovens diretores, Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda, defenderam o surrealismo e polemizaram contra seus detratores, que já apareceram quase instantaneamente [...]”. FACIOLI, Valentin. “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil” in: *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999, p. 298. Sérgio C. de Franceschi Lima, historiando os momentos exemplares da afirmação do surrealismo no Brasil, anota: “Prudente de Moraes, neto e Sérgio Buarque de Holanda lançam a revista *Estética*, com o propósito de ser a primeira revista de crítica do ‘modernismo brasileiro’. *Estética* é também a primeira publicação a acolher positivamente o Surrealismo no Brasil, não nas equívocos de uma ‘escola literária’ mas sim, e

Buarque de Holanda publica um texto veemente, ensaio que possui um pulso diferente dos textos que havia escrito até então⁴⁶⁷.

Em “Perspectivas” (1925), a aproximação com o surrealismo foi reconhecida pelo autor, fazendo parte de “um clima meio surrealista” compartilhado sobretudo com o amigo Prudente de Moraes⁴⁶⁸. No ensaio, ela pode ser percebida na poética que convoca o homem à retomada de sua condição de “sonhador definitivo”, na crítica à sua acomodação e à sua moderação, que o mantinha cativo de “uma imperiosa necessidade prática”⁴⁶⁹. Enfim, a afinidade com o surrealismo revela-se na rebelião contra o “reinado da lógica” e do “racionalismo absoluto”, perspectivas que restringiam a experiência humana⁴⁷⁰ - elementos que já se encontravam presentes no “Manifesto do Surrealismo” (1924), de André Breton (1896-1966).

Buarque de Holanda mostra-se sensível à crítica ao sujeito moderno e à postura surrealista que incitava o homem a uma impetuosa oposição às formas limitadoras da vida. A partir delas, adotará uma postura de desconfiança e de desaprovação das grandezas e das mediocridades da representação que fazemos do mundo, da “suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram para substituir o desenho rígido e anguloso das cousas”⁴⁷¹. Nesse sentido, é categórico ao escrever:

desde já, enquanto movimento e ‘perspectiva’ inaugural de um novo espírito”. LIMA, Sérgio Claudio de Franceschi. *Surrealismo – Polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998, p. 161.

⁴⁶⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Perspectivas” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 214-218.

⁴⁶⁸ Em entrevista cedida à Maria Célia Leonel, em julho de 1975, Sérgio Buarque revela o ambiente referencial no qual o texto “Perspectivas” (1925) foi composto: “É uma coisa meio surrealista. Tive uma discussão muito grande com o Prudente sobre a primeira frase, que é um pouco confusa mesmo. Começamos a escrever cartas surrealistas, conforme a receita de Breton”. A partir dessa declaração, a entrevistadora pergunta se o artigo surgiu por influência de Breton, tendo como resposta: “Creio que um pouco. Independentemente do manifesto, havia um clima meio surrealista. [...]”. LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda” in: *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 178.

⁴⁶⁹ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 220-221.

⁴⁷⁰ Breton, no “Manifesto do Surrealismo” (1924), descreve da seguinte maneira a situação contra a qual o surrealismo pretendia rebelar-se: “Vivemos ainda no reinado da lógica, eis, bem entendido, aonde eu queria chegar. Mas os processos lógicos, de nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar fatos de pequena relevância de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. É inútil acrescentar que à própria experiência foram assinalados limites. Ela gira dentro de uma gaiola de onde é, cada vez, mais difícil sair. Apoia-se, também ela, na utilidade imediata e é observada pelo bom-senso.”. BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” in: Op. cit., p. 226.

⁴⁷¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 215. Nessa passagem, Sérgio Buarque lembra que “a resistência ao milagre caracteriza um estado de espírito que não é bem o dos contemporâneos. Já se ousa pretender mesmo e sem escândalo, que a mediocridade ou a grandeza de nosso mundo visível só

*“Eu, Sérgio Buarque de Holanda, acho indiscutível que em todas as cousas exista um limite, um termo, além do qual elas perdem sua instabilidade, que é uma condição de vida, para se instalarem confortavelmente no que só por eufemismo chamamos sua expressão e que na realidade é menos que seu reflexo. Só os pensamentos já vividos, os que se podem considerar não em sua duração, mas objetivamente e já dissecados, encontram um termo. Quero dizer: esse termo só coexiste com o ponto de ruptura com a vida.”*⁴⁷²

Na passagem, há uma rigidez de expressão que se equilibra com a reflexão aguda, ambas encadeadas em uma argumentação muito bem realizada. Como observou João Kennedy Eugênio, o jovem autor procurava valorizar a vida no que ela possuía de incerteza e risco, atitude que revelava o vitalismo que nutria as convicções buarqueanas à época. Ainda segundo Eugênio, essa posição manifestava-se na crítica a todo tipo de representação fixa do real, especialmente as direcionadas às formas cristalizadas da arte e da literatura, assim com aquelas voltadas à linguagem e à palavra⁴⁷³.

Seria preciso, portanto, encontrar maneiras de se viver que resistissem à estabilização empobrecedora da vida, que possibilitassem ao homem atingir as experiências em sua essência dinâmica e instável, naquilo que elas apresentavam de imponderáveis. Ao equilíbrio e à serenidade artificiosa criada pelas representações, encaradas como negação da vida, Sérgio Buarque propões expedições radicais por domínios incertos, pelas paisagens pouco exploradas dos sonhos:

*“Hoje mais do que nunca toda arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões inexploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro.”*⁴⁷⁴

dependem da representação que nós nos fazemos dele, da qualidade dessa representação. Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram para substituir o desenho rígido e anguloso das cousas.”.

⁴⁷² HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 214.

⁴⁷³ EUGÊNIO, João Kennedy. “Um horizonte de autenticidade: Sérgio Buarque de Holanda: monarquista, modernista, romântico (1920-1935)” in: *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 439-440.

⁴⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 215.

A afinidade do autor com o surrealismo manifesta-se com todo vigor nessas palavras assertivas, na convicção de que o sonho era uma poderosa e libertadora ferramenta artística. Para além de uma concepção estética, a afirmação das potencialidades oníricas também expressava princípios pessoais, coerentes com sua atitude de insubmissão às normas e às regras, de insatisfação com a realidade e de compromisso com a quebra de certas amarras que embaraçavam a experiência humana.

A declarada intenção de explorar esses “domínios” desconhecidos, através de “expedições armadas”, nos remete à passagem do “Manifesto do Surrealismo” (1924) em que Breton refere-se à descoberta de Freud:

*“Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos.”*⁴⁷⁵

O interesse pela noite impulsionava essa vontade expedicionária. Ao escrever que “só à noite enxergamos claro”, Sérgio Buarque sublinha sua confiança na capacidade reveladora dos sonhos, considerando-os como meios fundamentais de compreensão. Sentido que podemos estender à sua proximidade com o surrealismo, encarado não como uma escola artística, “mas como um meio de conhecimento, particularmente de continentes que até então não haviam sido explorados”⁴⁷⁶.

A *declaração dos direitos do sonho* reivindicada por Buarque de Holanda evidencia de maneira indisfarçável sua adesão àquela que talvez seja a mais marcante proposta surrealista. Como esclareceu Robert Ponge, a frase sinalizava o contato do autor com outra fonte de leitura⁴⁷⁷, revelando o convívio ativo e substancial com as ideias e textos produzidos pelo grupo liderado por Breton.

⁴⁷⁵ BRETON, André. Op. cit., p. 226.

⁴⁷⁶ NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 46.

⁴⁷⁷ Robert Ponge, estudando os “primeiríssimos contatos” do Brasil com o surrealismo, aponta os editores de *Estética* como os intelectuais daquele momento que foram mais sensíveis ao surrealismo, fazendo ressonância às suas propostas. Ao comentar algumas das ideias surrealistas presentes em “Perspectivas” (1925), de Sérgio Buarque, Ponge revela as leituras que estão na base da declaração de direitos do sonho do jovem autor: “A atitude de Sérgio Buarque de Holanda é curiosa e merece reter nossa atenção: ao falar numa *declaração dos direitos do sonho*, o autor joga com o prefácio e com o lema da capa do primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, fazendo uma colagem de ambos, mas sem dizê-lo e sem formular uma única vez a palavra *surrealista* (ou *supra-realista*, como se usava então).”. PONGE, Robert. “Notas

No primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), de 1º de dezembro de 1924, lia-se na capa os seguintes dizeres, referentes ao título da publicação: “Il faut aboutir a une nouvelle déclaration des droits de l’homme”⁴⁷⁸. A revolução surrealista, de acordo com a leitura proposta pelo jogo gráfico feito na capa, deveria levar a uma nova declaração dos direitos do homem.

Seguindo a interpretação sugerida por Robert Ponge para a frase, vemos que o autor de “Perspectivas” aproveita-se da divisa estampada na capa da revista na composição de sua “declaração dos direitos do Sonho”, modificando-a, entretanto, ao substituir significativamente a palavra homem por sonho.

Com essa sutil alteração, Sérgio Buarque jogava com as ideias propostas pela própria revista francesa, mais precisamente com aquelas expressas no prefácio, assinado por Jacques-André Boiffard (1902-1961), Paul Éluard (1895-1952) e Roger Vitrac (1899-1952). Nele, os autores criticavam o conhecimento racional e realista, ao mesmo tempo em que elogiavam as potencialidades do sonho, esse “tyran terrible habillé de miroirs et d’éclairs”, que restituía ao homem todos os seus direitos à liberdade⁴⁷⁹.

A afirmação do sonho mostra que nosso autor acreditava, assim como os surrealistas, no acesso às experiências mais profundas do ser humano e, sobretudo, na possibilidade de expressá-las artisticamente. O jovem ensaísta recusava-se a aceitar as impossibilidades sugeridas na “admirável” passagem de Marcel Proust (1871-1922), citada como um contraponto argumentativo à reivindicação que propunha:

“[Na música de Vinteuil, havia assim dessas] *visões que é impossível exprimir e quase proibido constatar, porquanto, quando no momento de adormecer recebemos a carícia do seu irreal encantamento, no momento mesmo em que a*

sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950” in: *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 6, n° 1, janeiro-junho 2004, p. 56.

⁴⁷⁸ *La Révolution Surréaliste: collection complète 1924-1929*. Paris: Jean-Michel Place, 1975.

⁴⁷⁹ No início do prefácio, os autores escrevem: “Le procès de la connaissance n’étant plus à faire, l’intelligence n’entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l’homme tous ses droits à la liberté.”. BOIFFARD, Jacques-André; ÉLUARD, Paul; VITRAC, Roger. “Preface” in: *La Révolution Surréaliste: collection complète 1924-1929*. Paris: Jean-Michel Place, 1975, p. 1. Agradeço a gentileza e a generosidade de Lucas Santiago Rodrigues De Nicola e João Ivo Dapieve Miranda Pinheiro Duarte Guimarães, que traduziram, a meu pedido, o prefácio que ora citamos.

razão já nos abandonou, os olhos se fecham e antes de termos tido tempo de conhecer não só o inefável mas o invisível, adormecemos.”⁴⁸⁰

As visões desconhecidas referidas por Proust surgiam ao homem no estágio onde a consciência vacila, onde ele encontra-se na incerta fronteira entre a vigília e o sono. Diante da hesitação que o romancista francês expressava com relação à oportunidade de alcançar os mistérios e encantos de tais experiências - porta de entrada para as regiões do sonho -, Sérgio Buarque perguntava-se: “Mas de que nos vale a confiança no milagre se não ousamos transpor aquele *impossível* e aquele *proibido* colocados ali por prudência ou por covardia?”⁴⁸¹.

A revolta de Buarque de Holanda com relação às formas de representação é notória, permeando o tom categórico e incisivo de seu ensaio. Cifrada em um texto que possui a verve de um manifesto, ela pode ser interpretada no desabafo e nas críticas de quem sentia, com pesar mas sem resignação, que a fixação do real constituía uma perda de contato com o *princípio de vida*, que se manifestava nos elementos e nas coisas do mundo.

A mais cortante expressão dessa acentuada descrença revela-se, talvez, no parágrafo de abertura de “Perspectivas”, quando o autor escreve:

“As palavras depositaram tamanha desconfiança no espírito crédulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas. A gente começa a admirar-se de que uma porção de civilizações tenha enxergado incessantemente na letra qualquer coisa que não seja uma negação de vida – negação formal, está claro, mas nem por isso menos eficiente.”⁴⁸²

Voltando-se para a questão da linguagem, e tendo em vista que “nada do que vive se exprime impunemente em vocábulos”, Sérgio Buarque de Holanda substancia a

⁴⁸⁰ PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo, Globo, 2011, p. 432. A passagem citada, provavelmente traduzida pelo próprio Sérgio Buarque e que apresenta diferença com relação à tradução que citamos, encontra-se em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 215.

⁴⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Perspectivas” in: Op. cit., p. 216.

⁴⁸² Idem, ibidem., p. 214. Anotemos, de passagem, a ressonância que pode ser observada entre a célebre abertura de “Perspectivas” (1925) e o início do primeiro parágrafo do *Manifesto do Surrealismo* (1924), de André Breton, que dizia: “Tão longe vai a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida *real* entenda-se, que, por fim, esta crença se perde. O homem, este sonhador definitivo, dia a dia mais insatisfeito com sua sorte, passa em revista, a custo, os objetos de que foi levado a fazer uso, aos quais dispensou sua incúria, ou seu esforço, quase sempre seu esforço, pois que ele consentiu em trabalhar [...]”. BRETON, Andre. Op. cit., p. 220.

convicção de que há uma oposição entre *vida* e *representação* na crítica à palavra e no ataque à “falsa paz que as letras impuseram”⁴⁸³.

Nesse ponto, é oportuno lembrar as importantes observações de Mariana Thiengo referentes a “Perspectivas”, especialmente aquelas que têm o início do ensaio como foco. Suas colocações desvelam o diálogo de Sérgio Buarque com outro referente importante, iluminando fundamentos teóricos mobilizados pelo ensaísta na elaboração de suas reflexões.

Em sua pesquisa, a autora distingue na crítica buarqueana uma investida contra o poder redutor das palavras, movimento que procurava preservar o fluxo e a dinâmica da vida, confinada nas formas inertes e sedimentadas das letras. Esse posicionamento, que questionava a linguagem como uma das bases do conhecimento, ainda indicava uma sugestiva aproximação com o pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900)⁴⁸⁴. Segundo Thiengo:

*“Trata-se de desmistificar a crença no poder da linguagem – reduto kantiano da razão – como instância que garante o acesso ao conhecimento do mundo. Melhor: trata-se de negar a linguagem como instância abstrata, separada de outras dimensões da existência, numa evidente crítica ao conhecimento de base idealista, que se quer engendrado a partir de uma desvinculação com as bases materiais da existência [...]”*⁴⁸⁵

Confrontando as ideias de Buarque de Holanda com aquelas propostas por Nietzsche, Thiengo assinala a notável semelhança do início de “Perspectivas” com o seguinte trecho do fragmento número 11 de *Humano, demasiado humano* (1886):

“A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado de outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em aeternae veritates [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho com que se ergue acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem

⁴⁸³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 214-215.

⁴⁸⁴ THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Minas Gerais, 2011, p. 93.

⁴⁸⁵ Idem, ibidem., p. 94.

não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas: de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência.”⁴⁸⁶

Sérgio Buarque de Holanda, ao denunciar a arbitrariedade e a falsidade do mundo criado pelas representações humanas, acima de tudo por aquelas engendradas pela linguagem, mostrava-se informado pelo pensamento nietzschiano.

O *perspectivismo* de Nietzsche, no qual a atitude crítica de nosso autor se alicerçava, pressupunha uma visão em que o mundo é compreendido na sua infinidade de pontos de vista, “na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele *encerre infinitas interpretações*”. No entender do autor de *A gaia ciência* (1882), seria uma “imodéstia” sentenciar que o ângulo no qual observamos determinado aspecto, era o único em que se poderiam ter perspectivas, desconsiderando a validade e multiplicidade de outras posições que enfocassem o mesmo problema⁴⁸⁷.

Há que se dizer que se nós nos aprofundarmos nas convergências entre as posturas questionadoras dos dois autores, perseguindo o alcance e a extensão da influência das ideias de Nietzsche na concepção de “Perspectivas”, seríamos direcionados para a crítica ao *conhecimento* e à *verdade* formulada pelo filósofo alemão, caminhos que escapam aos nossos propósitos.

Porém, não podemos deixar de anotar que a concepção nietzschiana de que “a vida é composta de aparência, erro, embuste, simulação, cegamento, autocegamento”⁴⁸⁸, está nas proximidades daquela que se coloca no horizonte do ensaio de Sérgio Buarque de Holanda. Toda forma de conhecimento, ao tentar apreender a vida, procura pôr em paz aquilo que só é domesticável com um empenho arbitrário, com um esforço de “simplificação e falsificação”.

Buarque de Holanda possuía uma clara noção de que havia nas “cousas” uma instabilidade que era preciso respeitar, avaliada por ele, aliás, como uma condição de vida peculiar a elas⁴⁸⁹. A partir dessa percepção, considerava a flexibilidade necessária a

⁴⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 21.

⁴⁸⁷ As citações e as ideias desse parágrafo estão todas em: NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 278.

⁴⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., p. 236.

⁴⁸⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Perspectivas” in: Op. cit., p. 214.

um pensamento filosófico para debruçar-se sobre a realidade e existência das coisas, captando o que nelas havia de imprevisto e que escapava à lógica da continuidade⁴⁹⁰.

Assim, através desses critérios, censurava os sábios que, para pensar com amplitude, “sacrificavam” tudo aquilo que se “exalta e afirma” pela diferença, que se distinguia pela singularidade⁴⁹¹. Não espanta que, nesse ponto de sua investida contra o conhecimento, o jovem ensaísta chegue à crítica à ciência justamente pela exigência de uma atenção ao particular:

*“A ciência compraz-se em estabelecer um nivelamento, uma uniformidade tal em todas as cousas, que acaba por excluir de seu universo qualquer objeto que não se resigne a ser simples termo para as suas equações, um instrumento dócil às suas construções arbitrárias. O ato elementar de definir, que se encontra à base de toda ciência humana, implica o propósito de instalar todo objeto de conhecimento numa continuidade fixa e inalterável.”*⁴⁹²

Se lembrarmos das últimas considerações do fragmento de Friedrich Nietzsche que citamos mais acima, em que as semelhanças com o trecho de abertura de “Perspectivas” são evidentes, veremos que a crítica à ciência tem raízes na crítica à linguagem. Ao criá-la, o homem não conferia apenas nomes às coisas, mas pensava ter na linguagem o conhecimento do mundo, acreditando nos conceitos e denominações como verdades eternas. À vista disso, Nietzsche considerava que “a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência”⁴⁹³.

Em “Perspectivas”, as críticas de Sérgio Buarque de Holanda estão cifradas em um texto-manifesto que explora as potencialidades poéticas da prosa ensaística, revelando suas “perspectivas” mais caras à época. Entre elas, é possível distinguir duas das mais intensas, que fecundam de maneira mais vigorosa o ideário crítico do ensaio: o surrealismo, encarado como proposta que oferecia instrumentos de investigação e entendimento da experiência humana, e o pensamento nietzschiano, que proporcionava ângulos reflexivos questionadores para o jovem e inquieto escritor.

⁴⁹⁰ Idem, ibidem., p. 216.

⁴⁹¹ Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁹² Idem, ibidem., mesma página.

⁴⁹³ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 21.

Tendo em vista a confluência desses dois elementos que contribuem para fundamentar o ensaio buarqueano, podemos arriscar uma hipótese, baseada nas próprias ideias de Friedrich Nietzsche, que possivelmente agradaria ao autor de “Perspectivas”.

Em alguns momentos de suas reflexões, o filósofo alemão expressou o desejo de promover uma coerência e uma ligação entre os conhecimentos⁴⁹⁴, de criar um pensamento que não opusesse arte e ciência, mas que possibilitasse a união entre elas. É provável que o jovem editor de *Estética* fosse sensível à ideia, em especial diante do seu desagrado com relação à distância entre conhecimento e vida. O horizonte projetado pelo autor de *Genealogia da moral* (1887) prefigurava um tempo em que:

*“[...] as forças artísticas e a sabedoria prática da vida se juntarão ao pensamento científico, em que se formará um sistema orgânico mais elevado, em relação ao qual o erudito, o médico, o artista e o legislador, tal como agora os conhecemos, pareceriam pobres antiguidades.”*⁴⁹⁵

Se tal expectativa se realizasse, seria lícito esperar que o homem atingisse algumas das regiões mais ocultas a que Sérgio Buarque de Holanda se refere. Ele não mais precisaria opor uma “eficaz” e “absurda” resistência aos segredos e aos mistérios da vida, nem renunciar a ela para descobrir o “irreal”⁴⁹⁶. Nessa conjectura, talvez os homens pudessem retomar sua condição de sujeitos ativos diante das palavras, sem precisar voltar às costas a elas - então destituídas de capacidade de ação, não mais personificadas -, voltando a poder confiar na linguagem como uma representação não legítima, mas admissível da vida.

4.2 Outras assinaturas: crítica e polêmica a quatro mãos

Através dos textos de Sérgio Buarque de Holanda que abordamos neste capítulo - todos publicados em *Estética* - é possível identificar um perceptível desenvolvimento em suas reflexões e comentários, que se mostram mais densos e aprofundados. Ademais, há um aguçamento de uma atitude substancialmente crítica, que passa a nutrir suas apreciações e juízos. Ajustando sua pena a essa conduta questionadora, o jovem escritor passa em vista alguns dos rumos percorridos pelo modernismo brasileiro até

⁴⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 92.

⁴⁹⁵ Idem, *ibidem.*, p. 141.

⁴⁹⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Perspectivas” in: Op. cit., p. 217-218.

aquele momento, extravasando, inclusive, os limites das questões circunscritas ao âmbito do “nacional”.

Das considerações elogiosas feitas à Graça Aranha em “Um homem essencial”, publicado no primeiro número de *Estética*, em que a revista deixava ver certo “protesto de consideração”⁴⁹⁷ ao autor de *Canaã*, às espessas e cifradas meditações do ensaio “Perspectivas”, impresso na última edição do periódico carioca, há um sensível amadurecimento do jovem crítico literário. Percebe-se na evolução dessas produções uma confiança maior em suas avaliações, um aprimoramento de seus instrumentos de análise que, paralelamente, acompanhava a posição de maior relevo que adquirira dentro do modernismo.

A revista que editou com Prudente de Moraes, neto, de certa forma, seguiu esse progresso, acompanhando o amolar da navalha crítica de seus jovens editores. À revelia das várias contribuições com que uma revista literária é composta, que naturalmente fazia com que elas tendessem para uma proposta por vezes dispersiva e pouco coesa, dissolvida na multiplicidade de colaboradores, *Estética* foi sensível às intenções de seus idealizadores.

Como lembrou o próprio Prudente, a publicação que dirigiu com o amigo pretendia discutir “os problemas ante os quais seus colaboradores pudessem situar-se diversamente”, buscando a superação de espíritos sectários a partir de uma postura crítica timbrada pela independência e pela transparência de opiniões⁴⁹⁸.

Sérgio Buarque de Holanda, corroborando tal anseio, apontou que os editores de *Estética* “queriam dizer à vontade o que pensavam”, espírito que deveria ser compartilhado com os participantes da revista. Não à toa, ela fora idealizada como órgão reflexivo, que buscava apresentar-se com um “aspecto de estudo”⁴⁹⁹. Podemos supor, inclusive, que essa intensão tenha se refletido nos aspectos visuais da revista, que não apenas revelariam as limitações financeiras do empreendimento, mas também a

⁴⁹⁷ A expressão é de Maria Célia de Moraes Leonel. Ao discordar da opinião de Mário de Andrade de que o primeiro número de *Estética* era muito mais de homenagem à Graça Aranha do que o último número de *Klaxon*, a autora escreve: “O número em questão de *Estética* não deixa de ser, entretanto, pelo menos um protesto de consideração”. LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 50.

⁴⁹⁸ DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: Op. cit., p. XII.

⁴⁹⁹ As duas citações de Sérgio Buarque estão em: LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda” in: *Estética e modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 171.

expressão gráfica da vocação para à análise que ambos buscaram imprimir no periódico que fundaram.

As resenhas que Sérgio Buarque e Prudente de Moraes escreveram juntos são mais um ponto significativo da parceria dos dois jovens intelectuais. Esses três textos juntam-se à criação e direção de *Estética* - revista na qual foram publicados -, compondo o núcleo vital de suas respectivas intervenções no movimento. No caso deles, o engajamento no modernismo significou uma ação direta, traduzida em uma estudiosa participação que se mostrou produtiva e inventiva.

No entanto, os artigos a que nos referimos apresentam a inevitável dificuldade de se estabelecer precisamente a autoria das ideias e dos procedimentos críticos empregados na leitura das obras em questão⁵⁰⁰. Nosso objetivo é investigar a crítica literária de Sérgio Buarque, procurando analisar os mecanismos de sua atividade e seus modos de proceder. As realizações a quatro mãos constituem-se uma exceção que exigiria diferentes modos de abordar tal particularidade, motivo que nos distancia dessa produção, colocando-a em um terreno no qual não entraremos com intenções de minúcias.

Podemos comentar brevemente duas das três resenhas que nos parecem interessantes para enriquecer o cenário do compromisso dos editores de *Estética* com as discussões modernistas.

Respondendo ao lançamento de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), Prudente de Moraes, neto (que assina em primeiro lugar) e Sérgio Buarque de Holanda abrem seus comentários destacando o aspecto mais saliente da obra de Oswald de Andrade (1890-1954)⁵⁰¹.

Para os autores, o livro possuía “certa feição de antologia” devido à larga margem que envolve cada episódio, que fazia com que a narrativa tivesse uma

⁵⁰⁰ Pelo depoimento de Sérgio Buarque, sabemos de maneira imprecisa como as colaborações com Prudente de Moraes foram compostas. Segundo ele, “Às vezes fazíamos juntos. Outras vezes o autor da ideia central assinava em primeiro lugar, mas havia sempre troca de sugestões. Assinávamos juntos principalmente quando o artigo podia gerar polêmica”. LEONEL, Maria Célia de Moraes. “Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda” in: Op. cit., p. 172.

⁵⁰¹ A resenha “Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar* – São Paulo, 1924” foi publicada originalmente em *Estética* (Rio de Janeiro, nº 2, ano II, vol. I, janeiro-março de 1925, p. 218-222). A referência que utilizamos está em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar* – São Paulo, 1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 210-213.

continuidade e uma duração que diminuía a intensidade do livro. Na contrapartida dessa constatação negativa, estava a leitura que detectava a força de cada episódio considerado isoladamente. Como resultado, tinha-se um quadro que aparecia “incompleto sem sombras e com um excesso quase desorientador de claros”⁵⁰².

Tais observações não se colocavam como uma avaliação desfavorável às *Memórias*, como “impertinências de crítica”. Isso porque as particularidades anotadas eram aceitáveis em uma obra em que o autor não definira a intenção de fazer um romance, em um livro que estaria mais precisamente entre aqueles de gênero indeterminado. Os resenhistas valorizavam a “estrutura sem unidade”⁵⁰³ criada por Oswald de Andrade, lembrando que a própria figura de João Miramar estabelecia a coerência entre os episódios narrados, deixando ao leitor a tarefa de combinar “as peças soltas”⁵⁰⁴.

Fazendo uma caracterização do herói oswaldiano a partir de um jogo de contradições, que não dispensa apontamentos de ordem estética, os autores sintetizam de maneira concisa o personagem de João Miramar:

*“Miramar é moderno. Modernista. Sua frase procura ser verdadeira, mas do que bonita. Miramar escreve mal, escreve feio, escreve errado: grande escritor. Transposições de planos, de imagens, de lembranças. Miramar confunde para esclarecer melhor. Brinca com as palavras. Brinca com as ideias. Brinca com as pessoas. Ele é principalmente um brincalhão.”*⁵⁰⁵

A questão da linguagem elaborada por Oswald de Andrade é tratada ao final da resenha. Sérgio Buarque e Prudente de Moraes reconhecem que Miramar rompe ousadamente com “uma série de convenções gramaticais”, decidindo enfim “escrever brasileiro”. Porém, a língua empregada no livro era justamente o ponto que os autores desaprovavam, pois “seria um horror se todo o mundo daqui em diante se pusesse a ‘escrever brasileiro’”⁵⁰⁶.

⁵⁰² Idem, *ibidem.*, p. 210.

⁵⁰³ Expressão cunhada por Antonio Arnoni Prado ao destacar a leitura de Sérgio Buarque do romance oswaldiano. Ver: PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução” in: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 26.

⁵⁰⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 211.

⁵⁰⁵ Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁵⁰⁶ Idem, *ibidem.*, p. 212.

Para os editores de *Estética*, a tentativa de Miramar de criar uma nova língua mostrava-se “proveitosa apenas enquanto destruição”. Havia nela um grande e raro poder expressivo, que revelava o caráter artístico e de exceção de sua construção. De fato, ela acabou com o erro de português, “mas criou o erro brasileiro”⁵⁰⁷. Ao finalizar suas censuras, e justificando seu ponto de vista, eles escrevem:

*“Ora, nossa língua em formação tem de obedecer a leis determinadas, as leis gerais de evolução linguísticas. É nos submetendo às suas tendências que a criaremos e não lhe dando a feição inconfundível da frase de Miramar. As exceções devem vir depois. Por ora trata-se de unificar. Os grandes criadores de língua são grandes criadores na medida em que se conformam com o uso. Não são artistas, são vulgares. Coragem que poucos têm. Miramar errou o caminho. Quis ser artista. Não será um criador do brasileiro.”*⁵⁰⁸

Mesmo reconhecendo a importância do livro de Oswald de Andrade para a formação de uma nova literatura brasileira, Prudente de Moraes e Sérgio Buarque não pareciam estar dispostos a qualquer tipo de diplomacia apaziguadora, de amenização de seus juízos em favor, por exemplo, da vaidade do autor do livro em pauta.

A crítica literária pretendida pelos diretores de *Estética* teria que ser realizada com toda a franqueza e de maneira direta, esforçando-se para, através dela, avançar na solidificação e no desenvolvimento do modernismo. Como o próprio Prudente de Moraes destacou, esse exercício crítico partia “do pressuposto de que só o próprio modernismo tinha condições para discutir e criticar suas proposições e suas obras”, já

⁵⁰⁷ Idem, ibidem., p. 212-213.

⁵⁰⁸ Idem, ibidem., p. 213. A questão da língua ou do “escrever brasileiro” coloca-se como um dos pontos mais candentes das discussões pautadas pelo modernismo brasileiro, sobretudo na segunda metade da década de 1920. O próprio termo empregado pelos dois jovens autores, “escrever brasileiro”, revela de modo significativo o diálogo com Mário de Andrade, que pretendia realizar uma “sistematização culta” da fala brasileira. Remetemos aqui as considerações de Ricardo Gaiotto de Moraes sobre o problema, especialmente as páginas em que o autor investiga a presença das reflexões autor de *Macunaíma* (1928) na resenha de Prudente de Moraes e de Sérgio Buarque de Holanda. Ver: MORAES, Ricardo Gaiotto de. *Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2014, pp. 98-105. Para alguns pontos das ideias sobre o “escrever brasileiro” de Mário de Andrade, indicamos, entre outros documentos, a importante carta enviada a Manuel Bandeira, escrita em 25 de janeiro de 1925, onde há uma profunda reflexão sobre o tema. Ver: ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001, p. 180-186.

que, fora dos quadros do movimento, a incompreensão de suas técnicas e fins era “completa”⁵⁰⁹.

Tal disposição mostra-se quase que de modo exemplar na clareza contundente com que avaliam o volume *Estudos brasileiros* (1924), de Ronald de Carvalho (1893-1935)⁵¹⁰. A reunião de conferências feitas por Carvalho no México foi considerada pelos resenhistas como o mais fraco livro em prosa do “excelente” poeta que era para eles o autor de *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1922). O livro constituía-se, em verdade, como um apanhado enumerativo de antiquadas análises sobre o Brasil, funcionando no máximo como uma introdução informativa, composto e válido apenas para os espectadores mexicanos que assistiram às conferências⁵¹¹.

A respeito da forma e do estilo do livro, os autores anotam:

“Nos quatro ensaios, talvez por terem sido preparados para conferência, um cuidado da forma, um trabalho da frase pela frase – inversões, antíteses, construções forjadas, retórica enfim – insensivelmente fazem a gente querer lembrar ao autor, que aliás o conhece muito bem, o velho conselho de Verlaine: “Prends l’éloquence et tords-lui com cou””⁵¹².

Para o público brasileiro, contudo, a obra possuía escasso interesse, sem trazer nenhuma vantagem para nós que tínhamos “tantos historiadores e tão pouca história”. Faltava aos *Estudos brasileiros* um ponto de vista novo, que Pudente e Sérgio detectavam, principalmente, na incômoda ausência de espírito crítico, que fazia com que o livro fosse um “simples esboço histórico da nossa vida social e artística”. Nada de

⁵⁰⁹ DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: *Estética: 1924/1925*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. XII.

⁵¹⁰ Texto também publicado em *Estética* (Rio de Janeiro, nº 2, ano II, vol. I, janeiro-março de 1925, p. 215-218). A referência que utilizamos está em: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ronald de Carvalho – *Estudos brasileiros* – Anuário do Brasil, Rio, 1924” in: Op. cit., p. 204-206.

⁵¹¹ Idem, ibidem., p. 204. Mário de Andrade, escrevendo a Manuel Bandeira (em carta de 10 de outubro de 1924), revela sua apreciação de *Estudos brasileiros* ao amigo e confidente. Sua opinião, sua insatisfação com o livro possui significativos pontos de contato com as da resenha dos editores de *Estética*. Para ele, o livro era “fraquíssimo”; corroborando com as colocações de Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de que o livro de Ronald de Carvalho seria uma enumeração do que já foi dito, Mário de Andrade escreve: “Começa pela empáfia do título. *Estudos Brasileiros* implica qualquer coisa a mais do que já foi dito. Ora o livro não passa duma vulgarização que ainda por cima é sintética em vez de analítica”. Nessa mesma carta, há também o elogio do poeta em detrimento do prosador: “O Ronald além da poesia que é magistral, pode fazer na prosa qualquer coisa de mais duradouro que vulgarizações literárias”. ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 136.

⁵¹² Idem, ibidem., p. 205.

novo se dizia no livro sobre a nacionalidade, as letras, as artes, assuntos que para os jovens intelectuais estavam “exigindo revisão urgente”⁵¹³. Para eles,

*“Seria necessário estudá-los com espírito novo, ousado, irreverente, sem a menor preocupação com o que escreveram Rocha Pombo e Sílvio Romero.”*⁵¹⁴

O apego às reflexões e às teorias predecessoras, a dívida para com elas, foi rastreada pelos resenhistas em uma série de apreciações emitidas por Ronald de Carvalho ao longo do livro. Havia em alguns de seus juízos, “quase sempre filho-família da nossa crítica tradicional”, pontos de vista falsos, opiniões contestáveis e concessões feitas pelo autor ao público mexicano, que só poderiam ser aceitáveis da perspectiva de um estrangeiro⁵¹⁵.

O texto provocou grande repercussão nas fileiras modernistas, causando uma polêmica considerável dentro do movimento. Pode-se atribuir a ela a primeira exposição pública das divergências entre os modernos, do afloramento das diferenças que, possivelmente, sempre marcaram o grupo de 1922. Naquele momento, revelava-se um significativo atrito entre as complexas “energias díspares” que o formavam, desfazendo-se a falsa unidade que a Semana de Arte Moderna deixara transparecer⁵¹⁶.

A situação, que se tornaria irremediável, distanciou o círculo de Graça Aranha - do qual fazia parte Ronald de Carvalho - dos demais integrantes do modernismo, promovendo uma clivagem entre eles e “um pequeno grupo” dentre os “confusos” modernos⁵¹⁷. Como sublinhou Marcus Vinicius Corrêa Carvalho, essa espécie de fracionamento desenhava fronteiras entre setores discordantes, entre “diferentes atitudes de intervenção escrita”⁵¹⁸.

⁵¹³ Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁵¹⁴ Idem, *ibidem.*, 204.

⁵¹⁵ Idem, *ibidem.*, mesma página.

⁵¹⁶ As colocações da parte final desse parágrafo foram inspiradas na análise de Sérgio Buarque de Holanda. A expressão “energias díspares” (p. 55), assim como a avaliação da “falsa unidade” estabelecida pela Semana de Arte Moderna, que dissimulava o que havia de “vário e complexo em um movimento irreduzível, apesar de certas aparências, à meia dúzia de fórmulas” (p. 58) estão no depoimento “Sobre o modernismo e a Semana de 22”, publicado no jornal *Diário Carioca* (24 de fevereiro de 1952). Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Sobre o modernismo e a Semana de 22” in: *Sérgio Buarque de (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 54-61.

⁵¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ronald de Carvalho – *Estudos brasileiros* – Anuário do Brasil, Rio, 1924” in: *Op. cit.*, p. 206.

⁵¹⁸ CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2003, p. 99 e 105.

As cartas, quase sempre sensíveis às discórdias (e aos afetos também), não deixaram de registrar a reverberação da polêmica. Em missiva enviada a Prudente de Moraes, neto, datada de 7 de abril de 1925, Sérgio Buarque de Holanda narra um encontro casual com Graça Aranha, em que este expressou sua indignação com a nota sobre os *Estudos brasileiros*. Convencido de que a resenha que escreveram juntos não possuía nenhum intuito de ofender Ronald de Carvalho, Buarque de Holanda tranquiliza o autor maranhense, procurando dissipar a possibilidade de qualquer leitura que enxergasse intenções agressivas ou injuriosas. Na sequência, escreve:

*“Quero ser tão culpado quanto você no motivo dessa zanga. Assinei sem hesitação a nota sobre os Estudos e fui o principal causador do último (último ou penúltimo?) incidente com o Graça. Pouco me importa as possíveis consequências de nossa atitude porque estou certo de que tanto você quanto eu agimos de boa fé e fomos sinceros.”*⁵¹⁹

Há nessas palavras toda a cumplicidade, todo o entendimento e a camaradagem que marcaram a amizade de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes. Os idealizadores de *Estética* mantêm-se firmes na atitude crítica que estabeleceram – e que efetivamente exerceram – nas colaborações e na direção da revista carioca. Para eles, as diplomacias, os “cambalachos político-literários”⁵²⁰ ou as concessões parecem estar felizmente em um segundo plano.

No entanto, a integridade de seus juízos, que sempre se pretenderam sinceros, e a lealdade a essa atitude trouxeram os embaraços e os desconfortos previsíveis. Feridas as vaidades, a situação apontava para o acirramento das disputas internas, para a emergência das dissidências que logo começaria a desagregar o movimento, fragmentando-o em vertentes rivais.

Para Sérgio Buarque de Holanda, a primeira demonstração de suscetibilidade seria o começo da conjuntura que o levaram à desilusão, à lúcida e irritada expressão de seu desacordo com relação aos rumos tomados pelo modernismo brasileiro. Em 1926, nosso autor romperá com o movimento a qual se dedicara desde 1921, mas não sem

⁵¹⁹ Carta de Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1925. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Georgina Koifman (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 63.

⁵²⁰ O termo é de Mário de Andrade, registrado em carta enviada a Prudente de Moraes, em 16 de dezembro de 1924. Ver: ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Georgina Koifman (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 58-61.

antes delimitar certos lados e seus opostos, sem “mandar pro diabo qualquer forma de hipocrisia”⁵²¹.

⁵²¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” in: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 224.

5. Conclusão

No curso da produção de Sérgio Buarque de Holanda que percorremos até o momento, foi possível observar um arco temporal que compreende sua realização inaugural (1920) e alcança os textos publicados no último número da revista *Estética* (1925). À luz da trajetória estabelecida por esse recorte acompanhamos o surgimento de seus primeiros escritos como crítico literário, ocupação provavelmente imprevista à época para alguém tão jovem, mas praticada com desenvoltura e constância, adquirindo traços de intervenções ativas em suas últimas manifestações.

No prelúdio de sua atividade, encontramos uma obra voltada eminentemente para a crítica literária, ofício primário e primordial. Outras experiências, como os exercícios ficcionais, não foram descartadas e não se viram impossibilitadas pela propensão ao trabalho de exegese. Parece-nos que nosso autor testava hipóteses, indagava caminhos. No entanto, em qualquer uma dessas tentativas Buarque de Holanda já deixava entrever qualidades analíticas coincidentes com sua peculiar criatividade, tentativas prévias de harmonizar a interpretação lúcida e o pensamento imaginativo.

Lembremos rapidamente que sua emergência como escritor no cenário das letras nacionais deu-se em tempos conturbados, às margens de significativas mudanças no panorama da cultura brasileira. Em 1921, um ano após a publicação de seu primeiro texto, os primeiros debates sobre a nova arte estavam estabelecidos, momento em que tais polêmicas preambulavam as agitações que culminariam na Semana de Arte Moderna (1922).

Há, portanto, uma interessante coincidência cronológica entre o início da trajetória de Sérgio Buarque e os fatos fundamentais do movimento modernista. Ao analisar os escritos de nosso autor publicados no decorrer da década de 1920, surpreendemos um encontro significativo e possuidor de um sincronismo notável. A relação que teve início em 1921 compreendeu os momentos preliminares e direcionou-se, com o passar do tempo, para um intenso e produtivo estreitamento. As duas ocorrências parecem traçar uma rota coetânea em um mesmo horizonte, usufruindo das possibilidades dessa contemporaneidade.

Se fosse possível adjetivar preliminarmente a participação do autor de “Perspectivas” (1925) no modernismo, procurando uma qualidade estável ou essencial a seu ato crítico, diríamos que suas análises possuíam certa “sensibilidade sísmica”, capaz de registrar tênues movimentos, captando diversas ressonâncias literárias. Acrescentemos ainda que seu trabalho beneficiava-se de uma constante colaboração entre sua precoce erudição e certa intuição *sui generis*.

No decorrer da pesquisa, deslocamo-nos pelos rumos tomados por Buarque de Holanda, considerando seus textos como elementos cardinais. Procurando nos manter atentos ao contexto destes, identificamos uma organicidade no conjunto que estabelecemos, reconhecendo momentos imanescentes às produções que abordamos. Aliás, desde a etapa de leitura e seleção dos artigos notamos tais peculiaridades, que assinalavam indícios de uma diferenciação entre as peças, cada uma delas respondendo às circunstâncias nas quais foram urdidas.

À vista disso, descobrem-se nos escritos redigidos em 1921 a adesão à vanguarda europeia e, no mesmo passo, o movimento que o tornou cúmplice da revolta local. Perfilando-se às primeiras frentes de combate, Sérgio Buarque em poucos meses entregava-se à camaradagem agitada dos modernistas brasileiros, respondendo às questões então suscitadas com registros discursivos diversificados (ensaio reflexivo, artigo programático, resenhas).

Entre 1922 e o início de 1923 encontramos nosso autor em uma situação um pouco mais à esquerda, assumindo posturas um tanto inflamadas. A filiação ao movimento torna-se militância, variação que direciona sua atividade crítica para procedimentos menos particulares ou autorais, diluindo a individualidade em favor da coletividade, da causa a ser defendida. A ocasião faz com que a redação de seus textos ressinta-se de todo arrebatamento de seu compromisso, adquirindo tons rubros e arestas cortantes.

Nesses anos, Sérgio Buarque de Holanda transitava nas coxias dos acontecimentos centrais, flanando nos entreatos, compondo o efervescente plano de fundo do cenário do primeiro modernismo. À época, sua posição seria mais bem definida como a de um observador participante ou como a de um cronista meditativo e culto, que analisava os acontecimentos cotidianos, sem esconder entusiasmos ou afinidades.

Para aqueles que então debutavam nas letras, o ambiente artístico brasileiro das duas primeiras décadas do século XX não permitia grandes possibilidades de interferência, oferecendo espaços restritos para os principiantes. No caso de nosso autor, que ingressava no diferenciado círculo dos “futuristas”, a recepção não se fazia através da imposição de hierarquias explícitas. O grupo modernista reunia-se ao redor de uma fraternidade amistosa e, sobretudo, do sentimento de pertencerem a um grupo de oposição, irmanado pela revolta. Mesmo assim, eles não deixavam de estabelecer certas precedências cronológicas, disposições que davam aos precursores do movimento um prestígio e uma autoridade maior com relação aos neófitos.

No ano de 1924, a publicação da revista *Estética* evidencia uma conjuntura nova, tanto para o modernismo, que avançava para um novo periódico, quanto para Sérgio Buarque de Holanda, que idealizava a empreitada (em parceria com seu dileto amigo Prudente de Moraes, neto), colaborando com um grande número de produções. Em um curto espaço de tempo, o lugar que passa a ocupar no movimento modernista desprende-se da modesta função de representante da revista *Klaxon* no Rio de Janeiro para assumir a de editor e protagonista de *Estética*.

Na passagem de um periódico ao outro, de 1922-1923 a 1924-1925, impressiona a relação entre o tempo decorrido e a qualidade e importância das realizações de Sérgio Buarque. O salto executado pelo jovem crítico desconcerta porque, de certa forma, desrespeita a lógica temporal do saber adquirido através do tempo, depurado lentamente. Editor do principal órgão do movimento e colaborador contumaz, Sérgio intensifica sua intervenção no sentido vertical, acentuando a profundidade de suas reflexões e adensando o teor de suas considerações.

O assombro diante desse episódio nos faz pensar na correspondência entre a trajetória de um indivíduo e a de um movimento artístico amplo, de proporções nacionais. Mas há que se reconhecer a incontornável desproporção entre os dois elementos. Se quiséssemos estudar o modernismo, teríamos que abordar diversas frentes, tratando de cobrir seus diversificados componentes. Tal complexidade exigiria uma multiplicidade de exames, que escapariam ao foco de nossa pesquisa.

Todavia, nos arriscamos a dizer que o período liminar do itinerário do jovem Sérgio Buarque de Holanda encontrou-se, em larga medida, ligado de maneira umbilical ao movimento de 1922. Nos escritos pós-1921, esta circunstância manifesta-se

drasticamente, externando-se através de expressões concretas de sua atuação como *sujeito crítico*, livre de certas hesitações e pronto para exercer ingerências enfáticas. Conjuntamente, percebemos tratar-se de um intervalo onde o aprendizado e a realização prática dos conhecimentos absorvidos coexistem de forma prolífica.

O compromisso de Buarque de Holanda com o modernismo traçou um destino ascendente, culminando na redação do texto “O lado oposto e outros lados”, publicado em 1926. Esta composição irrompe como a peça mais incisiva e contundente de sua autoria até então, ao mesmo tempo em que representa uma experiência-limite dentro da aventura crítica realizada entre os anos 1920-1926.

Se considerarmos mais detidamente o título do polêmico artigo, descobriremos temporalidades diversas expressas em uma fórmula eficiente. “O lado oposto e outros lados” sobrepõe camadas de significados históricos, sinalizando de maneira antecipadora a complexidade maior assumida pelo modernismo nos últimos anos da década de 1920.

Preliminarmente, notemos a sutil ressonância contida na ideia de “lado oposto”, que nos remete ao primeiro tempo modernista. Como se sabe, naquela época os próprios integrantes do movimento promoveram a divisão primitiva e um tanto quanto sumária entre modernistas (ou “futuristas”, como se usou no início) e toda a sorte de opositores ou de ressabiados, denominados passadistas. Se esta sugestão for lícita, os problemas que serão discutidos no artigo ganham de saída mais luminosidade, especialmente à luz do contraste insinuado entre os anos vermelhos de 1922 e o turbulento ano de 1926.

Ao longo dos escritos que investigamos anteriormente, o *ato crítico* de Sérgio Buarque de Holanda evidenciou uma propensão invulgar para detectar as disposições dos agentes da vida literária, notadamente as do agrupamento modernista. Esta capacidade fez com que, desde o início do envolvimento com o movimento, sua crítica literária se dispusesse a elaborar - a partir de suas avaliações - uma cartografia dos componentes envolvidos nas disputas artísticas, organizando uma criteriosa geografia dos seus participantes.

A oposição estabelecida por Buarque de Holanda em “O lado oposto e outros lados” é devedora em grande medida dessa singularidade inerente a seu fazer crítico. A bifurcação que precisa no artigo possui uma função estruturante tanto para a

argumentação quanto para a interpretação da situação do modernismo que propõe. No escrito, a argúcia de sua sensibilidade para a ordenação revela-se de modo paradigmático, mantendo estreita organicidade com o raciocínio proposto, expresso de modo claro, enfático e coeso.

O articulista diferencia com rigor a subdivisão desenvolvida no interior do grupo de 22, denunciando a cisão em duas correntes adversas. Escritores como Graça Aranha, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida tornaram-se, àquela altura, representantes do “lado oposto”, qualificados como “acadêmicos modernizantes”. O academismo desempenhado por eles não era mais um inimigo, “porque ele se agita no vazio e vive à custa de heranças”. Em tom de desabafo, Sérgio Buarque ainda acrescenta que esses autores já foram o que havia de melhor na literatura brasileira, mas que “no ponto em que estamos hoje *eles não significam mais nada para nós*”⁵²².

A observação analítica é um predicado central na crítica buarqueana que perscrutamos; a ela junta-se a intervenção intencional, o engajamento reflexivo. O crítico equilibra-se entre o ato exegético e a participação militante, tendo que se haver com as solicitações reclamadas por cada uma destas perspectivas. Uma dupla demanda da qual decorre a tensão motora do exercício crítico do jovem Sérgio Buarque, perturbadora de certa postura de neutralidade distanciada, axioma do conceito de crítica literária ideado pelo senso comum.

No caso de “O lado oposto e outros lados”, o procedimento de especificação ordenatória dos literatos modernistas emerge com mais apuro, importando na criação de uma categoria – a dos acadêmicos modernizantes - que possui atributos particulares, descritos pelo autor com assertividade pronunciada⁵²³. Acima de tudo, a formulação contém solidez e profundidade conceitual, desdobrando-se em uma noção ampla que

⁵²² HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 225.

⁵²³ Em sua descrição, Sérgio Buarque compõe um contundente retrato-análise dos *acadêmicos modernizantes*, destas figuras que “falam uma linguagem que a geração dos que vivem esqueceu há muito tempo”. Eles “falharam” irremediavelmente na tentativa de responder às instâncias da nova geração, tendo feito “todo o possível para sentirem um pouco a inquietação da gente da vanguarda”, logrando apenas a realização de uma literatura “bibelô”, de “matéria pobre e sem densidade”. Daí que seus livros possuísem a “feição de obra trabalhada conforme esquemas premeditados, essa ausência de abandono e de virgindade” que estas produções denunciavam. HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 225.

identifica a atitude dos intelectuais brasileiros daquele momento, discriminando artificialismos e condutas ideológicas.

A presunção de tais acadêmicos revoltou o jovem crítico, pois acreditavam possuir a *expressão brasileira* “desde já no cérebro tal e qual deve ser”, dizendo “conhecer de cor todas as suas regiões, as suas riquezas incalculáveis e até mesmo os seus limites”⁵²⁴. Ao aprofundar suas considerações, Buarque de Holanda consegue sintetizar os traços essenciais desses intelectuais conservadores e elitistas, que pretendiam criar uma arte nacional a partir de um programa estético e ideológico previamente definido:

*“O que idealizam, em suma, é a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo [...], gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio qualquer de construção, dizem. E insistem sobretudo nessa panaceia abominável da construção. Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem [...] O erro deles este nisso de quererem escamotear nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido.”*⁵²⁵

Trata-se de uma leitura certa, alcançando, pela reflexão que inicialmente se pretendeu ligada à questão literária, pontos nevrálgicos da conjuntura sociocultural brasileira. Semelhante extravasamento do ofício demonstra o quão acurados estavam, naquele momento, os instrumentos de investigação da crítica literária de Sérgio Buarque, capazes de ultrapassar o círculo de giz livresco e penetrar no conteúdo sociológico velado nas fissuras da paisagem modernista.

Recordando as reflexões de Antonio Condido, diríamos que esse passo interpretativo de Sérgio “assimilou a dimensão social como fator de arte”, precisamente

⁵²⁴ Idem, *ibidem.*, p. 226.

⁵²⁵ Idem, *ibidem.*, mesma página.

no momento em que considerou o elemento social como um dos muitos aspectos que “interferem na economia” da literatura⁵²⁶.

Uma medida confiável para mensurar o acerto das colocações feitas no artigo pode ser vislumbrada na repercussão nada amistosa que o diagnóstico do jovem crítico causou entre os modernistas. Não é o caso de especificar essas reverberações, mas assinalar que, a partir daquele momento, a frágil coesão do grupo fora rompida, com difíceis possibilidades de rearranjos⁵²⁷.

O verbo *romper* circula, pertinentemente, ao redor do controvertido artigo. “O lado oposto e outros lados” foi ideado e redigido a partir de uma reflexão aguda, fruto de anos de envolvimento intenso e diligente no modernismo. *A posteriori*, suas consequências são, de fato, as de uma interferência que cria uma abertura ou passagem à força, fragmentando em alguns pontos, consolidando em outros, mas fazendo-o com certa impetuosidade nociva às suscetibilidades dos escritores brasileiros.

No entanto, interessa-nos cogitar a palavra relacionando-a ao nosso autor, especificamente. Ao escrever o texto, o modernista Sérgio Buarque de Holanda tocava o limite de sua militância, atingindo a perigosa extremidade da franqueza. O trecho em que a palavra irrompe vem impregnado da impaciência de quem se via diante da muralha erguida por escrúpulos suspeitos, pelas idiossincrasias de fundo egoísta:

*“É indispensável para esse efeito [de combate aos “germes da atrofia”] romper com todas as diplomacias nocivas, mandar pro diabo qualquer forma de hipocrisia, suprimir as políticas literárias e conquistar uma profunda sinceridade pra com os outros e pra consigo mesmo.”*⁵²⁸

Buarque de Holanda rompia com o modernismo. Entretanto, o termo possui a acepção de posicionar-se contra, de reagir. Rigorosamente, ele tem o sentido de abrir

⁵²⁶ CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)” in: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 17.

⁵²⁷ Como precisou Guilherme Simões Gomes, “depois da publicação de “O lado oposto e outros lados”, em 1926, na *Revista do Brasil*, pode-se dizer que “acadêmicos modernizantes” (Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Guilherme de Almeida), católicos em via de conversão (Tristão de Athayde), o grupo à direita (Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo) e a “gente de vanguarda” (na qual Sérgio Buarque quer incluir, além dele mesmo, Prudente de Moraes Neto, Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade) não poderiam mais estar juntos e, em muitos casos, nem se falar”. GOMES JR, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: o Barroco e o Pensamento sobre Artes e Letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 112, nota 69.

⁵²⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 224.

caminho por entre, atravessar. A atitude do crítico visava o alargamento das perspectivas modernistas, na tentativa de aprimorar sentidos e de aperfeiçoar técnicas e saberes. A experiência deu-se através de uma incômoda penetração no cerne das ideias, que feriu delicadezas justamente por se tratar de um arremessar-se leal à causa do movimento. Em suma, romper: fazer brotar um novo ramo, um direcionamento mais consistente e maduro; espécie de lapidação dolorosa, mas necessária para prosseguir.

Não obstante, a experiência da sinceridade crítica não rendeu bons resultados para Sérgio Buarque, em particular quanto aos seus pares “revolucionários”. A inovação possuía um limite; a rebeldia resvalava e, às vezes, estacava na individualidade. A publicação da revista *Estética*, principal veículo do movimento em 1924-1925, demonstrara claros indícios das limitações dessa orientação franca e transparente.

Tendo em vista que os periódicos conservam uma sensibilidade ímpar no que toca ao ambiente literário no qual aparecem, o caso da revista carioca não foi diferente. Os três números editados evidenciaram progressivos estremecimentos, gretas que riscavam o terreno conquistado, talhando o bloco até então unitário. Significativamente, o primeiro número abre-se com o elogio esperançoso à juventude moderna, de autoria de Graça Aranha; o terceiro fecha-se com a viperina “Carta aberta a Alberto de Oliveira”, de Mário de Andrade, onde este questiona, entre outras coisas, o modernismo de Graça Aranha.

Estética foi desconfortável. Em grande medida, a responsabilidade pelo mal-estar pode ser creditada à orientação que os diretores imprimiram à revista, que tinha na sinceridade o critério elementar para o arrojado empreendimento autocrítico. Em suas páginas, não há vestígios de uma imposição explícita quanto a esta diretriz, mas percebe-se uma tácita acomodação com relação a ela, levando alguns de seus colaboradores ao salutar e oscilante exercício do comentário desassombrado.

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, concorreram com colaborações expressivas nesse sentido, publicando em *Estética* textos norteados pela liberdade de juízo, inspirados pela necessária e enriquecedora “ruptura”. A resenha do livro *Estudos brasileiros*, de Ronald de Carvalho, interpretada por este prisma, perde certas nuances como as de uma possível ingenuidade pueril dos autores ou da querela hostil e gratuita para ganhar virtudes de peça de referência, protótipo audaz.

A tríade de volumes da revista *Estética* também desenha o crescimento da voz crítica de Sérgio Buarque de Holanda, desvelando o gradativo fortalecimento de sua independência reflexiva e intelectual. Olhados em perspectiva, os três números flagram etapas de seu avanço: na primeira delas, encontramos os elogios um tanto quanto embaraçosos e talvez diplomáticos a Graça Aranha, considerado então como um “homem essencial” (primeiro número); na segunda, percorremos as resenhas que informam o leitor, equilibrando análise e conhecimento (primeiro e segundo números); e, finalmente, o notável e instigante ensaio “Perspectivas”, publicado no terceiro número, registro de uma reflexão que se afirma como uma cifrada e surpreendente exceção, tanto em relação à sua produção quanto à dos demais escritores modernistas.

A revista *Estética* e a militância crítica de Sérgio Buarque são inflexões sincronizadas e correspondentes. Entre essas duas curvaturas há contatos diretos e outros mais difusos e sinuosos, mas que todavia possuem qualidades reativas: elementos diferentes, mas que se misturam em uma reação intensa, com resultados fomentadores para o modernismo brasileiro⁵²⁹. Além disso, são experiências que podem ser avaliadas como essencialmente de vanguarda, pois se colocam constantemente à frente, tomando a dianteira e abrindo caminhos, movendo-se por precipitações arriscadas.

Ademais, há outro aspecto importante, que prolongam a trama de afinidades entre os dois acontecimentos: a *prematuridade* com que ambos de certa maneira eclodiram dentro e para o movimento modernista. Exemplo desta precocidade pode ser identificado no projeto acima referido de uma crítica irrestrita, empreendida com ampla liberdade e com expectativas construtivas, que apontavam para o porvir. Nele surpreendemos a convergência da tarefa do crítico literário com o programa de um periódico, conceito em ação.

Klaxon e *Estética* representaram fases próximas, porém distintas do mesmo movimento literário. As duas revistas foram capazes de expressar novas interpretações, realizando, cada uma a sua maneira, o momento modernista que lhes concernia, desdobramentos afins e contrastantes. Na passagem de uma para a outra, mantém-se a postura vanguardista, mas com sintomáticas contraposições: entre a contestação iconoclasta de 1922-1923 e a construção meditativa de 1924-1925; entre a provocação

⁵²⁹ Não podemos deixar de fazer referência à participação de Prudente de Moraes, neto, elemento presente e ativo dessa mesma equação. Idealização e direção de *Estética*, o criativo exercício da crítica literária, a entrega à causa modernista com viés militante: pontos em comum entre os dois jovens amigos.

dos klaxistas e a reflexão mais introspectiva e sisuda de *Estética*; entre a alegria combativa da revista paulista e a sisudez inteligente da revista carioca; enfim, entre a expressão gráfica inovadora de *Klaxon* e a expressão gráfica sóbria de *Estética*.

As diligências de crítico literário militante do modernismo moldam e concretizam o primeiro trecho da trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda. Trata-se de um período formativo especial, uma vez que forma-se o crítico, o intérprete, mas forma-se igualmente um novo tempo modernista, ramificação plena de possibilidades.

Com o aporte do jovem crítico, o movimento viabilizou a transição que indicava uma relação mais madura com a cultura estrangeira, mais especificamente a europeia. A revista *Estética* e a atuação de Sérgio Buarque trouxeram uma lição de engenhosa sobriedade neste quesito, descobrindo e aproveitando as potencialidades deste diálogo, sem deixar de respeitar nossas particularidades.

O verdadeiro interesse, porém, direcionava-se para o cenário brasileiro, prenúncios do nacionalismo de 1928-1930. Aliás, o conteúdo que vinha de fora passava a trabalhar em favor do material local, fecundando-o, princípio da criação de uma possível singularidade a partir da multiplicidade de referências externas. Primeiros passos do que seria o movimento côncavo, que antes saía para transgredir, bebendo em fontes do Velho Mundo, mas que começava a voltar-se para dentro, pesquisando veredas internas com aparatos importados.

Vem daí a escolha explícita de Buarque de Holanda pelos “homens” que estavam do “outro lado”. Autores como Oswald de Andrade, Prudente de Moraes, neto, Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, todos citados no artigo. Este último, significativamente criticado na parte de sua obra que apontava para uma *atitude intelectualista*, mas elogiado “nas estupendas tentativas para a nobilitação da fala brasileira”⁵³⁰.

Os “outros lados” tornar-se-iam a “esquerda” modernista, a parte do grupo que iria verticalizar o nacionalismo a partir da conduta vanguardista, tornando o material nativo a principal substância da criação artística. Na escolha de Sérgio há uma surpreendente e sábia intuição desses futuros desdobramentos, espécie de premeditação

⁵³⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. cit., p. 227.

da problematização criadora do particular, que desaguardaria em obras como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ou nas concepções que nutririam o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade.

Sérgio Buarque imprimiu nas suas intercessões no modernismo um sentido de aperfeiçoamento, inquieta e progressiva intenção de aprimorar. Mas este intuito infelizmente passou despercebido em determinados casos, talvez ocultado por trás das colocações veementes, ou abafado pela incompreensão de alguns companheiros de luta, que não souberam ler a astúcia de certas atitudes. O estouro perspicaz representado pelo artigo “O lado oposto e outros lados” retrata a última duplicidade, apara necessária - podar para crescer. Enfim, projeto extemporâneo o de *Estética*, bem como extemporânea atividade crítica de nosso autor: adiantadas experiências que reverberaram.

Ficamos com a imagem da honestidade e da imatura ciência com que Sérgio Buarque de Holanda se entregou à crítica literária, à renovação que considerou indispensável, aprendiz afoito, dissimulado mestre. A legenda para este retrato poderia ser as palavras de certo homeopata, que escrevera: “*Os verdadeiros artistas nunca são homens do seu tempo. São posteriores a ele.*”⁵³¹.

⁵³¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Homeopathias” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 19.

6. Bibliografia

Textos de Sérgio Buarque de Holanda:

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Viva o Imperador” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 3-7. [A Cigarra (SP), jun. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A quimera do monroísmo” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 8-11. [A Cigarra (SP), jul. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A bandeira nacional” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 12-14. [A Cigarra (SP), ago. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Homeopathias” in: *Sérgio Buarque de Holanda: escritos coligidos livro I, 1920-1949*. Marcos Costa (org.), São Paulo: Editora Unesp; Fundação Perseu Abramo, 2011, p. 19-20. [Fon-Fon (RJ), 8 de out. de 1921].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 35-41. [Correio Paulistano (SP), 22 de abr. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ariel”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 42-46. [Revista do Brasil (SP), maio de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A cidade verde”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 69-71. [A Cigarra (SP), 15 de out. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O pantum”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 72-76. [A Cigarra (SP), 1º de nov. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Fausto – A propósito de uma tradução”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 77-89. [*Correio Paulistano* (SP), 15-16 de nov. e 6-9 de dez. de 1920].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os poetas e a felicidade”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 90-104. [*A Cigarra* (SP), 15 de dez.; 1º de jan. e 1º de fev. de 1921].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A decadência do romance”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 105-107. [*A Cigarra* (SP), 15 de mar. De 1921].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O gênio do século”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 108-112. [*A Cigarra* (SP), 1º set. 1921].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Guilherme de Almeida”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 113-115. [*Fon-Fon* (RJ), 3 de set. de 1921].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O futurismo paulista”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 131-134. [*Fon-Fon* (RJ), 10 de dez. de 1921]

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Manuel Bandeira”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 141-144. [*Fon-Fon* (RJ), 18 de fev. de 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 145-147. [*Rio-Jornal* (RJ), 29 de mar. De 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os novos de São Paulo”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de

Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 148-149. [*Mundo literário* (RJ), 5 de jun. de 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Jardim das Confidências”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 150-151. [*Mundo Literário* (RJ), 5 de jul. de 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A literatura nova de São Paulo”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 152-154. [*Mundo Literário* (RJ), 5 de ago. de 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A nova geração santista”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 159-162. [*Mundo Literário* (RJ), 5 de out. de 1922].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Os ‘futuristas’ de São Paulo”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 163-164. [*Mundo Literário* (RJ), 5 de jan. de 1923].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Um homem essencial”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 179-185. [*Estética* (RJ), set. de 1924].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ribeiro Couto – *Cidade do vício e da graça* (vagabundagem pelo Rio noturno), Rio, 1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 186-187. [*Estética* (RJ), set. De 1924].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Alfred Droin – *M. Paul Valéry et la tradition poétique française* – Paris, Ernest Lammarion, s.d.” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 188-189. [*Estética* (RJ), set. de 1924].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Blaise Cendrars – *Kodak - Documentaire* – Librairie Stock -1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume

I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 190-191. [*Estética* (RJ), set. de 1924].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Panaït Istrati – “*Les récites d’Adrien Zograffi*” – Kyra Kyralina, Paris, 1924, F. Rieder et Cie.” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 192-193. [*Estética* (RJ), set. de 1924].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Rubens de Moraes – *Domingo dos séculos* – ‘Cadeia azul’, Rio de Janeiro, 1924” in *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 201-203. [*Estética* (RJ), janeiro-março de 1925].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Ronald de Carvalho – *Estudos brasileiros* – Anuário do Brasil, Rio, 1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 204-206. [*Estética* (RJ), janeiro-março de 1925].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Oswald de Andrade – *Memórias sentimentais de João Miramar* – São Paulo, 1924” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 210-213. [*Estética* (RJ), janeiro-março de 1925].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Perspectivas”. In: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 214-218. [*Estética* (RJ), abril-junho 1925].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O lado oposto e outros lados” in: *O Espírito e a Letra: estudos e crítica literária I, 1920-1947*. Volume I. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2005), p. 224-228. [*Revista do Brasil* (SP), 15 de out. de 1926].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Antinous (fragmento)” [*Klaxon*, nº 4, 15 de agosto de 1922] in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 1-2.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; MORAES, Prudente de. “Modernismo não é escola, é estado de espírito” in: *Sérgio Buarque de Holanda (Encontros)*. Organização: Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 16-21.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Sobre o modernismo e a Semana de 22” in: *Sérgio Buarque de Holanda (Encontros)*. Organização: Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 54-61.

HOLANDA, Sérgio Buarque. “Apresentação” in: *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 7-35.

Textos relacionados aos temas tratados na pesquisa:

ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia*. vol. III. 2 ed. São Paulo: Martins Editora, 1955.

ALMEIDA, Renato. “Objetivismo em arte” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 23-28.

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. Barueri, SP: Manole, 2009.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros. 2 ed., 2001.

ANDRADE, Mário; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012.

ANDRADE, Mário. “GUILHERME DE ALMEIDA – Meu – Versos” in: *Estética: 1924/1925*, edição fac-similada. Apresentação por Pedro Dantas. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974, p. 296-306.

ANDRADE, Mário de. “Carta aberta a Graça Aranha” in: *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. Georgina Koifman (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 185-190.

ANDRADE, Mário. “Carta aberta a Alberto de Oliveira” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 338-339.

ANDRADE, Mário de. “Do cabotinismo” in: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 81-85.

ANDARADE, Mário de. “O movimento modernista” in: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Martins; Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 231-255.

ANDRADE, Mário de. “Curemos Peri (Carta aberta a Menotti Del Picchia)” in: *Novos Estudos*. Nº 57. São Paulo: CEBRAP, 2000, p. 33-36.

ANDRADE, Oswald de. *Os condenados: A trilogia do exílio: I. Alma (1922) – II. A estrela de absinto (1927) – III. A escada vermelha (1934)*. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald. “Uma geração que se exprime” in: *Feira das sextas*. 2 ed. Organização e introdução: Gênese de Andrade. São Paulo: Globo, 2004, p. 96-101.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “Singularidade e multiplicidade de Sérgio” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – nº 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987, p. 86-87.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. “Graça Aranha – *O Espírito Moderno*” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 290-296.

ARANHA, Graça. “Machado de Assis e Joaquim Nabuco” in: *Obra Completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 681-734.

ARANHA, Luis. *Cocktails*. Organização, apresentação, pesquisa e notas: Nelson Ascher; Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo: Editora Brasiliense 1984.

AZEVEDO, Maria Helena Castro. *Um senhor modernista: biografia de Graça Aranha*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BANDEIRA, Manuel. “Sérgio, anticafajeste” in: *Flauta de Papel*. São Paulo: Global, 2014, p. 53-55.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia/ posfácio de Otto Maria Carpeaux*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I 1920-1930: Manuel Bandeira*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Introdução” in: *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Francisco de Assis Barbosa (org). Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 11-35.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Sérgio antes de Berlim” in: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização e introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda. Ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” in: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado; Universidade de São Paulo: Instituto de estudos Brasileiros, 1988, p. 27-54.

BARROS, A. C. Couto de. “A extraordinária história da mulher que se tornou infinita” [*Klaxon*, nº 8-9, dezembro de 1922 - janeiro de 1923] in: *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 20-21.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo” in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 220-260.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. “O ato crítico” in *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 147-165.

CANDIDO, Antonio. “Conto de duas cidades” in: *Perfis buarqueanos: ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda*. Organização de João Ricardo de Castro Caldeira. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: IMESP, 2005, p. 9-16.

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)” in: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 13-25.

CANDIDO, Antonio. “Entre Duas Cidades” in: *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização Stelio Marras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2012.

CANDIDO, Antonio. “A literatura na evolução de uma comunidade” in *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 147-175.

- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na Literatura Brasileira: III. Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- CARVALHO, José Mutilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CARVALHO, Marcus Vinicus Corrêa. *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2003.
- CARVALHO, Ronald de. “Os “independentes” de S. Paulo” in: *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29. Documentação*. Org. BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 197-200.
- CARVALHO, Ronald. “Político de Graça Aranha – Machado de Assis e Joaquim Nabuco julgados por Graça Aranha” in: *Estudos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976, p. 92-97.
- CASTRO, Conrado Pires de. *Com tradições & contradições: contribuição ao estudo das raízes modernistas do pensamento de Sérgio Buarque de Holanda*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- COUTO, Ribeiro. *Um homem na multidão* in: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1960.
- DANTAS, Pedro. “Vida da estética e não estética da vida” in: *Estética: 1924/1925*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- DEL PICCHIA, Menotti. *O Gedeão do modernismo: 1920-22*. Introdução, seleção e organização por Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- DE LUCA, Tania Regina. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- DIAS, Silvana Moreli Vicente. 2014. “Gilberto Freyre em correspondência: sobre a possibilidade de edição de cartas em formato digital”. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional “Artífices da correspondência: teoria, metodologia e crítica na edição de cartas”. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 3-4 de novembro.

DUARTE, Paulo. “Bibliografia relâmpago” in *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. corr. e aum. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 17-47.

EUGÊNIO, João Kennedy. “Um horizonte de autenticidade: Sérgio Buarque de Holanda: monarquista, modernista, romântico (1920-1935)” in: *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Organização: Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugêncio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 425-459.

EUGÊNIO, João Kennedy. “Um modernista romeriano: Sérgio Buarque de Holanda” in: *Revista eletrônica dEsEnrEdoS*. Ano V, número 18. Teresina, PI, agosto de 2013, p. 115-168.

EULÁLIO, Alexandre. “Antes de tudo um escritor” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – nº 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987, p. 134-141.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: Hipóteses para o Estudo da Chegada da Vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro” in: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Annateresa Fabris (org.). – 2. ed. rev. - Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 9- 24.

FACCHINETTI, Cristiana. “Psicanálise *Modernista* no Brasil: um Recorte Histórico” in: *PHYSIS: Revista de Saúde Coletiva*. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 1, junho de 2003, p. 115-137.

FACIOLI, Valentin. “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil” in: *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS., 1999, p. 293-307.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

FREYRE, Gilberto. “Sérgio, mestre de mestres” in: *Revista do Brasil (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)*. Francisco de Assis Barbosa (org.). Ano 3 – nº 6. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Rio Arte-Fundação Rio, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Global; Recife, PE: Fundação Gilberto Freyre, 2006.

GOMES JÚNIRO, Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: o Barroco e o Pensamento sobre Artes e Letras no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e Modernismo*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

LIMA, Alceu Amoroso. “Um grande poeta e outros”. In: *Primeiros estudos I: Contribuição à história do modernismo. Estudos literários*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1966, p. 152-156.

LIMA, Sérgio Claudio de Franceschi. *Surrealismo – Polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

MALARD, Leticia. “José Veríssimo: crítico literário” in: *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Organizadores: Rogério Cordeiro [et al.]. Cotia, SP: Ateliê Editora, 2013, p. 111-118.]

MARQUES, Ivan. “Era de revistas” in: *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Wilson. *A Literatura no Brasil: O Modernismo*, vol. VI, 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

MILLIET, Sérgio. “À margem da obra de Sérgio Buarque de Holanda” in: *Quatro ensaios*. São Paulo: Martins, 1966, p. 49-55.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MORAES, Prudente de. “Sobre a sinceridade” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 159-164.

MORAES, Prudente de. “Guilherme de Almeida – *A fruta que eu perdi*” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 92-93.

MORAES, Ricardo Gaiotto de. *Críticas cruzadas: Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2014.

MORAES, Rubens Borba. *Domingo dos séculos* (ed. fac-similada). São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (recordações)*. Brasília, DF: Briquet de Lemos/ Livros, 2011.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” in: *Rumos da crítica*. Maria Helena Martins (org.). 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Itáu Cultural, 2007, 51-79.

PAES, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo” in: HUYSMANS, Joris-Karl. *As avessas*. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick MacGuinness. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011, p. 9-32.

PAIXÃO, Grace Alves da. *Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930)*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PENNAFORT, Onestaldo. *Um rei da valsa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PINTO, Virgílio Noya. “Antecedentes da Semana de Arte Moderna” in: *Anais do curso “A Semana de Arte Moderna de 22, sessenta anos depois”*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984, p. 19-24.

PONGE, Robert. “Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950” in: *Alea: Estudos Neolatinos*. Rio de Janeiro, vol. 6, nº 1, janeiro-junho 2004, p. 53-65.

PRADO, Antonio Arnoni. “Sérgio e Mário: um Diálogo entre Críticos” in: *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. Stelio Marras org. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, p. 79-90.

PRADO, Antonio Arnoni. “Introdução” in: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1920-1947*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 21-32.

PRADO, Eduardo. *A Ilusão Americana*. Biblioteca Alfa-Omega de Cultura Universal, série 1ª, vol. 36. São Paulo: Editora ALFA-OMEGA, 2005.

PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo, Globo, 2011. (*Em busca do tempo perdido*; vol. 5).

PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. “Apresentação” in: *Estética – Edição fac-similar*. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, p. 7-9.

RAYMAND, Marcel. “O surrealismo” in: *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 245- 258.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Sílvia Romero: a polêmica como sistema?” in: *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Organizadores: Rogério Cordeiro [et al.]. Cotia, SP: Ateliê Editora, 2013, p. 95-110.

ROMERO, Sílvia. *História da literatura brasileira*. Coleção Documentos Brasileiros nº 24. 3ª edição, aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943.

THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Minas Gerais, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio” in: *História da vida privado no Brasil. Vol. III*. Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais; organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, MG: [s.n], 2011.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VERÍSSIMO, José. “Introdução” in: *História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4 ed. Introdução de Heron de Alencar. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

VERÍSSIMO, José. “A literatura brasileira: sua formação e destino” in: *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 155-162.

VERÍSSIMO, José. “O país extraordinário” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p.144-151.

VERÍSSIMO, José. “A regeneração da América Latina” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p. 245-257.

VERÍSSIMO, José. “Brasil e Estados Unidos” in: *A educação Nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora; Belo Horizonte, MG: Puc-Minas, 2013, p. 171-189.

VERÍSSIMO, José. “John Ruskin” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p. 179-185.

VERÍSSIMO, José. “Ruskin esteta e reformista social” in: *Homens e coisas estrangeiras - 1899-1908*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003, p. 641-651.

VOGT, Carlos. “Um romântico entre futuristas” in: ALMEIDA, Guilherme de. *Os melhores poemas de Guilherme de Almeida*. Seleção de Carlos Vogt, 2 ed. São Paulo: Global, 2001, p. 11-16.

Revistas:

Estética – Edição fac-similar. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Prefácio: Eduardo Coelho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014

.

Klaxon: Mensário de Arte Moderna. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Tintan Jr. Ensaio: Gênese de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

La Révolution Surréaliste: collection complète 1924-1929. Paris: Jean-Michel Place, 1975.