UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

DANIELA DA SILVA PRADO

BRITO BROCA: COMPARATISMO À FRANCESA

SÃO PAULO

2011

Samba, criôla, que veio da Bahia

Pega essa criança e joga na bacia

A bacia é de ouro, ariada com sabão

Depois de ariada, enxugada com roupão.

Dedico este trabalho e esta cantiga de roda à memória de minha mãe, Ana Maria.

AGRADECIMENTOS

Aboli bibelot d'inanité sonore. Este foi o primeiro verso francês que decorei em minha vida, numa disciplina de Literatura Francesa que frequentei ainda na Graduação. Curso ministrado, à época, por minha atual orientadora, Professora Doutora Gloria Carneiro do Amaral, que afirmou ser esse um dos mais belos versos da língua francesa. Nunca mais esqueci. Devo agradecer à professora Gloria por tantos anos de amizade intelectual, orientação firme e muita confiança. Uma orientação que começou com minha Iniciação Científica, continuou no Mestrado e, para fechar um ciclo acadêmico muito produtivo, um momento importantíssimo na minha vida, o Doutorado que ora apresento, acerca da obra de Brito Broca e sua relação com a cultura francesa. Gloria, muito obrigada por tudo!

Agradeço à Professora Doutora Cristina Pietraróia pela amizade e confiança, pela oportunidade que me foi dada de lecionar Francês Instrumental no Centro de Línguas da Faculdade de Letras da USP durante cinco anos. À Cristina devo também meu aprendizado na elaboração das provas de proficiência em francês e no incentivo em seguir na carreira acadêmica.

Agradeço à Professora Doutora Regina Salgado Campos e à Professora Doutora Helena Bonito Couto Pereira, que me deram valiosas orientações na Banca de Qualificação.

Agradeço à Professora Doutora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, que ainda na Graduação me incentivou na pesquisa acadêmica e na descoberta do “Suplemento Literário”.

Agradeço ao Professor Doutor Paulo Massaro pela amizade e pela coordenação segura no Centro de Línguas da Faculdade de Letras.

Agradeço à Professora Doutora Ligia Fonseca Ferreira pela convivência nos anos de USP e de Centro de Línguas, que sempre dirigiu com mãos firmes e eficientes.

Agradeço aos queridos funcionários do Centro de Línguas, Eliane, Alzira, Kao, Ingrid, Marcio, à Professora Doutora Rosane, atual diretora.

Agradeço aos meus colegas do CAVC Idiomas: Alcione, Daniela, Lara, Ida, Tereza, Sahsha e a todos os funcionários.

Agradeço aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sempre cordiais e prestativos.

Agradeço aos funcionários do DLM e, principalmente, à Edite Mendez Pi, pelas informações sempre precisas.

Meus agradecimentos também ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, do Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP, que abriga a preciosa “Coleção Brito Broca”. Agradeço especialmente aos funcionários Cristiano Diniz e Joyce Fernanda de Souza Oliveira, que me permitiram o acesso ao arquivo de Brito Broca.

Agradeço a Alexandre Marcos Lourenço Barbosa, editor de *O Lince*, de Aparecida, que me permitiu o exercício do ensaísmo literário nas páginas de seu jornal e o retorno às minhas raízes valeparaibanas.

Quero agradecer de todo meu coração a todos os meus amigos e pessoas queridas, que vêm me acompanhando e me incentivando nessa longa trajetória: Livia, Julio, Sandra, Cristina, João, André, Alessandro e Milena, Vanessa, Robinson, Lucília, Jair, Túlio, Eduardo, Aldair, Paula, Cícero, Ana Amélia, Cida e Maria José.

Finalmente, agradeço ao meu irmão, Augusto, e ao meu sobrinho, Luiz Gustavo, laços de ternura, carinho e amor.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é desenvolver um estudo sobre Brito Broca, partindo de suas relações com a França. Um dos aspectos privilegiados neste trabalho é o envolvimento do cronista com o comparatismo literário proveniente da escola francesa. Estudamos desde suas obras mais conhecidas, como *A vida literária no Brasil*, até livros ainda pouco explorados. Nosso objetivo é mostrar também como o historiador da vida literária se relacionou com a literatura francesa contemporânea, preocupando-se sempre com sua divulgação entre nós.

Palavras-chave: Brito Broca, relações Brasil-França, crônica da vida literária, jornalismo literário e literatura comparada.

ABSTRACT

The objective of this research is to develop a study on Broca Brito, from its relations with France. One of the aspects highlighted in this work is engagement with comparativism literary chronicler from the French school. Studied since its best-known works such as the literary life in Brazil, even books are still undeveloped. Our aim is also the historian of literary life was related to contemporary French literature, concerned always with its dissemination among us.

Keywords: Brito Broca, relations between Brazil and France, chronicle of literary life, literary journalism and comparative literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. BRITO BROCA E A CRÔNICA DA VIDA LITERÁRIA	14
II. BRITO BROCA E A FRANÇA: PERCURSO LITERÁRIO	35
1 A descoberta da literatura francesa	37
2 Em São Paulo na década modernista	43
3 A consagração do escritor na cidade maravilhosa	49
4 Os bons companheiros	59
5 Memórias póstumas de Brito Broca	65
6 Brito Broca na Universidade de São Paulo	69
7 O admirador de João do Rio	70
8 O resgate de Coelho Netto	75
III. BRITO BROCA E O COMPARATISMO LITERÁRIO	84
1 Brito Broca e a literatura comparada: contextualização	86
2 Leituras comparatistas da obra de Machado de Assis e José de Alencar	116
a) Machado de Assis	116
b) José de Alencar	153
3 Conexão América Latina-França-Brasil: o intermediador multicultural	187
4 Os devaneios do caminhante solitário	202

5	Quando Paris alucina	219
6	Intersecções crônicas	238
IV. BRITO BROCA E A LITERATURA FRANCESA DO SÉCULO XX		246
1	O recuo da influência francesa no Brasil no século XX	248
2	<i>La querelle de l'ancien et des modernes</i>	257
3	Entre idas e vidas	300
4	Entrando no labirinto	308
5	A última moda em Paris	318
CONSIDERAÇÕES FINAIS		333
BIBLIOGRAFIA		338

*Brita o Broca, broca o Brito,
E os dois juntos, Brito e Broca,
Pulverizam qualquer roca,
Desmancham qualquer granito,
Brito e Broca, Broca e Brito
Num homem só – Brito Broca.*

Manuel Bandeira, “Muitas tristezas”,
Jornal do Brasil (RJ), 23.08.1961.

INTRODUÇÃO

A versatilidade de Brito Broca (1904-1961¹) obriga-nos necessariamente a uma abertura para a compreensão de sua obra ou, pelo menos, de parte dela, já que o corpus de nosso trabalho envolve apenas uma parcela do que o escritor publicou ântuma e postumamente. Não são só os interesses de Brito Broca que se espraiam em várias direções, passando pelas literaturas russa, espanhola, hispano-americana, francesa, brasileira, portuguesa e outras. Sua maneira de abordar cada tema, cada autor ou cada obra revela particularidades muito específicas levando-nos, a cada passo, a uma nova articulação de nossa argumentação.

Dentro do imenso espectro onde se movimentava Brito Broca, nosso intuito é delinear um panorama, ou alguns panoramas, sempre iluminando sua relação com a literatura francesa. Se o próprio cronista – pela quantidade de artigos esparsos na imprensa durante cerca de quarenta anos de intensa atividade – gostava de dizer que era um escritor partido aos pedaços², nossa tarefa consiste em tentar recolher e agrupar algumas dessas peças, interpretando-as de forma a dar-lhes uma feição mais íntegra.

No primeiro capítulo, “Brito Broca e a crônica da vida literária”, temos uma caracterização do trabalho desenvolvido pelo escritor, primordialmente inspirado pela vida literária. Apresentamos, nessa parte, as linhas principais da crônica, baseando-nos em diversos teóricos. Como o texto de Brito Broca é bastante fluido e sugestivo, seguimos uma caracterização de cronista que não exclui seus vários outros lados: crítico literário, historiador da vida literária, ensaísta, jornalista. Procuramos igualmente caracterizar as mudanças sofridas pela crítica literária no Brasil no século XX, percorrendo desde os rodapés de crítica impressionista, que carregam a marca do diletantismo, de onde mais se aproxima nosso escritor, até chegar às mudanças ocasionadas pelo advento da crítica universitária.

No capítulo seguinte – “Brito Broca e a França: percurso literário” – , traçamos um perfil biográfico do autor, buscando sempre destacar seu interesse pela literatura francesa e mostrando como ele recebeu os vários influxos vindos da França. Além disso, destacamos

¹ Muitos estudos registram o nascimento de Brito Broca em 1903, pois é o que constava de seus documentos oficiais. Na verdade, ele nasceu em 6 de outubro de 1904. Ocorre que, “terminado o grupo mais cedo que o comum, tem a idade aumentada de um ano para ingressar na Escola Normal da cidade”. In *Revista do Livro*, ano VI, n. 21-22, março-junho de 1961, p. 250.

² Entrevista a Renard Perez, “Brito Broca”, *Correio da Manhã*, 15/09/1956. Artigo da “Coleção Brito Broca” – CEDAE/IEL/UNICAMP.

momentos importantes em sua formação, como o interesse por João do Rio e Coelho Netto, além da publicação de suas obras, entre as quais a de maior repercussão foi sem dúvida *A vida literária no Brasil – 1900*, livro essencial para os estudos do nosso pré-modernismo, embebido de cultura francesa.

No capítulo “Brito Broca e o comparatismo literário”, procuramos mostrar como o escritor interessou-se pelos problemas da literatura comparada num período em que a disciplina ainda não havia sido criada nas universidades brasileiras. Brito Broca revela-se, em diversas ocasiões, um exímio comparatista, ultrapassando os limites de várias literaturas e dando provas de sua erudição e capacidade de fazer relações. Atenção especial é dada também a seu interesse no intercâmbio cultural entre o Brasil e a América Latina, inevitavelmente mediado pela França.

Por último, em “Brito Broca e a literatura francesa do século XX”, abordamos artigos da fase final do escritor, coincidindo com o momento de declínio mais acentuado da influência francesa no Brasil, no pós-Segunda Guerra. Nesse período, identificamos uma mudança de perspectiva de Brito Broca no trato com a literatura francesa de seu tempo. Apesar de sua desilusão com a literatura contemporânea e de suas discordâncias com os novos rumos que o mundo e os livros tomavam, ele não deixou de divulgar entre nós as obras do controverso movimento do “novo romance” francês, deixando sempre clara sua distância.

Como nosso estudo situa-se sobre dois eixos mais abrangentes, isto é, um capítulo dedicado a trabalhos de natureza comparatista e outro pautado na recepção de Brito Broca à literatura francesa contemporânea, foi necessário harmonizar também as bases teóricas a serem aplicadas em cada um deles. Para analisar os artigos do primeiro grupo, encontramos apoio em vários estudiosos de literatura comparada, especialmente Claudio Guillén, Tania Franco Carvalhal e Sandra Nitrini, que fornecem subsídios acerca da história da disciplina – origens, textos fundadores, conceitos essenciais – , além de indicações quanto à abordagem adequada em cada situação. No capítulo devotado às letras francesas no século XX, e sobretudo ao “novo romance”, utilizamos noções da “estética da recepção”, preconizada por Hans Robert Jauss. Sobressai, nesse campo teórico, o papel preponderante do leitor como receptor da obra literária. Desse modo, temos em Brito Broca um destinatário que, por sua vez, transmite ao seu público-leitor uma visão particular e reveladora da literatura e da sociedade fundamentada a partir de seus juízos críticos sobre a arte romanesca e a vida literária.

Nosso objetivo, com esta tese, é apresentar algumas facetas ainda pouco exploradas de um intelectual muito citado, conquanto pouco estudado que, despretensiosamente e apesar de certas limitações impostas por sua época, conseguiu ultrapassar barreiras e pôde oferecer-nos uma riqueza de olhares ora voltados para o passado ora construindo o futuro, mas nunca estáticos. Assim como Brito Broca divulgou sem preconceitos autores esquecidos pela história literária, temos igualmente a obrigação de preservar sua memória através de sua imprescindível e vultuosa contribuição à nossa cultura. Neste ano de 2011, quando se completam cinquenta anos de sua morte, queremos prestar esta singela homenagem. Com isso, esperamos que não se cumpra o temor expresso por Alcântara Silveira em 1961 no “Suplemento Literário”, por ocasião do acidente fatal sofrido por Brito Broca:

Assalta-me agora a dolorosa impressão (talvez efeito de sua morte estúpida) de que o seu nome vai ser, infelizmente, logo esquecido. É que, não havendo pertencido a nenhum grupo; só tendo frequentado as tardes de autógrafos da livraria São José para encher de uísque a garrafa de Guaraná, que carregava nessas ocasiões; não tendo tido empáfia alguma; não tendo possuído amigos para endeusá-lo, Brito Broca não tem lastro para sobreviver: tinha talento, tinha cultura, tinha inteligência, mas não era sociável, desfrutável, inconsequente.³

³ Alcântara Silveira, “Brito Broca”, “Suplemento Literário”, 26.08.1961.

CAPÍTULO I

BRITO BROCA E A CRÔNICA DA VIDA LITERÁRIA

*Como o vinho e os amigos, os
livros velhos têm geralmente a
minha preferência.*

Brito Broca (*Escrita e Vivência*)

Brito Broca deixou como legado uma infinidade de artigos publicados nos diversos jornais onde trabalhou. Textos mais tarde reunidos pelo amigo e discípulo Alexandre Eulalio, professor da Unicamp que também morreu prematuramente, em 1988. Hoje, a obra de Brito Broca está guardada no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE), da Unicamp. Eulalio, além de reunir a obra dispersa do amigo, também idealizou sua publicação em livros.

A versatilidade dos escritos de Brito Broca dificulta o estabelecimento de uma classificação restritiva, contida num único termo que possa defini-lo: crítico, historiador cultural, cronista da vida literária, ensaísta. As denominações abundam mas não encontram consenso nem conseguem encaixá-lo num padrão fixo. Como seu próprio amigo Alexandre Eulalio disse: “o lugar que Brito Broca ocupou na literatura brasileira foi de certa forma único”⁴. E continua, já que ninguém mais ocupou seu posto.

Para entender o pensamento de Brito Broca é necessário refazer o percurso da própria crítica literária brasileira e como ela se transformou ao longo dos anos. Uma dificuldade ao abordar a obra do escritor surgiu no momento em que tentamos encaixá-lo num modelo de crítica militante ou impressionista muito praticada até meados do século XX. Aos poucos, veio à tona uma série de questionamentos acerca do sentido de seus escritos; no entanto, com o aprofundamento da pesquisa, foi possível perceber que o tipo de jornalismo praticado pelo estudioso valeparaibano fugia aos padrões básicos de crítica literária.

Desde o início de sua carreira, na Guaratinguetá de 1920, já se assumia como cronista. E mesmo no fim de sua vida isso não mudou. Com a carreira já solidificada de escritor premiado, colaborador da seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, ele próprio identifica seus textos como crônicas. Além disso, desde o começo da produção jornalística, admirou e buscou inspiração num dos mais renomados cronistas brasileiros – João do Rio –, que também ajudou a divulgar e a valorizar. Num texto publicado em *A Gazeta*, em 9 de maio de 1925, intitulado “Sob a minha admiração”, o jovem Brito Broca lembra que “a crônica era um gênero literário inexplorado no Brasil. Só Coelho Neto⁵ e Olavo Bilac produziam algumas fantasias e comentários graciosos. O mais eram

⁴ In: Broca, 1979, p. 9.

⁵ Nessa passagem Brito Broca destaca o nome de outro objeto de sua adoração, o escritor Coelho Neto, ao qual iremos voltar no momento adequado.

colunas cercadas de classicismo bronco. João do Rio sentiu a dinamização do século”⁶. Nas linhas finais do texto, o cronista paulista reforça o que sente pelo carioca – “A obra e o nome de João do Rio encontram em mim uma estima e admiração que toca as raías do fanatismo”⁷. A presença de Paulo Barreto em Brito Broca pode ser notada em vários artigos, manifestando-se mesmo em *A vida literária no Brasil – 1900*, cujos capítulos, segundo Orna Messer, “levam à fácil constatação de que há nele um uso recorrente de citações de João do Rio”⁸.

Muitos dos primeiros escritos de Brito Broca aproximam-se do escritor carioca e têm a marca da “crônica da cidade”, um pintor da vida moderna fazendo o “registro de um presente urbano”, como explica Paulo José de Castro Andrade⁹. Abordam-se temas relacionados à política, à vida cotidiana, o carnaval, amores da juventude, o automóvel, o cinema.

À guisa de exemplo, em “O Americanismo”¹⁰ (*A Cidade*, 19.08.1928), o cronista conta uma história cuja personagem é Lady Crowell e, num tom descontraído, descreve o avanço dos Estados Unidos no mundo pós-Primeira Guerra – “Lady Crowell, uma das damas da aristocracia londrina, não pôde conformar-se com a invasão do espírito americano na Europa”.

O cronista da vida literária – título de honra pertencente a Brito Broca – só iria manifestar-se mais tarde, mais ou menos a partir do final dos anos 1930, quando se muda para a sucursal de *A Gazeta* no Rio de Janeiro. A linguagem agradável, elaborada sem ser pedante, marca do jornalista maduro era, nos escritos da juventude, eivada pelo vernáculo – *latidão*, *alabastrinos*, *reguingar*, *mistagogia*, *fregolismo*, *algamassado*, *azoinado*, *esborcinado*, *espadanando*. O próprio escritor nos conta, em suas *Memórias*, que se comprazia em ler dicionários, preocupado com o enriquecimento do vocabulário, e não admitia “uma página bem escrita e de valor literário sem o emprego de alguns termos pouco usados”. Nisso também se manifestava a influência de outras leituras:

⁶ Andrade, 2008, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ Messer, 1991, p. 84.

⁹ 2008, p. 18.

¹⁰ Andrade, 2008, p. 100.

A preocupação de riqueza vocabular me viera indiscutivelmente, não apenas do convívio da obra de Coelho Neto, mas também da de Fialho, onde é fácil encontrar até palavras não dicionarizadas.¹¹

Aos poucos, o escritor vai se desgarrando de certas amarras e depurando seu estilo, expressando-se com clareza nas diversas crônicas publicadas ao longo de anos. Brito Broca sendo cronista, faz-se então necessário empreender uma tarefa complexa: definir a crônica. De antemão, cumpre salientar sua própria opinião sobre o assunto. Num artigo ligeiro intitulado “Sobre uma data”, ele assegura que a crônica é “um dos gêneros mais ingratos em nosso país”. Por isso, comemora o êxito de Humberto de Campos, que nos últimos anos de vida “conseguiu fazer-se lido por muita gente que nunca havia passado os olhos por tal espécie de Literatura”¹².

Despontam muitas dúvidas quanto à fixação da crônica. Sintomaticamente, Antonio Candido, no texto “A vida ao rés-do-chão”, começa explicando o que a crônica não é:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.¹³

Pois é justamente o “tom menor” no qual se exprimia Brito Broca – segundo Vilma Arêas no artigo “Em tom menor”¹⁴ –, que ressalta o seu valor, trazendo a crônica, como diz Candido, para “perto de nós”, pela sua despreensão e “principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”¹⁵. Davi Arriguci Jr, em “Fragmentos sobre a crônica”, salienta igualmente o lugar por ela ocupado:

¹¹ Broca, 1968, p. 217.

¹² *Id.*, 1991a, p. 176.

¹³ Candido, 1992, p. 13.

¹⁴ 1991, p. 57-60.

¹⁵ Candido, *op. cit.*, p. 13.

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia.¹⁶

Esses traços nos ajudam a distinguir mais nitidamente a crônica da crítica. A crítica seria um tipo de texto onde se aplica um jargão especializado, um método de análise das obras, a interpretação, tudo isso destinado a um público mais elitizado. No entender de Paulo Mendes de Almeida, o cronista “não analisa, não perscruta, não faz exegese: relata os fatos que vão acontecendo, na própria ordem [...] em que eles se sucedem”¹⁷. A crônica, por seu caráter, aproxima-se mais facilmente “[d]esta invenção tão espertamente manipulada pela grande imprensa: o leitor médio”¹⁸, nos dizeres de Flora Süssekind. O próprio Brito Broca revela, numa de suas crônicas, o mal-estar que lhe causa “o gosto por vezes excessivo da exegese na literatura”¹⁹. E a escolha do gênero menor representado pela crônica o leva, curiosamente, a também se voltar aos “gêneros menores” ou, para tentar fugir ao literariamente incorreto, diremos gêneros menos artísticos. Sobretudo nos artigos reunidos em *Letras Francesas*, é realçado, como relata Silviano Santiago, o gosto de Brito Broca pelos livros de memórias, crônicas, correspondência, reportagens, biografias. Quanto à importância desses gêneros menos elevados, o próprio cronista parece nos dar uma resposta no artigo “O centenário de *Os miseráveis*” (“Suplemento Literário”, 15.07.1961). Numa de suas incursões pela Biblioteca Nacional, descobre o nome de Manuel Antônio Major, autor de um romance-folhetim chamado *Os verdadeiros miseráveis*, publicado na revista *Cosmo Literário*. De acordo com Brito Broca, Major deu um golpe de sensacionalismo e publicou um livro sem grande valor, aproveitando-se do sucesso do romance de Victor Hugo entre nós. Ao final do artigo, o cronista reconhece que, “por mais medíocre, não deixa de ter valor documentário. A sublitteratura ilustra os fenômenos literários, concorrendo para a melhor compreensão dos mesmos”²⁰.

¹⁶ 1987, p. 55.

¹⁷ In: “A crônica”, “Suplemento Literário”, 13.10.1956.

¹⁸ Süssekind, 1993, p. 28.

¹⁹ In: “Ler e escrever”, “Suplemento Literário”, 26.11.1960.

²⁰ Broca, 1969, p. 264.

Para Luiz Roncari, em “Sermão, folhetim e crônica”²¹, a crônica “não chegou a se cristalizar em gênero”, mas reúne em si todos os gêneros, dos mais simples aos mais complexos, usando e abusando da variedade dos pequenos gêneros. Em sua composição, nota Roncari, entram “diálogos do cotidiano, retratos, tipos, cenas cômicas e dramáticas, versos, sonetos, relatos, narrativas, casos, comentários, contos, confissões, descrições líricas, sátiras, paródias etc”²².

Muitos estudiosos falam do caráter híbrido desse tipo de texto. Em “A crônica: sua trajetória; suas marcas”, Paulo Eduardo de Freitas caracteriza a crônica brasileira como um espaço heterogêneo em que se mesclam o ensaio, “do qual retoma um certo desprezo pelo rigor acadêmico, levando a um tratamento mais informal dos assuntos abordados, e o folhetim, de onde absorve a dimensão ficcional dos eventos e temas descritos por esta forma literária”²³.

No artigo “Um ensaísta literário”²⁴ (*Jornal do Comércio*, 07.07.1957), Eduardo Portella, comentando o lançamento do livro *Machado de Assis e a política e outros estudos*, em 1957, situa Brito Broca como um caso típico de “escritor que, vindo da reportagem ou do noticiário literários, neles não permaneceu, para ampliar-se em ensaísta”:

É ensaísta de tal maneira rigoroso nos seus processos de pesquisa e investigação, e até nos seus julgamentos que chega a atingir, não pouco frequentemente, a categoria de crítico literário.

E Eduardo Portella o descreve como um crítico literário “marcado pelo espírito francês dezanovesco que não consegue transpor os limites do ensaio de *belles lettres*”. Isso não significa, no entanto, que Brito Broca queira fazer “do brilho fácil ou da fraseologia um método intelectual”, pois construiu o seu método com o “rigor da pesquisa”. Confirmando o caráter variado da atividade intelectual do cronista, Portella acrescenta que se trata de um

²¹ 1990, p. 40-48

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ Disponível em <http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/viewFile/205/284>.

²⁴ Artigo pertencente à “Coleção Brito Broca” do CEDAE/IEL/UNICAMP.

“ensaísta ajudado sempre pelo historiador literário que há nele”, no qual se percebe um “tipo francês quanto ao espírito”. Esse espírito francês revela-se com muita ênfase não só no Brito Broca historiador literário, mas igualmente em seus trabalhos de literatura comparada que iremos estudar no “Capítulo III: Brito Broca e o comparatismo literário”.

Humberto Werneck organizou o livro *Boa companhia: crônicas*. Na apresentação, afirma simplesmente que crônica “é tudo aquilo que chamamos de crônica. Quase tudo, de fato, cabe nesse rótulo ecumênico, da pequena peça de ficção ao poema em prosa, passando pela reflexão acerca de miudezas do cotidiano”²⁵. Lembra ainda que muitos a chamam desdenhosamente de subgênero. Sua introdução intitula-se “Um gênero tipicamente brasileiro”, pois acredita que aqui a crônica “aclimatou-se [...] melhor do que em qualquer outra parte do mundo”²⁶. Suas palavras encontram eco em Brito Broca, o qual descreve as origens francesas do gênero em “Crônica na atualidade literária francesa” (“Suplemento Literário”, 13.09.1958). O cronista nota que, apesar da influência francesa, no Brasil criou-se “uma nova forma de crônica (ou [estamos] dando erradamente esse rótulo a um gênero novo) que nunca medrou na França”²⁷. Ademais, ele afirma não conhecer, nas histórias da literatura francesa, nenhum artigo sobre a crônica no sentido moderno. Assim como Humberto Werneck, o autor de *Teatro das Letras* associa a crônica à “prosa poética”, ao “humor lírico”, à “fantasia”; ao passo que, no país de Proust, ela estaria mais próxima do documentário e da história.

O espaço da crônica é o jornal e seu tempo é o agora. Mas para olhar o presente, afirma Roncari, ela precisa de uma perspectiva, por isso o cronista faz constante referência ao passado, “quase sempre com um sentimento de perda”²⁸.

Observando-se rapidamente alguns artigos da produção inicial e final de Brito Broca percebe-se um movimento bem marcado. Nos textos dos anos 1920, apesar de não serem dedicados exclusivamente à vida literária, deparamos com um jovem escritor às voltas com temas da modernidade como o cinema e o automóvel, e simpatizante dos modernistas, nos

²⁵ Werneck, 2007, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ Broca, 1969, p. 117.

²⁸ Roncari, 1990, p. 46.

quais afirma ter sempre depositado “grande simpatia e interesse”, como relata em “Era uma vez” (21.01.1923):

Intensa tem sido a afeição com que venho seguindo os modernistas, vulgo futuristas de São Paulo. Sou dos que votam ojeriza aos moldes da escravização literária, às imolações da inspiração sujeita ao bizantinismo das regras, ao estacionamento da estética. Causam-me náuseas e objeções o carrancismo dos estilos retrógrados e o mofo das linguagens pesadas e sistemáticas.²⁹

Nos anos 1950, sem tanta paciência para a iconoclastia e para a rebeldia (com ou sem causa), o tom será menos luminoso. Num comentário sobre a literatura francesa do período, declara, a respeito de obras recentemente premiadas, que a “ânsia de originalidade”, a busca por “novas dimensões”, por “revoluções na estrutura”, tudo isso acaba recaindo em “clichês já explorados”, resultando numa desilusão dos autores por uma “busca infrutífera”³⁰. O escritor expressava sua própria desilusão.

As crônicas de sua fase final revelam cada vez mais a obsessão pelo passado e, no entender de Vilma Arêas, Brito Broca tem “ojeriza [...] pelas grandes questões (no que às vezes se equivoca)”³¹, principalmente no que concerne às questões do seu presente.

Luiz Roncari faz uma leitura bela e melancólica a respeito de como enxerga um cronista no sentido amplo, e que se amolda com precisão a Brito Broca:

Vejo o cronista como o sobrevivente que, de um porto seguro, dificilmente alcançado, observa a torrente que a tudo desestabiliza e turbilhona; dali, chama a atenção dos que rodam no fluxo para que tentem, como ele, cair fora e se safar, que o acompanhem no julgamento do seu tempo, salvos da catástrofe...³²

²⁹ In: Andrade, 2008, p. 58.

³⁰ Ver Brito Broca, “Inflação do romance e prêmios”, in: *Letras francesas*, 1969, p. 84.

³¹ Arêas, 1991, p. 59.

³² 1990, p. 48.

Um dos fatores que nos impulsionam a pesquisar o “bom exumador literário de casos passados” que foi Brito Broca – na definição de Manuel Bandeira³³ –, baseia-se no seu estado de “sobrevivente”, um caminhante solitário que buscava abrigo nas bibliotecas e nos livros para, mais tarde, com suas crônicas, tentar salvar do esquecimento autores que a história literária teimava em deixar de canto ou que eram injustamente repelidos pela literatura contemporânea.

Para melhor compreender a importância de Brito Broca devemos recorrer a alguns de seus leitores e distinguir o tipo de crônica feita por ele.

Começemos por Antonio Candido. Este afirma que “para caracterizar Brito Broca [...] seria preciso restaurar e ao mesmo tempo matizar o conceito de ‘cronista’”³⁴. No prefácio escrito para o livro *Ensaio da mão canhestra*, Candido reafirma o gosto do escritor pela vida literária e o caracteriza como um “cronista arguto e admiravelmente bem informado da literatura”, um “apreciador requintado da biografia, história, edições, estilos, miudezas”³⁵ relacionadas à vida literária.

Se a crônica de imprensa “se reparte em especialidades”, como bem lembra o crítico Paulo Mendes de Almeida, Brito Broca ocupou um nicho em que sem dúvida é um dos maiores no Brasil, a história da vida literária, cuja matriz é francesa. Foi o crítico André Billy, conta Brito Broca no artigo “A propósito de crítica militante” (“Suplemento Literário”, 19.09.1959), quem deu a esse novo gênero “um caráter autônomo, estabelecendo-lhe os limites e as proporções”³⁶. Enquanto Billy escreveu *L'époque 1900* na França, aqui tivemos o bem-sucedido *A vida literária no Brasil – 1900*. Se o gênero em que Brito Broca brilhava é híbrido por natureza, o cronista também reunia em si a personalidade heterogênea. A pesquisadora Suzi Frankl Sperber afirma que ele é

³³ Ver “Muitas tristezas”, *Jornal do Brasil* (RJ), 23/08/1961. Artigo da “Coleção Brito Broca” – CEDAE/IEL/UNICAMP.

³⁴ 1981, p. 7.

³⁵ In: Broca, 1981, p. 7.

³⁶ 1969, p. 173.

antes um historiador do que um crítico, sem, contudo, deixar de tecer comentários críticos. Sua preocupação básica é pintar a vida literária, o que ele faz com colorido e profusão de detalhes.³⁷

Davi Arriguci Jr. traça um interessante perfil do escritor paulista, no qual assinala a reconsideração de algo que está “aparentemente fora de moda: um cronista da vida literária que, com senso histórico, discrição de estilo e serenidade de juízo, se dedicou a nos dar o retrato de autores de que eventualmente podemos gostar e de outros menores, até os completamente e devidamente esquecidos”³⁸. Um outro crítico-cronista contemporâneo de Brito Broca e também muito atuante na imprensa até meados do século XX foi Álvaro Lins, que com muita propriedade discorreu sobre a importância da vida literária. Em “Sinais da nova geração”³⁹ (19.7.1941), Álvaro Lins registra o surgimento de uma nova geração de críticos, o grupo da revista *Clima*. Esse artigo é importante, entre outros fatores, por marcar justamente o início da crítica que iria, de certo modo, concorrer para o enfraquecimento do rodapé de Álvaro Lins e de Brito Broca – a chamada crítica universitária, originária da primeira turma de alunos formados pela Faculdade de Filosofia da USP, com Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. Logo no parágrafo de abertura, Álvaro Lins se posiciona sobre o assunto no qual Brito Broca é especialista:

A vida literária – a que não entra na história e não tem outra duração além dos seus próprios dias – revela-se sempre em movimento através das revistas, de pequenos jornais, de publicações diversas, que aparecem e desaparecem numa espécie de ritmo natural. No entanto, pensando bem, verificamos que é sobre este movimento que se constrói a literatura. A vida da literatura de duração e permanência precisa desta outra vida efêmera de todos os dias. Através de revistas e jornais desta espécie é que as gerações, por exemplo, afirmam os seus primeiros sinais e comunicam a sua presença nas letras.⁴⁰

Esse foi o ofício de Álvaro Lins e também o de Brito Broca, o qual, mesmo através de uma recepção desfavorável a alguns movimentos artísticos, nos deu os “primeiros sinais” de

³⁷ 1991, p. 47.

³⁸ 1992, p. 41.

³⁹ In: *Jornal de crítica - 1ª série*, 1941, p. 261-270.

⁴⁰ Lins, 1941e, p. 261.

alguns dos novos rumos da literatura francesa e não se absteve a divulgá-los, por mais que tivesse opiniões divergentes.

O gosto do cronista pelos autores menores e esquecidos, sublinhado por Arriguci Jr., é enfatizado por diversos outros pesquisadores e críticos. É no *déjà-vu* literário que Brito Broca consegue produzir suas maiores preciosidades. Antonio Candido, no prefácio ao livro *Ensaio da mão canhestra*, observa que “neste livro (não em outros do autor) nota-se o gosto pela literatura do passado e por um sentido que se poderia qualificar, sem menosprezo, de convencional, no sentido melhor”⁴¹. Devemos acrescentar que o gosto pelo passado espraia-se também por outros livros, ainda quando trata do presente. Pois é exatamente nesse eixo que sobressai o verdadeiro valor do cronista, sua “força subterrânea”, como definiu Silviano Santiago. Suzi Sperber, em “Vida literária”, sugere que a obra de Brito Broca serve como memória, pois ele “‘lembra’ como quem percorre uma paisagem e a descreve, sem procurar o conhecimento novo, pessoal e diferente. Na medida em que sua atenção não é convencional, seus interesses de leitura não são orientados pela moda, sua memória registrada por escrito faz redescobertas”⁴². Observação semelhante é feita pelo professor Francisco Foot Hardman, para quem “Brito Broca revela-se cronista e memorialista invulgar, flagrando instantes de alta densidade lírica”⁴³. Graças a essas redescobertas e à preservação da memória foi que Antonio Candido definiu o cronista como mais bem-sucedido no papel de “releitor”. Se Brito Broca não tinha tanto interesse pelo novo, ele era “inovador justamente nos terrenos já pisados, mostrando como o passado é visto de maneira nova”⁴⁴. E uma de suas grandes releituras, na opinião de Candido, foi a da obra de Coelho Netto, restaurado no cânon da nossa literatura.

Com base nas palavras de Candido, pode-se compreender mais claramente quando Carlos Drummond de Andrade afirma que um cronista (no sentido geral) é alguém que “tem ar de remexer numa caixa de guardados, ou antes de perdidos”⁴⁵. Ao perceber todas essas nuances inerentes à crônica, fica mais fácil entender o comentário de Francisco F. Hardman. Enquanto Drummond opina sobre o cronista em geral, Hardman lança mão de termos

⁴¹ 1981, p. 8.

⁴² 1991, p. 54.

⁴³ 1991, p. 74.

⁴⁴ Candido, 1981, p. 8.

⁴⁵ *Apud* Werneck, 2007, p. 7.

semelhantes, porém, referindo especialmente a Brito Broca, por ele definido como o “cronista infatigável de olho no depósito de achados & perdidos da civilização”⁴⁶.

Roncari define o ofício de cronista como aquele que “trata dos fatos, não pela importância que têm por si mesmos, mas justamente pelo que passaria despercebido se não fosse”⁴⁷ ele. É mais ou menos por aí que devemos reconhecer e situar o escritor Brito Broca, geralmente avesso aos avanços de seu tempo, e mais preocupado em contar para o leitor um fato pitoresco, engraçado, mostrando-se um conhecedor e observador atento, embora sempre desconfiado e receoso quando o assunto era literatura contemporânea.

Em vista disso, Arriguci Jr. declara – “o que se pode revalorizar na obra de Brito Broca é, por assim dizer, a experiência do leitor que sabe contar, num determinado momento histórico, o que leu nos livros, nos homens que os escreveram e no mundo que os cercava”⁴⁸. Esse será, com efeito, um dos caminhos que iremos perfazer neste trabalho, a fim de melhor entender não só o cronista criativo e descontraído, mas também o homem, o leitor em relação ao seu tempo.

Outro ponto a ser levado em consideração, no caso de Brito Broca, é o meio usado para veicular seu pensamento: o efêmero jornal. Brito Broca provém de uma geração de críticos-cronistas diletantes, marcados pelo impressionismo e pela ausência de “formação acadêmica e disciplinar”⁴⁹. Muitos eram ex-bacharéis, como Álvaro Lins (com seus sete volumes do *Jornal de crítica*), crítico pernambucano e um dos maiores representantes dessa casta – no século XX – que começava a entrar em declínio devido ao nascimento de uma crítica especializada, originária das Faculdades de Filosofia instauradas no Rio e em São Paulo, como lembra Flora Süssekind em “Rodapés, tratados e ensaios”⁵⁰. A pesquisadora evidencia “a figura mutante do crítico brasileiro moderno” no qual se sucedem e convivem papéis diversos como o “cronista, jornalista, *scholar*, professor, teórico, ensaísta”⁵¹. Essa

⁴⁶ 1991, p. 75.

⁴⁷ 1990, p. 46.

⁴⁸ 1992, p. 42.

⁴⁹ Santiago, 1995, p. 65.

⁵⁰ 1993, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

múltipla função, como já relatamos, manifestou-se igualmente em Brito Broca, no qual várias vozes se entrecruzavam prevalecendo, sobre todas elas, a do historiador da vida literária.

O nome pelo qual esse fazer crítico tornou-se conhecido, até pelo próprio espaço ocupado no jornal (o pé da página), foi “rodapé”, que oscilava “entre a crônica e a notícia, numa linguagem eloquente, mas de leitura fácil” cujo “objetivo era quase o de ‘informar’, fazer publicidade, adequando-se ao ritmo industrial da imprensa”, segundo Tânia Pellegrini⁵². Adélia Bezerra de Meneses Bolle lembra que essa crítica “tomou o lugar antes reservado aos romances-folhetins, assimilando provavelmente algumas das suas características”⁵³. A crítica jornalística, segundo Meneses, pelo fato de ter que se adequar às necessidades da “notícia”, resvala em muitos casos para a superficialidade, já que, por falar a um grande público, consumidor de jornais, não pode empregar um código especializado e restrito, mais adequado ao livro. De acordo com João Luiz Lafetá, o jornal “condiciona importantes dados da mensagem [...] visando transmitir fatos e opiniões ao maior número possível de pessoas”⁵⁴. Entre os condicionamentos jornalísticos enumerados por Lafetá estão a abordagem do assunto por meio de analogias, a fim de facilitar a percepção da mensagem e o uso máximo de redundâncias, mostrando “o novo através de aproximações a formas velhas e conteúdos já sabidos”⁵⁵. Mas o autor faz questão de ressaltar que o fato de ser publicada em jornal não implica, necessariamente, a configuração de um texto informativo e leve, dando como exemplo a crítica densa e doutrinária de Tristão de Athayde⁵⁶, longe do “columismo literário” praticado por Agripino Grieco.

Um dos representantes máximos do rodapé foi o responsável pelo anúncio do aparecimento da crítica universitária. Álvaro Lins, em “Sinais da nova geração”, registra um fato muito importante, que concorrerá, ao mesmo tempo, para o debilitamento de sua atividade intelectual. Ao sentir os ventos renovadores, o crítico pernambucano, sintomaticamente, coloca-se a seguinte pergunta:

⁵² 1999, p. 164.

⁵³ 1979, p. 23.

⁵⁴ 2000, p. 49.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

[...] fico agora nesta dúvida: os jovens de vinte anos que neste momento estão surgindo para as letras serão ainda meus companheiros de geração ou serão as primeiras figuras de uma nova geração? Quero vê-los como uma nova geração, embora seja possível que eles constituam apenas os cadetes da minha geração. E precisamente esta nova geração acaba de oferecer um forte sinal da sua presença através da revista *Clima*, cujo primeiro número vem a ser editado em São Paulo.⁵⁷

Com a chegada da crítica universitária, acadêmica, utilizando-se de uma linguagem especializada, o rodapé começa a perder sua força. As mudanças são percebidas e acompanhadas mesmo em terras de além-mar. O estudioso português João Gaspar Simões, no artigo “Qual a função da crítica?” (“Suplemento Literário”, 19.11.1960, p. 3), coloca o Brasil na vanguarda da “nova crítica” ou da “crítica científica” e aponta a rápida evolução da crítica jornalística para a *ex-cathedra*:

É certo que os jornais mantêm rodapés de crítica e que alguns dos críticos da velha guarda – um Álvaro Lins, um Sergio Milliet, um Otto Maria Carpeaux – não depuseram as armas. Todavia, não há dúvida que a maior parte dos que ainda hoje conservam tribunas de crítica na imprensa diária pertence ao corpo docente das muitas faculdades de Letras que nos últimos vinte anos se fundaram por toda a vasta terra brasileira. Crítica e Universidade deram-se estreitamente as mãos no Brasil.

Dentro do grupo de formação universitária, alguns dos mais duros golpes sofridos pelo rodapé iriam partir de Afrânio Coutinho, que começava a divulgar no Brasil os preceitos do *new criticism* anglo-americano, sustentando uma polêmica com Álvaro Lins. Em seu artigo, João Gaspar Simões declara não haver nenhum inconveniente na aproximação das duas correntes “se a crítica universitária brasileira não se encontrasse geralmente dominada pelo preconceito de um método que em parte importou dos Estados Unidos, em parte da Alemanha através da Espanha. É isto que explica, aliás, que um dos mais jovens espíritos críticos do Brasil – Eduardo Portella – tivesse estagiado em Madrid, aprendendo com os professores

⁵⁷ Lins, 1941e, p. 263.

Damaso Alonso e Carlos Busoño os segredos da estilística linguística e literária”⁵⁸. Apesar dos preconceitos contra a crítica de rodapé, por sua linguagem marcada pelo impressionismo, Adélia B. de Meneses Bolle acredita numa perda para o leitor:

Enquanto a crítica está no jornal, ela é uma espécie de “domínio público”, em que virtualmente todos os leitores podem participar. Mas depois se acrisola em livro, perde esse caráter de debate aberto que o artigo implica. É a crítica jornalística, é o “rodapé” que fez com que a literatura fosse submetida, por essa época, a uma grande vigilância crítica, que se desconhece hoje em dia. O aparecimento de um livro e do comentário subsequente era um acontecimento social, e a crítica, sendo uma atividade de homens cultos, sem cunho necessário de especialistas, um ato de sociabilidade. [...] antes o autor estava mais perto do público e o crítico era uma espécie de mediador.⁵⁹

Se, por um lado, o rodapé, “integrado ao corpo do jornal”⁶⁰, tende a perder força com a chegada dos críticos acadêmicos, por outro lado, esses críticos, com sua linguagem específica (compreensível apenas por uma elite iniciada), sofrem a mesma “discriminação” pelos jornais, preocupados com o afastamento do leitor médio. A solução encontrada será, então, a criação do suplemento literário. Silviano Santiago explica esse dado atendo-se à “lógica” do suplemento:

Complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais.⁶¹

Um exemplo atual de suplemento é o caderno que vigorou na *Folha de São Paulo* de 1992 a 2010, adequadamente intitulado “Mais!”. O jornalista Alcino Leite Neto nos dá as linhas mestras do caderno do qual foi editor entre 1994 e 2000:

⁵⁸ “Qual a função da crítica?”, “Suplemento Literário”, 19.11.1960, p. 3.

⁵⁹ 1979, p. 24.

⁶⁰ Pellegrini, 1999, p. 164.

⁶¹ 1995, p. 65.

O veículo foi criado para reunir num só lugar dois produtos bem-sucedidos do jornal: “Ciência” e “Letras”. Também agregava assuntos da *Ilustrada*, que deixou de circular aos domingos, e uma seção que existia em *Mundo*, chamada “Multimídia Especial”. Como fazer caber em suas 18 páginas parte do conteúdo habitual de todos aqueles cadernos suprimidos, mas sobretudo realizar uma “renovação do jornalismo cultural brasileiro”, como o *Mais!* fora anunciado nas páginas do jornal?⁶²

Pelo próprio nome desse caderno cultural é possível perceber que a literatura perdeu seu lugar de destaque. Isso se confirma com a descrição dada pelo editor, de que o “*Mais!*” reuniria áreas tão variadas como ciência, letras, multimídia, além de assuntos da “*Ilustrada*”. Se nos meados do século XX a situação da literatura nos jornais já não era das melhores, no século XXI ela é obrigada a se ajeitar num espaço que irá abrigar diversos assuntos, dando pinceladas cá e lá com o fim de tentar atingir uma maior variedade de público. Segundo Alcino Leite Neto, o caráter de notícia, de atualidade, iria prevalecer, com a presença de “mais jornalismo, mais atenção aos temas atuais e mais intervenção polêmica no debate sociocultural (e mesmo político) brasileiro”. Ele ressalta que essa nova postura estaria “em oposição ao espírito acadêmico e literário que predominava nos cadernos culturais semanais da época”⁶³.

Não se pode negar a sinceridade do jornalista e a coerência entre o que foi proposto e a realização final, ou seja, o “*Mais!*” realmente cumpriu esse papel “multidisciplinar” dispensando o aparato literário especializado e articulando-se numa visada jornalística. No entanto, foi graças ao que Alcino Leite Neto denomina de “espírito acadêmico e literário” que o “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, onde Brito Broca fez sua última passagem, tornou-se um dos mais bem-sucedidos cadernos culturais, constituindo até os dias de hoje fonte inesgotável de conhecimento e estudo.

Evidente que nosso intuito não é comparar os cadernos da *Folha* e do *Estado* – , o que seria fora de propósito – , mas é preciso atentar para o que cada um representa (e apresenta) em sua respectiva época.

⁶² Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=590ASP002>.

⁶³ *Ibid.*

Na “Apresentação” do “Suplemento Literário”, publicada no primeiro número, em 6 de outubro de 1956, verificamos algumas diretrizes que se encaminham em sentido bastante diverso dos cadernos literários de hoje. Essa apresentação não explicita o nome do autor, donde podemos supor ter sido redigida por seu diretor, Décio de Almeida Prado. Segundo está escrito, o jornal, por definição, “vive dos assuntos do dia: a crise política mais importante é a do momento; o livro, o último a aparecer; a personalidade, aquela que acaba de chegar; a peça de teatro ou a fita cinematográfica, as que estrearam na véspera ou na antevéspera”. Sendo assim, a perspectiva do “Suplemento Literário” deveria ser outra,

mais despegada da atualidade, mais próxima da revista, que, visando sobretudo a permanência, pode dar-se ao luxo de considerar mais vital a crônica dos amores de um rapaz de dezoito anos e uma menina de quinze anos, na Verona pré-renascentista, do que qualquer fato de última hora⁶⁴

Nesse excerto temos alguns indícios da separação entre a proposta do “Suplemento Literário” e a do jornal, interessado na notícia de última hora, na manchete do dia. É preciso salientar a liberdade da qual gozavam os colaboradores e os editores do “Suplemento”, cuja existência era praticamente independente do jornal onde foi veiculado. Logo se vê, na citação anterior, a diferença no modo de abordagem do fenômeno literário em relação, por exemplo, ao que propunha o caderno “Mais!”. Essa distância (ideológica) ganha maior nitidez quando se lê, no texto de apresentação, que “o Suplemento quase não será jornalístico, nem no alto, nem no baixo sentido do termo”. Como o “Suplemento Literário” respirava os ares acadêmicos dos novos tempos, com seus diversos críticos e estudiosos ligados à cátedra, para tentar solver o problema do leitor comum a ser atingido, foi proposta uma adequação da linguagem – “pretendemos de todos os nossos colaboradores, inclusive os de filosofia e ciências humanas, que fujam ao jargão dos especialistas, atendo-se ao vocabulário de uso corrente, ao alcance de qualquer pessoa bem informada”. Vale notar, todavia, que o caderno não estava disposto a fazer concessões quanto ao conteúdo, uma vez que “não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina”. Por isso, não iria exigir que seus colaboradores descessem até à altura do “chamado leitor comum, eufemismo que esconde

⁶⁴ “Apresentação”, “Suplemento Literário”, 06.10.1956, p. 1.

geralmente a pessoa sem interesse real pela arte e pelo pensamento, e a quem, portanto, um Suplemento como este não poderia de forma alguma dirigir-se”.

Quanto aos objetivos do “Mais!”, vale observar a declaração de Alcino Leite Neto – “A preocupação com trazer temas atuais à pauta, por sua vez, foi um modo de evitar a tendência ao passadismo e à museificação, que continuam sendo verdadeiras pragas do jornalismo cultural”. O que o jornalista chama de “praga” podemos entender como a tradição e a vida literária, artigos que realmente estão em falta no mercado atual.

Enquanto o “Suplemento Literário” rejeitava, sob qualquer aspecto, o “sensacionalismo”, um caderno como o “Mais!”, quando se propõe a evitar o passadismo no trato com a literatura, acaba recaindo, nalguns momentos, em velhas fórmulas sensacionalistas e estéreis, típicas do jornalismo, que só servem para alimentar polêmicas de mesa de bar no fim de semana, sob um tratamento pouco literário. Isso aconteceu, por exemplo, na edição de 22 de junho de 2008, com uma enquete para eleger quem era o maior: Machado de Assis ou Guimarães Rosa. Discussão tão inútil e infrutífera para os estudos literários quanto tentar descobrir se Capitu traiu ou não Bentinho. O próprio ouvidor do jornal, à época, Carlos Eduardo Lins da Silva, declarou que o “Suplemento Mais! gastou quase todo o seu espaço no domingo com duelo totalmente artificial entre Machado de Assis e Guimarães Rosa”⁶⁵ (01.07.2008).

Fugindo a toda e qualquer concessão ao jornalismo descartável, o “Suplemento Literário” *OESP* teve em vista uma “ambição mais alta”:

a de servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais da inteligência, exercendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiros.⁶⁶

É preciso, além disso, fazer algumas considerações a respeito da função do nosso cronista dentro do caderno cultural. Se o “Suplemento” por si só era algo que tinha existência quase autônoma, praticamente separado do jornal, com seu caráter de revista, reunindo

⁶⁵ Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=492VOZ001>.

⁶⁶ In: “Apresentação”, “Suplemento Literário”, 06.10.1956, p. 1.

pessoas oriundas da universidade e do ambiente acadêmico, observa-se que o papel desempenhado por Brito Broca nesse contexto é o de uma *avis rara*. Apesar de escrever numa coluna fixa, em primeira página, ele foi um sobrevivente sem a formação universitária requisitada para os novos críticos. Os anos 1950 são marcantes não só pela crise da crítica literária e da literatura comparada, mas também por ser um momento de transição na imprensa brasileira. De acordo com Alzira Alves de Abreu, no estudo “Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50”⁶⁷, “esse movimento de mudança surgiu em parte sob influência da imprensa norte-americana”. Jornalistas que viveram nos Estados Unidos, como Samuel Wainer, Danton Jobim e Pompeu de Souza, foram responsáveis por trazer inovações introduzidas no jornalismo do nosso país. Alzira Alves de Abreu acrescenta:

Sem dúvida, a imprensa brasileira, na década de 50, foi abandonando uma de suas tradições: o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião. Essa forma de jornalismo convivia com o jornal popular, que tinha como características o grande espaço para o *fait divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins [...]

Esse jornalismo de opinião tinha forte influência francesa e foi dominante desde os primórdios da imprensa brasileira até a década de 60. Foi gradualmente substituído pelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação.⁶⁸

Vindo de uma tradição jornalística de crítico-cronista do interior de São Paulo, Brito Broca escrevia sobre a vida literária, indo de encontro ao que vinha expresso no texto de apresentação do “Suplemento Literário”, onde se proclamava que o “objetivo é a literatura, não a vida literária”, ou seja, a especialidade de Brito Broca. Nesse sentido, podemos considerá-lo um dos bastiões de um tipo de jornalismo que estava em vias de desaparecer (ou de se reinventar), figurando num momento de transição, no qual ele representava a tradição (de formação francesa) tentando conviver harmonicamente (o que nem sempre ocorria) com as novas gerações (impregnadas por novos ideais hauridos na cultura norte-americana).

⁶⁷ In: *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 13-60.

⁶⁸ 1996, p. 15.

No final das contas, o “Suplemento” chegou ao fim, e tanto a nova quanto a velha crítica tiveram que encontrar outras formas de sobreviver ao dilúvio, deixando a imprensa e indo abrigar-se nas universidades ou nos livros a fim de dar “espaço para a resenha, a notícia, para um tratamento sobretudo comercial do livro”, como disse Flora Süssekind⁶⁹.

É interessante notar, a título de curiosidade, o movimento atual de *O Estado de São Paulo* que, quase cinquenta anos mais tarde, vem republicando (inclusive na internet) textos de Brito Broca e de outros colaboradores do “Suplemento”.

No prefácio ao livro *Machado de Assis e a política*, publicado por Brito Broca, Silviano Santiago resume, em belas palavras, o papel de uma categoria de pesquisador pouco em voga nos dias atuais:

Quando a crítica saiu da Biblioteca Nacional e dos jornais e entrou para a reflexão metodológica e a Universidade, ganhamos muito em cientificidade (e disso se fala abundantemente hoje em dia), mas perdemos em erudição. Ganhamos o *new criticism*, a crítica marxista, o Estruturalismo, etc., mas perdemos Brito Broca e o seu espírito – perseverança e trabalho. Perda irreparável. Que as novas gerações zelem pelo seu nome e obra, buscando um equilíbrio entre a reflexão metodológica, que já têm, e o gosto pelo trabalho junto aos pequenos e grandes monumentos do passado, que lhes falta.⁷⁰

⁶⁹ 1993, p. 32.

⁷⁰ In Broca, 1983, p. 14-15.

CAPÍTULO II

BRITO BROCA E A FRANÇA: PERCURSO LITERÁRIO

*Os escritores podem ser classificados como estrelas cadentes, planetas e estrelas fixas. As primeiras reproduzem surpresas momentâneas: olhamos para cima, exclamamos “olha lá!”, e elas desaparecem para sempre. As segundas, ou seja, estrelas que erram e vagam pelo céu, têm mais consistência. Brilham com mais intensidade do que as fixas, embora isso se dê apenas por causa de sua proximidade, e são confundidas com as últimas pelos leigos. Entretanto, os planetas também precisam desocupar logo seu lugar; além disso, recebem luz emprestada e possuem uma esfera de ação limitada aos companheiros de órbita (os contemporâneos). Deslocam-se e alternam-se continuamente: sua órbita não dura mais do que alguns poucos anos. Apenas as terceiras não mudam. Permanecem fixas no firmamento, possuem luz própria e atuam em todas as épocas, uma vez que seu aspecto não se altera com a mudança do nosso ponto de vista e não possuem paralaxe. Não pertencem, como as outras, a **um único sistema** (nação), mas ao mundo. No entanto, devido à altura da sua posição, na maioria das vezes sua luz precisa de muitos anos para se tornar visível a um habitante da Terra.*

Arthur Schopenhauer, *A arte de insultar*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 58-59.

1. A descoberta da literatura francesa⁷¹

A relação de Brito Broca com a literatura começa na pacata Guaratinguetá, no seio da família, estimulada principalmente por sua avó. Seu primeiro contato especificamente com a literatura francesa acontece ainda na infância, quando a avó o aconselha a ler Jules Verne e as *Aventuras do Capitão Hateras*, *Cinco semanas em um balão* e *A volta ao mundo em oitenta dias*. É à força de economia que ele vai adquirir um livro do escritor francês – *Atribulações de um chinês na China* –, que manda comprar em São Paulo, dada a dificuldade de se encontrar esses livros no interior. Do pai, também apaixonado por literatura, herda o interesse por José de Alencar, descoberto aos catorze anos, quando leu *O Sertanejo*. As primeiras experiências da infância ressurgirão em alguns momentos da trajetória de Brito Broca. Em 1951, ele irá publicar um estudo biográfico introdutório às obras completas de José de Alencar pela José Olympio Editora. No artigo “Somente na maturidade” (1958), declara que sua primeira “amizade” literária foi Alencar, pois o achava “um amigo muito mais indicado para a adolescência do que Machado de Assis”:

Alencar me absorvia e o que mais me encantava neste era a sugestão da paisagem, da natureza. Em Machado, eu pressentia a ausência daqueles quadros descritos com tanta graça e fluidez em *O Sertanejo* e *O tronco do ipê*.⁷²

Ainda na adolescência, um amigo o aconselha a ler as *Memórias Póstumas*. Brito Broca segue o conselho e lembra que quase na mesma época lera ainda o *Quincas Borba*, chegando à seguinte revelação – “reconhecendo a sutileza de certos trechos, não consegui ver nada de excepcional em Machado de Assis”⁷³. A verdadeira descoberta de Machado também será retardada por outra paixão do jornalista, que aos dezessete anos era absorvido por Coelho Netto, escritor que o acompanharia pelo resto da vida.

⁷¹ Capítulo em parte elaborado com base nas *Memórias* de Brito Broca.

⁷² Broca, 1983, p. 209.

⁷³ 1968, p. 181.

Se no romance a preferência tendia para Coelho Netto e Alencar, na crônica o autor de *Dom Casmurro* ficava igualmente em desvantagem, pois o interesse do jornalista era atraído por João do Rio. Brito Broca considerou as crônicas de Machado “frias e sem vida” diante das páginas do *Cinematógrafo* e da *Vida Vertiginosa* de Paulo Barreto⁷⁴. Nem mesmo os contos machadianos conseguem conquistar o cronista, que neles não encontrava a “anedota”. No livro de contos de Machado, nosso jornalista em formação vê “um substrato anedótico bem pobre”⁷⁵. Somente anos mais tarde é que ele irá compreender, sentir e amar a obra do escritor carioca. Admiração confirmada com o lançamento de *Machado de Assis e a política e outros estudos*, em 1957.

Jules Verne, o “escritor da juventude”, também voltará à cena no final da vida de Brito Broca, numa crônica⁷⁶ em que documenta o início da revisão crítica do escritor francês pelo romancista Michel Butor, o qual, de forma semelhante ao que ocorrera com o cronista paulista, “descobriu o autor de *Vinte mil léguas submarinas* e *A volta ao mundo em oitenta dias* ainda adolescente, na biblioteca de sua avó”⁷⁷.

Um fato marcante na vida de Brito Broca será a visita de Menotti del Picchia a Guaratinguetá, para uma conferência. O futuro cronista vale-paraibano, não tendo assistido à apresentação, conheceu o escritor numa visita feita por este à sua escola. A partir de então, os alunos começaram a aparecer nas aulas com o livro *Juca Mulato*, ao passo que Brito Broca interessar-se-ia pelas crônicas que Menotti publicava no *Correio Paulistano* sob o pseudônimo Hélios. Parece ter começado aí o desejo de Brito Broca de escrever crônica. Segundo ele, o termo crônica tinha um sentido muito genérico, a exemplo do que se observava no escritor conferencista – “às vezes Menotti dava nova forma a anedotas conhecidas; em outras escrevia umas ‘Cartas a Miriam’, cheias de lirismo, ou publicava alguns aforismos, sob a rubrica de ‘Cigalhos’”⁷⁸. Na primeira fase jornalística de Brito Broca, na década de 1920, nota-se essa mesma variedade em suas crônicas, onde figuravam como cenários principais as cidades de Guaratinguetá e São Paulo, de acordo com Paulo José de

⁷⁴ 1968, p. 181.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁶ Crônica intitulada “Michel Butor ensaísta”, “Suplemento Literário”, 21.05.1960.

⁷⁷ Entrevista de Michel Butor para o caderno “Mais!” do jornal *Folha de São Paulo*, 23.10.2005, p. 10.

⁷⁸ Broca, 1968, p. 140.

Castro Andrade⁷⁹, até textos contendo aforismos, revelando inspiração também em Oscar Wilde.

Como outros críticos de sua geração, Brito Broca enveredou pela ficção antes de descobrir sua real vocação:

Escrevia um conto, gênero para o qual me julgava destinado, nessa época [1918], um conto que se passava exatamente numa fazenda como aquela [que estava visitando]. Só muitos anos depois desistiria de tentar a ficção, vindo a livrar a literatura brasileira da perspectiva de possuir mais um mau contista.⁸⁰

Mesmo depois de ter publicado algumas crônicas, Brito Broca ainda aspirou ao conto durante algum tempo. Suas primeiras incursões na crônica foram nas revistas *Fon-Fon!*⁸¹ e *Para Todos*⁸², ambas do Rio de Janeiro. O jovem provinciano, que sonhava em ver seu nome impresso nos jornais, criou coragem e enviou uma “croniqueta” a esses periódicos. Muito se orgulhou após as primeiras publicações, sobretudo pelo fato de não ter sido indicado por ninguém – o chamado “pistolão”, como se dizia. Todavia, o rapaz ainda estava um tanto insatisfeito, por ter objetivos maiores em ver seu nome “apregoadado aos quatro ventos”. As duas revistas cariocas não tinham grande circulação na Guaratinguetá daquele tempo e seu sonho se estendeu ao *Correio da Manhã*, jornal que “andava em todas as mãos”. E foi então que tomou a decisão de enviar um conto a esse diário. Durante semanas foi à estação da

⁷⁹ V. dissertação de mestrado de Paulo José de Castro Andrade (2008), na bibliografia.

⁸⁰ Broca, 1968, p. 122.

⁸¹ “A revista *Fon-Fon!*, periódico que circulou na primeira metade do século XX, é um importante documento no que concerne ao registro da vida sócio-cultural do Brasil durante a *Belle Époque*. O periódico espelhava o esnobismo carioca, fazia crítica, apresentava flagrantes e tipos do *set* da cidade, com muitas fotografias, ilustrações, literatura e excelentes charges políticas e sociais, da sociedade do Rio de Janeiro.” In: Maria Cecília Zanon, “A revista *Fon-Fon!* e a sociedade carioca da *Belle Époque*”. Trabalho apresentado no I Encontro Internacional de Linguística de Assis – out. 2008. Disponível em http://www.eila.com.br/artigos/7%20A_REVISTA.pdf. Acessado em 21.11.2010.

⁸² “A *Para Todos*, lançada em dezembro de 1918, já continha uma série de reportagens que contemplavam o pós-guerra. Os temas abordam principalmente a política nacional e internacional. O espaço destinado aos anúncios ainda é tímido – o que mais tarde será uma verdadeira febre de anúncios. A revista é variada, com seções de esporte, literatura, música, teatro, cinema, moda e curiosidades em geral.” In: Joëlle Rouchou, “*Para Todos*, *Fon-Fon* e *Cinelândia*: o cinema nas revistas ilustradas (1927-1929)”. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1582-1.pdf>. Acessado em 21.11.2010.

cidade para comprá-lo, esperando com ansiedade ver seu conto publicado. Ao fim de sete semanas finalmente isso aconteceu – seu conto ocupava largo espaço no rodapé, contendo inclusive uma vistosa ilustração. Ao final, uma surpresa chocante e desagradável: o nome grafado incorretamente, Brito Bréca. Em suas próprias palavras, “lá se fora todo o meu trabalho por água abaixo... Que riso iria provocar, se alguém me identificasse o nome”⁸³. E assim, com tintas tragicômicas, o cronista nos conta um pouco de sua iniciação literária e jornalística.

O apreço pelas crônicas de Menotti del Picchia esbatia-se no rico vocabulário empregado pelo autor, naquilo que Brito Broca chamou de “volúpia verbal”. Para ele, a crônica deveria empregar justamente a palavra rara, que ninguém usava, diferenciando-se do cotidiano. Percebe-se, em suas primeiras crônicas, que essa concepção foi levada a cabo, visto o uso de vocábulos menos frequentes na língua. O gosto pela linguagem bem cuidada o conduziria ainda à paixão pela obra de Coelho Netto, de que trataremos adiante.

Cabe acrescentar que a presença de Menotti del Picchia na vida do cronista foi um fator relevante igualmente no estudo da literatura francesa. Quando Brito Broca deixa Guaratinguetá e vem para São Paulo, na segunda metade da década de 20, procura o escritor no *Correio Paulistano*. O autor de *Juca Mulato* indica-lhe obras para ler e, entre elas, figuravam as de André Gide, o qual se tornaria um dos escritores preferidos do cronista – “Cheguei mesmo a escrever sobre Gide em 1929, numa ocasião em que quase ninguém se ocupava dele no Brasil”⁸⁴.

Em 1923, após se diplomar na Escola Normal (onde foi orador da turma), Brito Broca começa a colaborar no *Correio Popular*, jornal de quatro páginas que circulava aos domingos em Guaratinguetá. Nesse hebdomadário, escreve uma crítica severa sobre *Os condenados*, de Oswald de Andrade, artigo que enviará, mais tarde, para Menotti del Picchia, de quem recebe uma resposta que o deixa surpreso e honrado.

Em 1924, Brito Broca passa a colaborar com o recém-fundado *O Farol*, órgão oposicionista ao governo dos Rodrigues Alves. Para se ter uma ideia, o chefe político de Guaratinguetá, o Comendador Antonio de Paula Rodrigues Alves, era irmão do Conselheiro

⁸³ Broca, 1968, p. 163-164.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 166.

Francisco de Paula Rodrigues Alves, eleito duas vezes Presidente da República. Em seu livro de memórias, Brito Broca descreve o Comendador Rodrigues Alves como “velha raposa da política, calcinado nas tricas e futricas eleitorais”, um homem que “há cerca de trinta anos dominava como um senhor feudal na cidade”⁸⁵.

Quando Brito Broca publica, no periódico da oposição, uma crônica na seção social, em que trata dos detentores do poder, é levado a deixar a cidade e começa seu processo de mudança para São Paulo. Em suas *Memórias* encontram-se mais detalhes acerca dos mandos e desmandos desse governo e das consequências sofridas pelos opositores. A própria família do cronista sofrera retaliações por causa de um tio-avô oposicionista, de nome Sebastião Pagode, que costumava se envolver em pequenos escândalos por viver embriagado. Certa vez, foi necessária a interferência do pai de Brito Broca para libertar o tio preso:

Meu pai, embora interviesse prontamente em tais condições, para atender minha avó, não suportava o Sebastião, cujo desajustamento não podia deixar de chocá-lo. Além disso, como todo refratário, Sebastião era oposicionista em Guaratinguetá, cerrava fileiras com o pequeno grupo que ainda procurava combater o Comendador Rodrigues Alves. E ser oposicionista em Guaratinguetá, desde o fim do século passado [XIX], correspondia a uma atitude suicida. Com suas atividades, prejudicava ele enormemente minha avó, concorrendo para que o Comendador a obrigasse a aposentar-se antes do tempo, com um ordenado misérrimo; e causara também danos a meu pai, súdito fidelíssimo do Comendador e em quem, de qualquer forma, refletiam as manobras oposicionistas de um parente próximo.⁸⁶

O outro prejudicado, pelo que sabemos, foi o próprio cronista, exilado na capital do estado. Talvez essa malfadada experiência tenha deixado marcas profundas na vida de Brito Broca pois, nas crônicas publicadas ao longo da carreira, não encontramos mais opiniões relacionadas ao momento político contemporâneo; ele mantém, de preferência, uma atitude neutra sobre esse assunto. Esse traço foi notado exemplarmente por Suzi Frankl Sperber, no estudo introdutório de *Papéis de Alceste*, livro que reúne parte das primeiras crônicas que Brito Broca publicou em *A Gazeta* quando passou a se dedicar especialmente à literatura sob

⁸⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

o pseudônimo Alceste. A maioria dos textos aí reunidos foi publicada justamente durante a Segunda Guerra, entre 1939 e 1945 e, embora compreenda um período importante da história, Suzi Sperber observa:

Ao Estado Novo, a Getúlio, aos acordos com os Americanos que levaram nossos pracinhas a morrer em Pistóia, à política autoritária, repressiva, de direita vivida então não há menção alguma nestas crônicas.⁸⁷

Na opinião da pesquisadora da UNICAMP, “os momentos de crise política nacional e internacional parecem levar [o cronista] a uma espécie de anseio passadista, de volta às origens”, uma vez que seu silêncio “sobre a situação econômica, social e política [é] total”⁸⁸. De certo modo, Brito Broca parece ter ficado traumatizado com o que lhe aconteceu no começo da carreira jornalística, quando sua incursão pela política resultou na sua saída da cidade, e procurou não mais entrar nesse tema. Pelo menos, não alude aos movimentos diretamente relacionados à sua época. A política, em sua obra, corporifica-se de outras formas, como em *Machado de Assis e a política e outros estudos*, publicado em 1957. Nesse livro, o cronista procura mostrar que a arte do autor de *Memórias póstumas* não ficou desligada da política. Na introdução do livro, o ensaísta Francisco de Assis Barbosa – conterrâneo de Brito Broca e responsável pela organização de suas memórias – alega que

A defesa de Machado de Assis é, em última instância, a defesa do próprio Brito Broca. “Porque o escritor não sabia atirar o chapéu para o ar, erguer freneticamente os braços e dar vivas na rua acusavam-no de indiferente à nossa realidade social. Até hoje a exuberância tropical de muitos críticos insiste nesse ponto de vista errôneo”. Essas mesmas palavras bem que Brito Broca gostaria que fossem aplicadas ao seu caso pessoal, justificando-lhe a posição refratária a qualquer movimento político.⁸⁹

⁸⁷ 1991a, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ Broca, 1968, p. XVI.

2. Em São Paulo na década modernista

Uma das grandes paixões literárias de Brito Broca foi Balzac. Não é por acaso que o cronista narra sua chegada a São Paulo comparando-se a um dos personagens do escritor francês – “aqui desembarquei, como Luciano de Rubempré, com algumas páginas de má literatura no bolso e um mundo de sonhos na alma”⁹⁰. Porém, antes de se mudar definitivamente para a cidade, ele vem fazer alguns passeios. Numa visita à tia, é surpreendido pela Revolução de 1924, liderada por Isidoro Dias Lopes, num dos desdobramentos do movimento tenentista. O cronista conta que “na manhã de 5 de julho [de 1924], a população de São Paulo acorda alarmada com a notícia de que rebentara uma revolta. E sucedem-se vinte e poucos dias de luta cruenta, em pleno coração da cidade, com o mais duro sacrifício dos habitantes, da indústria, do comércio”⁹¹.

Diante desse quadro, Brito Broca enfrenta um dos momentos mais trágicos de sua vida, segundo relato do jornalista Renard Perez, que o entrevistou para o *Correio da Manhã*:

Depois de oito dias debaixo de cerrado bombardeio, enclausurado num porão, quase sem comer, foi, desesperado, com dois rapazes da vizinhança procurar abrigo noutro lugar. Sabendo que estavam saindo trens para Jundiaí e Campinas, embarcou num deles, sem dinheiro, indo dormir num cinema em Jundiaí. Conseguindo alcançar Campinas, hospedou-se no colégio dos Salesianos, onde o abrigou um padre, seu primo. Depois de uma viagem cheia de peripécias pela rede sul-mineira, chegou finalmente a Guaratinguetá – imundo, apenas com a roupa suja do corpo⁹².

Como já mencionamos, a fase de mudança para São Paulo foi apressada por uma questão política com os Rodrigues Alves. Brito Broca saiu de sua cidade “quase despachado [...] tendo sido embarcado pelo pai num noturno”, de acordo com a reportagem de Renard

⁹⁰ 1968, p. 165.

⁹¹ Broca, 1994, p. 67.

⁹² V. “Brito Broca”, *Correio da Manhã*, 15.09.1956, coluna “Literatura” (artigo da “Coleção Brito Broca,” CEDAE, UNICAMP).

Perez. Em 1927, passa a trabalhar em *A Gazeta*, escrevendo crônicas na coluna social, com um pseudônimo que depois lhe causaria horror: Lauro Rosas, “do qual até hoje sofro as consequências quando algum amigo se lembra dele”⁹³, declarou o cronista nas *Memórias*.

O jornalista chega à capital na efervescência da década modernista e, desde então, procura estabelecer amizades literárias. Porém, por ser “sempre comedido e discreto em suas manifestações literárias, não se engajaria nas lutas” do Modernismo, como registra Francisco de Assis Barbosa⁹⁴. Uma das amizades feitas em São Paulo foi com Monteiro Lobato, pelo qual se interessou após a leitura de *Urupês*. Segundo Brito Broca, o escritor o recebeu muito bem, apesar de sempre desviar da literatura para falar de questões de ordem social. Mesmo não sendo amigos íntimos, Brito Broca e Lobato tiveram vários encontros espaçados em 1934, 1935, 1936 e 1946. Nessa última data, o cronista já tinha uma carreira consolidada e viajou a Buenos Aires para entrevistar o autor de *Cidades mortas*, que lá estava morando. O crítico Alfredo Bosi afirma que Lobato “assumiu posição ambivalente dentro do Pré-Modernismo”. A explicação desse fato é que, por um lado, ele desempenhou, como doutrinador e moralista, um papel de vanguarda, alguém que “soube apontar as mazelas físicas, sociais e mentais do Brasil oligárquico e da Primeira República”, assim como Euclides da Cunha e Lima Barreto haviam feito. Bosi o descreve ainda como um “demolidor de tabus”. Por outro lado, “essa mesma nota moralista e didática afastava-o do Modernismo de 22”, já que o escritor revelava “total repulsa pelos ‘ismos’ que definiram as grandes aventuras e as grandes conquistas da arte novecentista”⁹⁵. Cabe acrescentar que o mesmo demolidor de tabus descrito por Bosi seria também um demolidor da arte moderna num episódio conhecido: a crítica feroz e agressiva de Lobato contra a exposição de Anita Malfatti em 1917.

Essa ambivalência representada por Lobato é explicada com outros detalhes por Wilson Martins. Foi através de *Urupês* que Brito Broca descobriu o escritor de Taubaté. Nas palavras do nosso cronista e historiador literário, esse livro de contos foi o “*best-seller* da época, todo mundo falava em Jeca Tatu”⁹⁶. No conto “Urupês”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1914, Lobato traz à cena a figura do Jeca Tatu, chamado por Wilson Martins

⁹³ Broca, 1968, p. 201.

⁹⁴ 1991, p. 17.

⁹⁵ Cf. Bosi, 1994, p. 216.

⁹⁶ Broca, 1994, p. 65.

de “antimito nacionalista baboso” e “símbolo desmistificador”⁹⁷. Segundo esse crítico, o Jeca é o “primeiro manifesto da literatura desmistificante, *mas nacionalista*, que passaria para a história com o nome de Modernismo”:

Sabe-se que, por um mal-entendido inexplicável do destino, os jovens turcos de 1922, em busca de respeitabilidade, foram bater à porta de Graça Aranha, que nada tinha com o assunto, em vez de procurar Monteiro Lobato, que seria, por todos os títulos e motivos, a começar por “Urupês”, o chefe natural do movimento e da reforma estética; isso criou entre eles o abismo fatal que jamais se pôde transpor, malgrado o fato de Monteiro Lobato ter sido, no campo da ação e das ideias sociais, econômicas e políticas, o praticante mais sistemático e característico do programa modernista.⁹⁸

Outro contato mantido foi com Menotti del Picchia, que visitara Guaratinguetá anos antes e respondera a uma carta enviada por Brito Broca. Menotti, ao contrário de Lobato, apreciava as discussões literárias e, como já indicamos no início deste capítulo, foi quem apresentou ao cronista um escritor que conquistaria sua admiração: André Gide. O poeta Cassiano Ricardo, nascido em São José dos Campos, também marcou os primeiros anos da carreira de Brito Broca em São Paulo. O cronista o descreve como alguém sempre cordial e paciente, numa época em que um plumitivo não “possuía a arrogância dos novos de hoje”⁹⁹.

Em 1928, Brito Broca conhece o cronista social Genolino Amado, que assinava uma coluna no *Correio Paulistano* com o pseudônimo Geno. Além de se ter tornado seu companheiro predileto, Genolino será, de certa forma, responsável por uma virada decisiva no percurso profissional do amigo.

Brito Broca, em início de carreira, enveredou não só pela crônica social, mas exerceu ainda a função de cronista esportivo da *Gazeta*. Mesmo mais tarde, depois de se tornar jornalista exclusivamente literário, voltará a tratar de futebol em algumas crônicas, nas quais narra a diferença de opinião entre duas figuras literárias de relevo: Coelho Netto, amante do esporte, e Lima Barreto, que considerava o futebol um jogo elitizado.

⁹⁷ 1978, p. 13.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹ 1968, p. 166.

Na época da mudança para São Paulo, Brito Broca iniciava-se na leitura de livros em francês, tendo frequentado a Casa Garraux, especializada em obras nesse idioma. Em suas memórias, recorda a clientela da casa, formada por escritores e políticos, e relembra as brochuras do *Mercure de France* e do Flammarion, cita as obras encadernadas de Anatole France, Flaubert, Pierre Loti, Daudet. Algum tempo depois descobre que o responsável pela seção de livros era José Olympio, fundador, em 1931, da editora que levava seu nome¹⁰⁰.

Outro ambiente frequentado pelo cronista, marcante nas suas relações com a cultura francesa, foi a Casa Gazeau, “o maior sebo de São Paulo”, construído pelo francês Gazeau – “A maior parte dos volumes que enchiam aquelas estantes era literatura francesa do século passado e do começo deste século [...]”¹⁰¹. Brito Broca lembra ter adquirido vários exemplares por baixo preço, muitos dos quais “marcaram momentos indelévels na evolução do [seu] espírito”¹⁰². Essa passagem é significativa na medida em que revela um dos traços mais marcantes do perfil intelectual do escritor – a preferência pela literatura do século XIX e dos primeiros anos do XX. Segundo relato do cronista, nessa livraria ele conheceu o professor Robert Garric, que veio a São Paulo, em 1934, dar um curso de literatura francesa. Certo dia, os dois se encontram na livraria e Brito Broca pede-lhe informações sobre a arte de Julien Green, que ainda não conhecia. Garric explica-lhe que “se tratava de psicologia profunda, sondagem nos abismos da alma”¹⁰³. Quando cita o escritor francês em suas crônicas, vemos que ele nunca cairia nas graças de Brito Broca, mais interessado na intriga romanesca:

Começamos a leitura [das obras de Julien Green] interessados, animados pela curiosidade de saber o que pretendem, realmente, os personagens, qual será, afinal, o verdadeiro sentido dos conflitos que se esboçam em linhas fugidias. E chegamos à última página geralmente decepcionados: nada se define, nada se soluciona, tudo continua mais ou menos no ar.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Broca, 1968, p. 187-188.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰² *Ibid.*, p. 193.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 135.

Em crônica sem data publicada em *A Gazeta*, na coluna “Vida Literária”, Brito Broca relembra a “grande voga da literatura francesa no Brasil” na década modernista. Revela que o escritor Jean Lorrain já estava ficando esquecido, mas Anatole France ainda mantinha um grande público aqui. Segundo o discurso do cronista:

Lembro-me da dificuldade que encontrei para ler um livro de Jean Lorrain, escritor que eu desejava imensamente conhecer, dada a influência por ele exercida em João do Rio, então um dos meus autores preferidos. Foi Hernor Salgado, amigo de infância [...] que me emprestou um exemplar de *Monsieur de Phocas* [...]¹⁰⁵

O primeiro livro lido em francês pelo cronista sem o auxílio do dicionário foi *Le lys rouge* – “Debalde, os modernistas desdenhavam Anatole France”¹⁰⁶, declara Brito Broca, lembrando igualmente que o falecimento do escritor em 1924 iria suscitar muitos artigos em nossa imprensa.

De acordo com Francisco de Assis Barbosa, foi graças às “infindáveis leituras e às reflexões a que se entregava [que] Brito Broca chegou a conhecer como poucos todos os aspectos da obra literária”. Depois do conhecimento adquirido sobre autores nacionais, o estudioso passaria à leitura de livros originais franceses, “sem mestres, com o auxílio apenas de manuais, gramáticas e dicionários”¹⁰⁷. O próprio Brito Broca conta que nunca teve medo de cometer erros ao falar francês, pois:

Desse medo de errar vem a abstenção de falar. Nunca me preocuparam tais escrúpulos. Onde eu via alguém de nacionalidade francesa ou se exprimindo em francês, buscava oportunidade para puxar prosa e estropiar o idioma, adquirindo com isso uma prática que me ia trazendo gradativas vantagens.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁷ Barbosa, 1991, p. 18.

¹⁰⁸ 1968, p. 194.

Francisco de Assis Barbosa revela que a primeira pessoa a acreditar no talento e na cultura de Brito Broca foi o jornalista Genolino Amado. Segundo nosso cronista, Amado foi seu “companheiro inseparável de todos os dias ‘para assuntos literários’, perdendo o lugar de diretor da Censura Teatral e Cinematográfica, com a vitória da Revolução de 30” e passando a “desenvolver grande atividade jornalística”. Os encontros entre os dois jornalistas “começaram a escassear até o meio do ano [de 1930], quando [Amado] transferiu residência para o Rio”¹⁰⁹. Algum tempo depois, seria a vez de Brito Broca fazer o mesmo, dando um rumo novo à sua vida.

¹⁰⁹ Broca, 1992, p. 251.

3. A consagração do escritor na cidade maravilhosa

Em 1937, Brito Broca recebe um convite de Genolino Amado para trabalhar na sucursal de *A Gazeta* do Rio de Janeiro, para onde se mudaria em 1938, dedicando-se exclusivamente ao jornalismo literário.

Embora sempre mergulhado na cultura francesa, o primeiro livro publicado por Brito Broca seria *Americanos*, em 1944, coleção de ensaios sobre temas e escritores do continente. O volume, uma pequena brochura contendo sete ensaios, veio a lume através de uma “modesta editora de província”¹¹⁰, a Guaíra, de Curitiba. Anos depois da morte do cronista, essa obra seria enriquecida com mais seis ensaios reunidos por Alexandre Eulalio, que é apresentado e descrito por Francisco Foot Hardman como um dos “guardiões do acervo pessoal de Brito Broca”¹¹¹.

O ano de 1946 marca a entrada de Brito Broca no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*. A serviço do jornal, o cronista viajaria para Buenos Aires no mesmo ano e, em 1948, “realizando um dos maiores sonhos de sua vida – segundo Renard Perez –, foi à Europa, tendo estado na França, Suíça, Espanha e Portugal”¹¹². O resultado dessas experiências está no livro *O repórter impenitente*, organizado por Alexandre Eulalio mas publicado somente em 1994. O livro contém entrevistas de Brito Broca com escritores europeus e latino-americanos, consistindo num trabalho de investigação e divulgação de literaturas e autores não muito conhecidos pelos brasileiros.

O ano de 1956 é um divisor de águas na carreira de Brito Broca, pois marca o lançamento de *A vida literária no Brasil – 1900*, obra que o consagrou e conquistou quatro prêmios – Prêmio Paula Brito, Prêmio Silvio Romero, Prêmio Fábio Prado e Prêmio Luísa Claudio de Souza (Pen-Club do Brasil). Para aferir da importância do livro, João Alexandre Barbosa faz uma expressiva contextualização:

¹¹⁰ Barbosa, 1991, p. 18.

¹¹¹ 1991, p. 7.

¹¹² Renard Perez, “Brito Broca”. in: *Correio da Manhã* (RJ), 15/09/1956. Artigo da Coleção Brito Broca – CEDAE/IEL/UNICAMP.

No mesmo ano de 1956 em que eram publicados *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e as *Duas Águas*, de João Cabral, obras que instauraram novos paradigmas para a narrativa e a poesia no Brasil, foi também publicado, pelo Serviço de Documentação do MEC, o livro *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca que, embora largamente conhecido por intensa atividade de jornalismo literário desde os anos 40, era autor apenas de um livro de crítica: *Americanos* (Curitiba, Guaíra, 1944).¹¹³

A segunda edição apareceu em 1960 pela José Olympio, porém, de acordo com Homero Senna, “infelizmente sem as ilustrações que tanto valorizam a primeira”¹¹⁴. As pesquisas de Brito Broca para a elaboração do livro começaram em 1951, segundo declaração feita no artigo “As cartas de um matuto”, reunido em *Pontos de referência*¹¹⁵. Mas o incentivo veio do amigo José Simeão Leal, diretor do Serviço de Documentação do MEC, para o qual Brito Broca começou a escrever pequenos textos por volta de 1953¹¹⁶. Segundo Francisco de Assis Barbosa, Simeão Leal “teve papel decisivo” na carreira literária do escritor paulista¹¹⁷.

Na nota à segunda edição de *A vida literária no Brasil*, Brito Broca comenta o sucesso com que o livro foi recebido – “uma sorte excepcional o bafejou, levando-o a despertar o maior interesse do público e desfrutar os favores da crítica”¹¹⁸. No artigo “Nunca pensei em ser jornalista ou escritor” (*Folha da Manhã*, 06.01.1957)¹¹⁹, Raimundo de Menezes confirma o sucesso da obra, cuja primeira edição esgotou-se “em pouco mais de dois meses”.

Na nota à primeira edição, Brito Broca revela os detalhes do projeto, que seria constituído por quatro volumes: o livro lançado em 1956, sobre o pré-modernismo, era o terceiro da série, a ser completada pelo primeiro volume, contemplando o período colonial e romântico; o segundo, abarcando o naturalismo e finalmente o quarto, cujo tema era o modernismo. As pesquisas para o volume dedicado ao movimento modernista estavam bem

¹¹³ 1999, p. 45-46.

¹¹⁴ 1991, p. 29.

¹¹⁵ Broca, 1962, p. 80.

¹¹⁶ Ver “José Brito Broca – vultos da cultura brasileira”, *Arquivos do MEC*, jul.-set.1966, p. 38.

¹¹⁷ 1991, p. 19.

¹¹⁸ 1960, “Nota à 2ª edição”.

¹¹⁹ Pertencente à “Coleção Brito Broca” – CEDAE/IEL/UNICAMP.

adiantadas e deveriam sair em 1959, como consta da nota¹²⁰. No entanto, com a morte do escritor em 1961, os outros livros da série infelizmente nunca foram publicados.

A reviravolta causada na vida de Brito Broca a partir de 1956 é sintetizada nas palavras de Francisco de Assis Barbosa:

A partir da publicação do livro que lhe deu renome nacional, a vida de Brito Broca tomou outro rumo, novos títulos vieram acrescentar-se à sua bibliografia e diversas oportunidades de trabalho abriram-se à sua frente, não só na *Revista do Livro*, do Ministério da Educação e Cultura, para onde o levou Alexandre Eulálio, mas também no *Correio da Manhã*, na época um dos órgãos da imprensa carioca de maior penetração e prestígio.¹²¹

Além de trabalhar nos veículos anteriormente citados, em 1956 Brito Broca começa a escrever na coluna “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*. Segundo Antonio Candido, foi o escritor Antonio Olavo Pereira quem sugeriu o nome de Brito Broca¹²². O reconhecimento do trabalho possibilitou ao cronista o lançamento de outros três livros, assim descritos por João Alexandre Barbosa: “uma pequena síntese crítico-biográfica de Raul Pompéia (São Paulo, Melhoramentos, 1956) e duas coletâneas de ensaios, *Horas de Leitura* (Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957) e *Machado de Assis e a Política e Outros Estudos* (Rio de Janeiro, Organização Simões, 1957)”¹²³.

Muitos dos artigos que tratam da recepção ao bem-sucedido livro de 1956 encontram-se na pasta 24 da “Coleção Brito Broca” do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da UNICAMP. O que nos impressiona nas diversas críticas a respeito de *A vida literária no Brasil* são os elogios amealhados por Brito Broca em praticamente todos os textos. Alguns articulistas da época ressaltam não apenas a vocação do pesquisador literário, mas também o talento do escritor. Josué Montello, por exemplo, em “Um historiador literário” (*Jornal do Brasil*, 27.10.1956), é enfático:

¹²⁰ Broca, 1960, “Nota à 2ª edição”.

¹²¹ 1991, p. 19.

¹²² Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=402ASP004>. Acessado em 28 de janeiro de 2011.

¹²³ 1999, p. 46.

Devem ser contadas pelos dedos, no Brasil de nossos dias, as pessoas que tenham lido tanto quanto o jornalista Brito Broca. E ainda menor há de ser o número das que, havendo lido assim, fielmente se recordam do muito que leram pelo prazer da leitura.

Josué Montello considera Brito Broca um “escritor autêntico” e “de alta linhagem”, e observa que, até aquele momento, o cronista ainda “não havia dado de si [...] na consolidação perdurável do livro, a imagem de seus talentos e a medida de seu vasto cabedal de conhecimentos sistematizados”. Montello atribui essa estreia tardia a uma contingência da vida, já que Brito Broca, para garantir o “pão diário”, tinha de multiplicar-se como jornalista literário, escrevendo crônicas de caráter mais pitoresco que profundo e mais informativo que opinativo. O articulista recorda ainda que Brito Broca tomou a obra do francês André Billy como paradigma na elaboração de seu livro. Billy, em *L'époque 1900*, “historiou o fim do século XIX e o começo deste século na vida literária de Paris”. Montello acrescenta que o escritor paulista “não desmereceu de seu modelo”, mostrando-se seguro nas informações, dono de uma vivacidade narrativa e límpido no estilo. Magalhães Júnior, em “Brito Broca e a crítica” (*O Povo*, 03.04.1957), também lembra que o plano do livro não foi inventado pelo autor, cuja grande inspiração está na obra do membro da Academia Goncourt. O jornalista Haroldo Bruno, por sua vez, assinala que a influência de Billy sobre Brito Broca é só aparente. No artigo “O 1900 no Rio”, de 11.11.1956¹²⁴, Haroldo Bruno acredita numa aproximação do escritor brasileiro com o francês pela “intenção cíclica” na abordagem de épocas literárias distintas, pois Billy publicara ainda *L'époque contemporaine*. No entanto, o articulista aponta em Brito Broca um distanciamento radical do modelo francês, por entender que a obra brasileira não é “uma recomposição de memorialista, e, portanto, recomposição um tanto subjetiva” como a francesa:

O crítico, o jornalista, o escritor, que estamos habituados a admirar, se concentram no historiador para oferecer uma reconstituição fiel dos começos do século [...]

¹²⁴ Não há indicação do jornal onde o artigo foi publicado.

No artigo “Brito Broca e João do Rio”, Orna Messer caminha em direção ligeiramente diversa da de Haroldo Bruno e assinala justamente o encontro do historiador e do memorialista no autor de *A vida literária no Brasil*. Para ela, “o esforço de reconstituição da vida literária do início deste século [XX] une a recomposição histórica ao resgate da memória filtrada pelos seus próprios protagonistas”¹²⁵. Neste último caso, Orna Messer faz referência aos documentos da época – discursos públicos, memórias, entrevistas, correspondências, artigos de imprensa – consultados por Brito Broca para a elaboração de seu livro. No final do artigo, a pesquisadora interpreta a criação do escritor brasileiro como “um esboço de biografia coletiva, tentando contextualizar experiências de antemão elaboradas pela redação memorialista”¹²⁶.

A boa recepção ao livro de Brito Broca rendeu uma variedade de opiniões acerca do caráter da obra e do papel do escritor. O articulista L. M., em “A vida literária em 1900” (*O Estado de São Paulo*, 04.10.1956), afirma tratar-se de “um dos livros mais interessantes e mais sugestivos ultimamente aparecidos entre nós”. Elogia a reconstituição perfeita e minuciosa dos meios literários do início do século através de um quadro “fiel, vivo e palpitante de um período muito curioso na nossa existência social e muito fecundo em nossa história literária”. Na opinião de L. M., Brito Broca “não critica, não analisa, não toma partido – apenas conta” o que leu nos arquivos e nas antigas coleções de jornais, sem tirar conclusões. O jornalista Celso Kelly, em “Retrato de uma época: o 1900 de Brito Broca” (*A Noite*, 13.11.1956), emite semelhante parecer ao indagar a gênese da obra. A seu ver, o gênero do livro “não é o da crítica literária, nem o da história: contudo, possibilita um conhecimento mais humano dos personagens que ainda lemos”, além de subsidiar “os estudos críticos, graças a esse melhor conhecimento dos autores e, ainda, o conhecimento do meio”. Neste caso, podemos confirmar a visão do articulista com base em nosso próprio trabalho, no qual discutimos questões envolvendo as relações França-Brasil a partir de pressupostos lançados por Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900*. Vide, como exemplo, o texto “As seduções de Paris”, que integramos num estudo mais abrangente de literatura comparada apresentado no capítulo “Brito Broca e o comparatismo literário”, na parte intitulada “Quando Paris alucina”.

¹²⁵ 1991, p. 86.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 87.

Outros jornalistas revelaram posicionamento diferenciado quanto à ausência de olhar crítico por parte de Brito Broca. Haroldo Bruno, em seu já citado artigo, assinala que, além de “crônica e história das melhores”, *A vida literária no Brasil* é “também crítica, interpretação dos fatos em função das ideias gerais do tempo”. Para corroborar sua opinião, o articulista indica algumas partes do livro:

De que modo designar os capítulos “A literatura nos jornais e nas revistas”, “Modas literárias” (o qual, não fosse o propósito modesto do autor, poderia ter o título, mais de acordo com a sua seriedade, de “Tendências literárias”), “Polêmicas”, “A literatura brasileira no estrangeiro”, senão como autênticas páginas de ordenação historiográfica, de análise crítica, de exegese literária?¹²⁷

Celso Kelly assegura que às vezes o presente irrompe em comentários sutis e em comparações feitas de passagem pelo escritor. E mesmo quando Brito Broca não dá um parecer claro sobre o que expõe, Kelly pontua a participação do leitor como o encarregado pelo preenchimento dessa leitura.

Como já assinalamos, a recepção ao livro de 1956 foi bastante positiva e obteve grande destaque na imprensa. Uma das poucas críticas desfavoráveis vem de Rosário Fusco, escritor mineiro que, segundo Antonio Candido, ocupa “um lugar de monta na história do Modernismo”¹²⁸. No entanto, tomamos conhecimento do artigo de Rosário Fusco, publicado na *Tribuna da Imprensa*, por meio de Magalhães Júnior, o qual assume a defesa do autor de *A vida literária no Brasil* em “Brito Broca e a crítica”¹²⁹. Neste artigo, o articulista conta que o artigo de Fusco “chega quase a negar qualquer mérito ao livro” do nosso cronista:

Para Rosário Fusco, trata-se de obra sem maior significação, de caráter puramente anedótico, em que o autor omite coisas fundamentais e valoriza episódios inexpressivos. Condena-o, por exemplo, por não ter se ocupado do desaparecimento de Machado de Assis, o que é, realmente, uma omissão que poderia ter sido evitada [...]

¹²⁷ “O 1900 no Rio”, 11.11.1956.

¹²⁸ Ver “Surrealismo no Brasil”, in: *Brigada ligeira*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, p. 96.

¹²⁹ In: *O Povo*, Fortaleza, 3 de abril de 1956.

Magalhães Júnior, embora concorde no aspecto referente a Machado de Assis, indaga se o escritor mineiro teria total razão nas objeções formuladas contra a obra de Brito Broca. E o próprio articulista garante que não. Para isso, ele procura esclarecer o propósito assumido pelo autor do premiado livro na introdução, isto é, a intenção de fazer a “história da vida literária” e não a “história literária”. Magalhães Júnior acredita que, se se tratasse deste último caso, talvez Rosário Fusco tivesse razão em censurá-lo:

O livro é mais o levantamento de uma época, de suas figuras representativas e características, dos hábitos e costumes literários, dos grupos e academias, do que uma rígida apreciação crítica, destinada a classificar valores, a colocar cada qual no seu respectivo lugar. [...] O que o Sr. Brito Broca se propôs a fazê-lo, fê-lo, sem dúvida, e muito bem.

O articulista afirma, acertadamente, tratar-se de um livro de pesquisa, um documento válido para os futuros historiadores literários, podendo nele encontrar o espírito de cada época. Finalmente, Magalhães Júnior conclui que Rosário Fusco, em vez de criticar o que Brito Broca escreveu, “criticou o que ele não escreveu, querendo julgá-lo num plano a que ele não se alçou”. Um dado aparentemente sem grande significação, mas que Magalhães Júnior não menciona, é o fato de Rosário Fusco também ter escrito um livro intitulado *Vida literária*, em 1940, no qual se conjugam lances de história e de crítica. Aliás, um ponto em comum com *A vida literária no Brasil* é o capítulo dedicado ao autor do *Momento literário* (“Presença de João do Rio”¹³⁰). A criação do próprio Fusco deve, de alguma forma, ter concorrido para uma opinião desfavorável acerca de Brito Broca.

Ao contrário de Rosário Fusco, Osmar Pimentel escreveu um artigo bastante elogioso e entusiasmado, intitulado “Nosso 1900 literário” (*Folha da Manhã*, 11.11.1956). Num primeiro momento, o articulista estabelece uma distinção entre Brito Broca e André Billy, discordando do próprio escritor brasileiro, que havia se colocado na esteira do autor francês. O intuito de Pimentel, porém, é exaltar o valor da produção brasileira, considerando a atitude de Brito Broca “como simples manifestação de modéstia intelectual”:

¹³⁰ Conferir Rosário Fusco. *Vida literária*. São Paulo, Sociedade Editora Panorama, 1940.

Não me parece [...] que seu livro seja modelado, do ponto de vista metódico, pela distinção, imprecisa, embora brilhante, do crítico francês. Se o fosse, *A vida literária no Brasil – 1900* seria apenas uma justaposição de crônicas de costumes literários, sem outra unidade que não a da sucessão cronológica.

O ensaio de Brito Broca é, bem mais que isso, uma história de um tempo literário, escrita com aguda percepção da validade do emprego de técnicas de investigação sociológica para o esclarecimento de alguns aspectos do fenômeno da criação literária.

Osmar Pimentel atribui ao livro uma ampla dimensão que ultrapassa os limites do literário e remete ao pendor sociológico do pesquisador. Neste ponto estaria a grande diferença a colocar a obra de Brito Broca em posição de vantagem, já que “o crítico francês não examina, com a lucidez desejável, as raízes sociais da criação literária e, ainda menos, certas relações que se estabelecem necessariamente entre sociedade e literatura”. Em pelo menos três momentos o articulista incide no que denomina de “técnica de investigação sociológica” associada ao método histórico-cultural. Mas Pimental admite que “o autor não faz, em qualquer página do seu livro, alusão, mesmo indireta, a esse método. Não emprega uma palavra, sequer, das que compõem o pequeno dicionário atual de verbetes sociológicos”.

Os elogios do articulista prosseguem em ritmo crescente chegando a encontrar uma índole antropológica em Brito Broca, manifestada na evocação e na recriação da literatura e dos grupos literários do 1900 brasileiro “quase com o mesmo espírito de investigação objetiva e sem preconceitos afetivos que leva um antropólogo sensível a estudar uma cultura extinta”. Na opinião de Osmar Pimentel, Brito Broca compreendeu

a análise daquilo que se pode chamar de aculturação literária, como é o resultante da influência absorvente da literatura francesa em nosso 1900 e que derivou, em parte, de compreensível tendência do espírito nacional em supor que se realiza pela força do puro mimetismo psicológico. Nem hesito em afirmar que Brito Broca desenvolveu esses temas aparentemente fáceis, mas, na realidade, complexos, com erudição, seriedade e finura críticas.

E nesse tom de completo arrebatamento o articulista vai construindo seu ponto de vista e fornecendo ao leitor o perfil de um escritor que escapa às classificações, definindo-o ora como crítico e historiador, ora como antropólogo e sociólogo “malgré lui-même”.

Vilma Arêas, no ensaio “Em tom menor”, comenta igualmente a versatilidade de Brito Broca e a variedade de seu estilo, dificultando uma classificação precisa. Isso se deve, em partes, às exigências condicionadas pelo jornalismo literário da época e pelo veículo difusor da crítica. A ensaísta considera que, “mantidas as devidas diferenças, nesse mesmo lugar de transição situa-se Sérgio Milliet, resistente também à catalogação”¹³¹. Milliet, por sua vez, também celebrou o aparecimento de *A vida literária no Brasil* em seu *Diário crítico*:

Quero apenas dizer do interesse com que se lê o livro de Brito Broca, repleto de informações curiosas, bem documentado, bem ordenado e ponto de partida para ensaios mais ambiciosos.¹³²

Apesar dos elogios, Milliet questiona se Brito Broca não teria se enganado em algumas passagens do livro, como ao afirmar que se bebia uísque em 1900. “Não será isso um pequeno anacronismo?”, pergunta o crítico, que acredita na preferência por vinho do Porto ou champagne, pois a voga do uísque era “recentíssima”. Aponta ainda outro engano: “a exposição de Segall nada tinha de ‘cubista’”. Era expressionista¹³³. Brito Broca lera os artigos que saíram na imprensa e, atento aos elogios e às críticas, procurou melhor informar-se antes de lançar a segunda edição revista e ampliada, na qual corrigiu a referência à exposição de Lasar Segall¹³⁴. Quanto ao fato de se beber uísque no início do século, o escritor reforçou suas pesquisas e manteve sua posição, respondendo não só a Sérgio Milliet, mas também a Wilson Martins, que lhe apontara o mesmo suposto problema. Munido de indicações sobre a bebida, encontradas em Lima Barreto, René Thiollier e Emílio de Meneses, Brito Broca pondera – “Pois se os escritores bebiam uísque em 1917, por que não haviam de beber em 1911 ou anos atrás? Decerto, não tanto quanto hoje, mas bebiam”¹³⁵.

Com este panorama, pudemos retratar lances importantes da recepção à mais conhecida obra de Brito Broca no momento de sua publicação, mostrando que, sem dúvida nenhuma, quase todas as reações foram de louvor. Com exceção de Rosário Fusco – o crítico

¹³¹ 1991, p. 57.

¹³² 1982, p. 216.

¹³³ *Ibid.*, p. 216.

¹³⁴ Ver Broca, 1960, p. 30.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 35-36.

mais contundente – , mesmo os que apontaram defeitos não deixaram de ressaltar principalmente as qualidades do livro. Devemos salientar a magnitude de uma obra tornada clássica, cujo espaço na atualidade permanece, sendo citada em entrevistas, dissertações, teses e livros das mais diversas áreas.

Para se ter uma ideia, Affonso Romano de Sant’Anna, em artigo de 2005 – “Vida literária: ontem. E hoje?”¹³⁶ (*O Globo*, 02.07.2005) –, declara que

essa obra deveria ser de leitura obrigatória primeiramente para quem quisesse estudar letras ou recompor a história do cotidiano da cultura. Além de ser agradável leitura, reforçaria a idéia de que, ao contrário do que se afirmou nas últimas décadas, uma obra artística não é unicamente texto, mas texto e contexto. A arrogância objetivista de certa crítica quis jogar fora a biografia dos autores, neutralizar a história, a psicanálise e a sociologia como se o estilo e a estrutura de uma obra fossem algo fora do tempo e do espaço. Não é bem assim.

O crítico reconhece o valor de Brito Broca e aproveita o ensejo para censurar as correntes críticas que privilegiavam a leitura imanente da obra literária e se sucederam aos rodapés de crítica onde nosso cronista atuou. Para concluir, Affonso Romano de Sant’Anna reafirma a admiração pelo trabalho do escritor paulista e incita os leitores a pesquisá-lo:

Tanta tese hoje surgindo por aí sobre assuntos inexpressivos ou repetindo consuetudes sobre meia dúzia de autores sempre viciosamente estudados, e eu pensando por que alguém não faz tese sobre Brito Broca e seu arqueológico trabalho.

Façamos nossas essas palavras, nas quais encontramos também uma justificativa para nosso estudo, que irá se articular em torno de algumas das milhares de pistas deixadas por Brito Broca em tantos anos de jornalismo literário.

¹³⁶ Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/aromano07e.html>. Acessado em 13/02/2011.

4. Os bons companheiros

Quase trinta anos separavam Brito Broca (1904) de Alexandre Eulalio (1932), mas apesar da grande diferença de idade, a bela amizade entre os dois intelectuais rendeu bons frutos também no campo das ideias. Além de pertencerem a gerações distantes, ambos os escritores receberam formações distintas, como explica Homero Senna:

Brito Broca se limitou a diplomar-se pela Escola Normal, onde se formavam professores primários. E Alexandre Eulalio, de 1952 a 1955, realizou o curso superior de Letras, na Faculdade Nacional de Filosofia.¹³⁷

E Homero Senna ainda frisa – “nada disso, porém, impediu que se entendessem admiravelmente”¹³⁸. Segundo Fabio Della Paschoa Rodrigues em “Um diletante na universidade: história e crítica literária em Alexandre Eulalio”, o crítico desistiu da graduação em filosofia na Universidade do Brasil em 1954, por não corresponder às suas expectativas¹³⁹. Mesmo sem diploma acadêmico e alvo de preconceito, iria tornar-se professor universitário¹⁴⁰.

O encontro de Brito Broca e Alexandre Eulalio é uma demonstração da perfeita união entre o autodidata do interior e o acadêmico da capital. Segundo Silvia Quintanilha Macedo, em “Alexandre Eulalio: retrato de um intelectual singular”, o interesse partiu primeiro de Eulalio, que ficou admirado com o ensaio do cronista sobre Coelho Netto ficcionista, publicado em 1954 na coletânea *O romance brasileiro* das Edições O Cruzeiro. Os dois estudiosos se conheceram nessa época por intermédio de Carlos David¹⁴¹. Berta Waldman conta que foi Alexandre Eulalio quem pediu a esse amigo comum para ser apresentado ao

¹³⁷ 1991, p. 27.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹³⁹ 2008, p. 2.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴¹ 2004, p. 30.

jornalista literário¹⁴². A partir de então, Eulalio passa a visitar Brito Broca com regularidade no jornal *A Gazeta*¹⁴³.

A aproximação se estreitou a partir de 1956. Em “Brito (José) Broca: verbete para uma enciclopédia em branco” (*Correio da Manhã*, 26.08.1961), artigo em homenagem ao amigo perdido, o próprio Alexandre Eulalio revela ter procurado o escritor para propor-lhe a edição de um livro de ensaios reunidos para a Biblioteca de Divulgação Cultural do Instituto Nacional do Livro – o futuro *Horas de leitura*, lançado em 1957. O crítico carioca¹⁴⁴ descreve a reação do cronista:

Ao escolher o material eliminou muitos artigos que me pareciam melhores que outros, incluídos no volume; como estranhasse, explicou-me que se destinavam aos planejados volumes da sua obra mais ambiciosa, e como e porque agia assim.¹⁴⁵

Cria-se, em junho de 1956, a *Revista do Livro*, dirigida inicialmente por Carlos David. Em 1957, David retira-se para o sul e é substituído por Alexandre Eulalio no cargo de diretor-responsável. Este decide, então, pedir a José Renato Santos Pereira, diretor do INL, que contrate Brito Broca como colaborador da revista, integrando o Conselho de Redação¹⁴⁶. Desse período em diante, o contato dos dois torna-se quase diário. Homero Senna acrescenta que “em março de 1959, nova modificação na estrutura da revista faz com que Brito Broca passe, juntamente com Alexandre Eulalio, a redator, posição em que permanece até a morte”¹⁴⁷.

¹⁴² 1991, p. 21.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁴ Carioca de nascimento, mas preferindo dizer que era mineiro: “De tal modo [Eulalio] adota o antigo Arraial do Tijuco, pátria de seus antepassados, como sua cidade natal, que não hesitava em dizer-se mineiro. Se a blague era desvelada por algum conhecido, emendava: não era perfeito, de nascimento era apenas carioca”. In: Rodrigues, 2008, p. 2.

¹⁴⁵ Eulalio, 1992a, p. 488.

¹⁴⁶ Senna, 1991, p. 28.

¹⁴⁷ 1991, p. 28.

Berta Waldman define a parceria entre Brito Broca e Alexandre Eulalio na revista como um momento de “solidariedade intelectual que foi capaz de gerar um produto de alto nível e de prestar um grande serviço à cultura brasileira”¹⁴⁸. Entre os trabalhos publicados por Brito Broca na *Revista do Livro*, destacam-se “No arquivo de Coelho Netto” (junho de 1958), estudo da correspondência passiva do autor de *Sertão*; “O aparecimento de *O cortiço* em 1890” (junho de 1957), artigo em que o cronista retraça momentos da recepção do romance de Aluísio Azevedo com base em pesquisas nos jornais da época; e “Quando havia província”, capítulo em que recorda a infância e a juventude em Guaratinguetá, reunido em 1968 por Francisco de Assis Barbosa nas *Memórias* do cronista.

Ao entrar para a revista, o “antiburocrata” e boêmio Brito Broca, na descrição divertida de Eulalio, é finalmente contratado como funcionário e obrigado a conhecer um novo livro: o livro de ponto. Com o sucesso de *A vida literária no Brasil* e a vida pessoal estabilizada economicamente num cargo público, sua produção literária aumenta e publica *Horas de leitura* e *Machado de Assis e a política e outros estudos* em 1957, além da segunda edição de sua obra maior em 1960, desta vez pela José Olympio Editora.

Importa, para nós, ressaltar não só o resultado prático da união de Brito Broca e Alexandre Eulalio, com a publicação de ensaios significativos para a literatura brasileira numa revista que seguia uma linha editorial procurando “reabilitar e reeditar obras menores e esquecidas”, sem deixar de lado a cultura contemporânea¹⁴⁹, mas também mostrar como havia sintonia entre um jovem acadêmico de vinte e poucos anos e um homem maduro e de costumes tradicionais na casa dos cinquenta. Essa visão é corroborada por Silvia Quintanilha Macedo em sua tese de doutorado:

Embora dialogue com a pesquisa universitária representada pela divulgação do *new criticism* e pela publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, o ensaísta [Alexandre Eulalio] atribui à história e à crítica literárias um tratamento que não dispensa a antiga prática jornalística à maneira de Brito Broca [...]¹⁵⁰

¹⁴⁸ 1991, p. 22.

¹⁴⁹ Rodrigues, 2008, p. 3.

¹⁵⁰ 2004, p. 11.

Tais observações de certa forma equilibram a opinião de Silviano Santiago em “Lenha na fogueira: leituras em francês de Brito Broca”. Pelo fato de o interesse do cronista recair em escritores do passado, muitos deles de menor importância, Santiago aponta nele uma incapacidade de dialogar com os jovens que queriam seguir carreira literária. Para ilustrar seu pensamento, o crítico cita Alexandre Eulalio, Carlos David e Fausto Cunha como rapazes que “já tinham sido mordidos pela mosca cinzenta da universidade”¹⁵¹. Porém, a nosso ver, o interesse desses jovens por Brito Broca nos leva a ampliar o leque interpretativo, revelando a busca por um passado que o cronista nunca abandonou e que pode ser igualmente indicativo do gosto pela pesquisa, como se verifica nas palavras de Alexandre Eulalio sobre o amigo:

[...] a pesquisa nas coleções da Seção de Periódicos, de Livros e de Obras Raras, só se tornou um hábito realmente agradável depois que com ele me iniciei nos mistérios desse passado urgente, que cada vez mais se humanizava¹⁵².

Essa visão é também compartilhada por Berta Waldman que, no artigo “Brito Broca e Alexandre Eulalio: dois viajantes”, menciona outros pontos em comum nessa amizade – “o gosto pela literatura, a curiosidade instigante, o alto nível de preparo intelectual, a capacidade de pesquisa”, além da “impressionante soma de informações” difundidas pelos textos dos dois¹⁵³.

Segundo Berta Waldman, na conferência de abertura da Semana em homenagem a Brito Broca (Guaratinguetá, 1965), Alexandre Eulalio verifica que a “decifração do Brasil” empreendida pelo historiador da vida literária efetua-se e “toma sentido na somatória de dois ângulos de visão simultâneos”:

um, mais de fora, apoiado no conhecimento das letras francesas modernas e contemporâneas; outro, de dentro, que vem da meditação sobre a vida literária de que ele participa na pele do cronista Lauro Rosas que, no jornal

¹⁵¹ 1991, p. 62.

¹⁵² 1992a, p. 487.

¹⁵³ 1991, p. 21.

A Gazeta, comenta e glosa, de São Paulo, foco do movimento modernista, a atualidade literária.¹⁵⁴

Para a ensaísta, Brito Broca movimenta-se com equilíbrio entre o passado e o presente, e nessa transição ela identifica mais um ponto de contato com Alexandre Eulalio, que desenvolveu estudos não apenas sobre a literatura moderna e contemporânea, mas dedicou-se ainda ao período colonial.

Ao caracterizar Brito Broca, Berta Waldman destaca seu gosto memorialístico e a reconstrução do passado “à maneira de um arqueólogo” que tudo vasculha. Dessa descrição aproxima-se Francisco Foot Hardman em “Brito Broca, arqueólogo: a dignidade do detalhe”:

Nessa arqueologia algo arcaica para os costumes universitários modernos, o mais valioso e significativo dos signos talvez seja a própria materialidade do livro, como objeto de inteligência e de precário combate ao tempo, e que é salvo pelo leitor-cronista em momento que antecede sua classificação nos anais de alguma tradição científica ou escola estética.¹⁵⁵

Hardman coloca em evidência o gosto do jornalista por autores menores e esquecidos descobertos na “escavação” de livros e revistas velhas, folhetos e quinquilharias dos quais ninguém mais se lembra, mas que ajudam a compor o painel da nossa história literária. O próprio Alexandre Eulalio, definindo o amigo como alguém que “viajava pelos livros”¹⁵⁶, entra nessa mesma categoria pelas mãos de Berta Waldman. Ao comparar os dois escritores, a pesquisadora verifica uma aproximação pela forma ensaística e um distanciamento pelo estilo: Brito Broca tende a ser mais discreto, incorporando uma linguagem mais objetiva e informativa, derivada da experiência jornalística, marcada pelo emprego de uma “linguagem eficaz” que “não distrai do significado”. Alexandre Eulalio, por sua vez, é um “cavocador do estilo”, reescrevendo seus próprios textos com o apoio de um léxico e sintaxe eruditos, “fazendo-os contracenar com um tipo de linguagem de tom coloquial”, produzindo um estilo

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁵ 1991, p. 73.

¹⁵⁶ 1992b, p. 491.

vivo, elegante e expressivo¹⁵⁷. Finalmente, ao caracterizar a “forma errática” cultivada por ambos os estudiosos, Berta Waldman observa que dela resultaram “trabalhos de aventura, onde o espírito corre solto. **Trabalhos de viajantes**”,¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Waldman, 1991, p. 25.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 25. Os grifos são da ensaísta.

5. Memórias póstumas de Brito Broca

Da colaboração no “Suplemento Literário” nasceria o livro póstumo *Letras Francesas*, organizado por Francisco de Assis Barbosa. Essa obra de 1969 reúne artigos publicados entre 1956 – ano da fundação do caderno cultural paulista – e 1961, data da morte de Brito Broca. É preciso ressaltar que o último artigo contido livro – intitulado “O romancista Claude Simon” – não foi escrito por Brito Broca. Na verdade, trata-se do primeiro artigo de Leyla Perrone-Moisés, substituta do cronista na mesma coluna. Além disso, numa consulta ao “Suplemento”, iremos notar que muitas vezes Brito Broca inseria duas ou três notas curtas ao final de alguns textos, versando sobre temas não diretamente relacionados ao texto principal e que ficaram ausentes do volume *Letras Francesas*. Até hoje o livro aguarda seu relançamento, com a inclusão de artigos que formam a “Segunda série”, como se pode observar numa pesquisa direta na “Coleção Brito Broca” da UNICAMP.

Em 1962, é lançada a obra *Pontos de Referência* pelo Serviço de Documentação do MEC. Apesar de vir a público depois da morte do escritor, uma “Nota” acrescentada ao livro esclarece:

Embora *Pontos de Referência* saia do prelo depois da morte do autor, não é livro póstumo. Brito Broca organizou-o pouco antes do seu trágico desaparecimento, selecionando alguns dos seus inumeráveis estudos.¹⁵⁹

Em 1965, foi realizada a Primeira Semana Brito Broca, em Guaratinguetá, dedicada à memória do escritor e da qual participaram Alexandre Eulalio, Francisco de Assis Barbosa, Augusto Meyer, Cavalcanti Proença, Décio de Almeida Prado, Mário Gracioti e outros intelectuais importantes¹⁶⁰.

O acervo de Brito Broca, segundo Francisco Foot Hardman, inclui recortes de textos saídos na imprensa, originais manuscritos e datilografados, roteiros para a organização de novos volumes “relativos a outros períodos da série histórico-cultural concebida em torno do

¹⁵⁹ Ver *Pontos de Referência*, 1962, “Nota”, p. 3.

¹⁶⁰ Ver “I Semana Brito Broca”, Guaratinguetá, 2 a 9 setembro de 1965. Artigo da “Coleção Brito Broca”, CEDAE/IEL/UNICAMP.

conceito de ‘vida literária’”. Alexandre Eulalio foi quem projetou “com critério científico e desvelo artesanal”, a abrangente coleção dos escritos de Brito Broca, sob a forma “Obras Reunidas” em 16 volumes, “a partir do roteiro elaborado pelo próprio Autor”¹⁶¹. Hardman explica que a responsabilidade pelo início do projeto ficou nas mãos da Editora Polis, de São Paulo, em convênio com o Instituto Nacional do Livro:

Entre 1979 e 1983 foram editados três títulos dessas Obras Reunidas, respectivamente *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro* (1979); *Ensaio da mão canhestra* (1981); *Machado de Assis e a política* (1ª e 2ª séries, 1983).¹⁶²

No entanto, por questões editoriais-financeiras que vieram juntar-se, mais tarde, à morte prematura de Alexandre Eulalio, em 1988, o roteiro de publicações foi interrompido.

Em 1989, a UNICAMP criou o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE), recuperando, assim, “as pastas que continham os materiais da Coleção Brito Broca”. Iniciou-se, então, segundo Hardman, um “trabalho criterioso de preparação de um índice analítico, de acordo com as anotações deixadas pelo próprio Autor e, depois, seguidas e/ou trabalhadas por Alexandre Eulalio”¹⁶³. A partir de 1990, o CEDAE, sob a coordenação de Francisco F. Hardman e de outros pesquisadores, retomou o projeto das “Obras Reunidas”. Em 1991, apareceu *Papéis de Alceste*, contendo crônicas curtas que Brito Broca publicou sob esse pseudônimo no jornal *A Gazeta* entre 1939 e 1945. Além disso, foi também publicado o volume *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária – do realismo ao pré-modernismo*.

Em 1991, realizou-se ainda o “Seminário Brito Broca: vida literária e história cultural”, organizado pela UNICAMP, marcando a passagem dos trinta anos da morte do cronista. No dizer de Hardman,

¹⁶¹ Hardman, 1991, p. 7.

¹⁶² *Ibid.*, p. 8.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 8.

Mais do que uma reavaliação crítica, sua obra, em grande parte inédita, está a merecer uma leitura que se abra àquela escrita luminosa, que se disponha a essa sabedoria nada afetada, nascida do amor duradouro pelos livros; que compreenda, enfim, os segredos desdobrados dessa incrível multiplicidade temática, sempre veloz e atenta. Leitor contumaz e cosmopolita, Brito Broca conserva, ao mesmo tempo, o gosto pelos pormenores da província, pelos pequenos episódios de um memorialismo desinteressado, que resulta num estilo engenhoso entre a erudição livresca e a crônica do ínfimo.¹⁶⁴

Esse seminário culminou na publicação da revista *Remate de Males* número 11, em 1991, reunindo textos de diversos pesquisadores de relevo. Na primeira parte, “Seminário”, são agrupados os textos de catorze participantes, entre eles, Francisco de Assis Barbosa, Berta Waldman, Antonio Arnoni Prado, John Gledson, Silviano Santiago, Davi Arriguci Jr., Flora Süssekind e outros. Na segunda parte, “Afinidades eletivas”, foram resgatados textos em homenagem ao cronista por ocasião de sua morte – Alexandre Eulalio, Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Carlos Heitor Cony, Paulo Rónai estão entre seus amigos e admiradores. Separando as duas seções, temos um “Intermezzo”, contendo a crônica que custou a saída de Brito Broca de Guaratinguetá, por referir-se ao governo dos Rodrigues Alves, oligarquia dominante na cidade.

João Alexandre Barbosa recorda que o idealizador das “Obras Reunidas”, Alexandre Eulalio, havia “estabelecido um cânone editorial: um prefácio encomendado a especialista, uma nota do organizador das *Obras*, explicando o volume em pauta (“Este Volume”), o texto de Brito Broca, um índice Bibliográfico e um índice Onomástico”¹⁶⁵. No entanto, a morte de Alexandre Eulalio se faz sentir na própria organização dos livros de Brito Broca que vieram depois de 1988, publicados a partir de então pela Editora da UNICAMP. Embora venha explicitado na folha de rosto que o projeto original é de Alexandre Eulalio, “ocorreram algumas modificações editoriais importantes; uma delas, pelo menos, para grande prejuízo do projeto das ‘Obras Reunidas’”. João Alexandre Barbosa refere-se

ao desaparecimento, a partir de *Papéis de Alceste*, do Índice Bibliográfico, de capital importância para coletâneas de ensaios dispersos, substituído, de

¹⁶⁴ Hardman, 1991, p. 8.

¹⁶⁵ 1999, p. 48.

forma precária e editorialmente deselegante, por locais e datas entre parênteses nos títulos arrolados nos sumários de cada volume.¹⁶⁶

O crítico argumenta que os índices bibliográficos organizados por Alexandre Eulalio têm uma “função estrutural na edição dos ensaios, não apenas marcando locais e datas de publicação original, mas estabelecendo correlações entre os textos de Brito Broca e o próprio andamento de suas leituras e investigações”. João Alexandre Barbosa critica também o fato de alguns textos não possuírem espaços iniciais, fazendo com que os artigos comecem e terminem em meio de página, “economizando papel, mas confundindo o leitor e tornando desagradável a imagem gráfica e, portanto, a leitura”¹⁶⁷.

Após a morte do cronista, o *Correio da Manhã* instituiu o “Prêmio Brito Broca”, conquistado por Alexandre Eulalio em 1963, com o trabalho “O ensaio literário no Brasil”, escrito sob o pseudônimo Capangueiro. Por fim, devemos lembrar que, além da UNICAMP, parte do acervo de Brito Broca encontra-se no Museu Frei Galvão, de Guaratinguetá.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

6. Brito Broca na Universidade de São Paulo

Apesar de não encontrarmos tantos trabalhos acadêmicos sobre o escritor, Brito Broca já mereceu alguns relevantes estudos dedicados a sua imensa obra em nossa Universidade. Em 2001, tivemos acesso à dissertação de Mestrado de Nelson Luís Barbosa, intitulada *As Letras Francesas do Suplemento Literário OESP: dois momentos, duas leituras*. Os dois momentos mencionados pelo autor referem-se a duas vertentes da crítica literária exercidas no caderno cultural paulista: no primeiro momento destaca-se a contribuição de Brito Broca como crítico impressionista e diletante, atuando desde a criação do suplemento, em 1956, até 1961. A segunda fase é ocupada por Leyla Perrone-Moisés, marcando a ascensão da crítica universitária.

Em 2008, Paulo José de Castro Andrade apresentou a dissertação *Memória, ficção e aforismos: o cronista Brito Broca em formação*, onde reúne crônicas dos primeiros anos em que o cronista atuou na imprensa de Guaratinguetá, Rio de Janeiro e São Paulo, entre 1921 e 1931. Esse trabalho nos permite conhecer o pensamento do jovem Brito Broca, através de textos ainda não publicados e que permaneciam guardados na coleção do cronista mantida pela UNICAMP.

O trabalho mais recente pertence a Ronaldo Guimarães Galvão e intitula-se *Relações culturais Brasil-França nas crônicas de Brito Broca*. Nesta dissertação de mestrado, defendida em 2010, são analisados textos do cronista em que a temática recorrente é a estada de intelectuais brasileiros na França e a vinda de escritores franceses para o Brasil. Desta forma, o pesquisador visa fortalecer “a discussão das relações entre os dois países em diferentes momentos da história”¹⁶⁸.

Vale lembrar que apesar do grande número de livros de Brito Broca disponíveis no mercado¹⁶⁹, ainda existem muitos artigos escritos por e sobre ele guardados na coleção mantida pela UNICAMP, e que ainda não vieram a público, constituindo grande fonte de pesquisa para um maior aprofundamento no estudo das letras brasileiras e de suas relações com outras literaturas.

¹⁶⁸ Galvão, 2010, p. 3.

¹⁶⁹ Na verdade, essa afirmação é relativa, já que só se encontram seus livros em sebos, salvo *A vida literária no Brasil – 1900*, reeditado mais recentemente.

7. O admirador de João do Rio

Brito Broca foi um divulgador e grande admirador de João do Rio desde que começou a colaborar nos jornais de Guaratinguetá. Logo nas primeiras crônicas do escritor paulista encontramos referências ao carioca. Para Brito Broca, João do Rio foi “o cronista por excelência do ‘1900’”¹⁷⁰ e sua principal inovação foi transformar a crônica-folhetim – então praticada por nomes como Machado de Assis, Silvio Romero, Araripe Júnior, Olavo Bilac e outros – em crônica-reportagem, passando a oferecer aos leitores diversos temas desconhecidos e distantes, “embora mais próximos da realidade urbana”, segundo Orna Messer¹⁷¹. João do Rio frequentou rodas de capoeira, serestas, entrevistou prisioneiros da Casa de Detenção, trabalhadores em greve, fez uma série de reportagens reunidas no livro *As Religiões do Rio*. Segundo o registro de Brito Broca em *A vida literária no Brasil - 1900*, João do Rio “varejava também as baiúcas e as tavernas, os antros do crime e do vício”¹⁷². Um dos pontos que o difere dos cronistas tradicionais é o fato de deixar a tranquilidade do gabinete de trabalho e, literalmente, “sai[r] para a rua em busca de material e se mistura[r] com a multidão tal qual o *flâneur*”, como observou Brito Broca, de acordo com o artigo de Orna Messer¹⁷³. João do Rio trata dessa questão no livro *A alma encantadora das ruas*:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Broca, 1960, p. 247.

¹⁷¹ 1991, p. 83.

¹⁷² 1960, p. 247.

¹⁷³ 1991, p. 83.

¹⁷⁴ Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>. Acessado em 20.11.2010.

Um Brito Broca quase adolescente já se interessava com fervor por João do Rio, como se constata numa de suas primeiras crônicas, intitulada “Retalhos”¹⁷⁵ e publicada em abril de 1922 no *Correio Popular* de Guaratinguetá. Brito Broca caracteriza a essência do autor de *Pall-Mall* em poucas palavras:

Eu só compreendo João do Rio nas multidões. Suas páginas hiperestesiadas parecem escritas na rua, dentro de um automóvel vertiginoso. A impressão é sempre a do bulício e das massas.¹⁷⁶

Inspiradas nas perambulações de João do Rio, as primeiras crônicas de Brito Broca transpiram igualmente o burburinho da cidade e o calor dos acontecimentos. Seus textos da década de 1920 documentam o carnaval, a vestimenta dos passantes, o movimento dos carros nas ruas, as mudanças trazidas pelo progresso, as festas de fim de ano.

O próprio escritor paulista, numa crônica de 1925 intitulada “Sob a minha admiração”¹⁷⁷ (*A Gazeta*, 09.05.1925), exalta o surgimento de “um rapaz fúlgido de talento que se propôs a libertar o jornal [do] puritano carrancismo” numa época “em que os jornalistas abalizados ainda assentavam o *pince-nez* enferrujado para escrever artigos de fundo”. Desse modo, Brito Broca celebra a quebra de um padrão que, segundo ele, vinha sendo dominado por um “classicismo bronco”, o qual cedia a vez ante a presença marcante de João do Rio. O cronista carioca, na descrição de Brito Broca, chegava ao ponto de preferir entrevistar um candomblé em vez de citar Sá de Miranda, num claro e rasgado elogio à renovação que ele representou para o jornalismo e a literatura.

Atento às mudanças de seu tempo, o autor de *Ensaio da mão canhestra* acolhe com louvor e entusiasmo o revigoramento da crônica através da figura de Paulo Barreto – verdadeiro nome de João do Rio. Nessa crônica de 1925, deparamos com um jovem Brito Broca em plena consonância com a modernidade e aberto ao reconhecimento da originalidade do colega veterano. O cronista vale-paraibano assegura que, no início do 1900, a crônica de

¹⁷⁵ In: Andrade, 2008, p. 45-46.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 75-76.

João do Rio conseguiu encantar o paladar do público, “mofado pelos articulistas de peso”. Indo mais longe, Brito Broca ainda reforça a necessidade de adaptação ao século nascente – “A nossa emoção não compreende mais quem escreve um poema no molde dos *Lusíadas*. O Público do Brasil vivia empanturrado de análises camonianas”¹⁷⁸.

Importa perceber essas nuances do cronista no âmbito deste estudo pois, se no desabrochar da carreira – quando sua crônica, sob o influxo de João do Rio, debruçava-se sobre os mais diversos assuntos – revela um espírito desimpedido e arejado, anos mais tarde, percorrendo uma estrada já pavimentada pelo historiador da vida literária na imprensa brasileira, o pensamento de Brito Broca em relação à literatura estará mais avesso às novidades e, não só isso, suas preferências artísticas indicam um retorno ao passado e um gosto especial pela *belle époque* e pelo pré-modernismo, momentos de maior destaque de alguns de seus escritores preferidos, entre eles, o já citado João do Rio e Coelho Netto¹⁷⁹.

Outro hábito vulgarizado por Paulo Barreto em nossa imprensa foi a realização de entrevistas, “gênero quase desconhecido” aqui no início do século XX e não muito propagado mesmo na Europa, até 1890. Brito Broca jamais iria abandonar a paixão pelas crônicas do escritor carioca e, segundo Francisco Foot Hardman, em *A vida literária no Brasil*, o autor “trouxe para a primeira cena da história literária escritores até então pouco valorizados, como no caso exemplar de João do Rio”¹⁸⁰. Como se pode perceber, o ensaísta paulista manteve-se fiel àquele que contribuiu para sua formação intelectual e apontou, na obra de 1956, a influência do jornalista francês Jules Huret em João do Rio, que concebeu as entrevistas de *O momento literário* inspirado na *Enquête sur l'évolution littéraire*. Não sabemos se Brito Broca foi o primeiro a apontar o paralelismo, mas seu livro serviu de base para pesquisas posteriores, nas quais sua indicação é sempre mencionada. Como exemplo, podemos citar a tese de doutorado *Ascensão e morte do escritor João do Rio na utopia modernista do Rio de Janeiro*, defendida por Genilda Maria Souza e Silva na UFRJ em 2006:

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁹ A tensão de Brito Broca em relação ao presente poderá ser mais bem apreendida no capítulo dedicado à recepção da literatura francesa pelo crítico.

¹⁸⁰ 1991, p. 74.

O Momento Literário teria como inspiração, como registra, ainda, Brito Broca (*A Vida Literária no Brasil - 1900*) o livro que Jules Huret publicara em *L'Echo de Paris*, no ano de 1891, um inquérito explorando a situação do Naturalismo. As entrevistas de sessenta e quatro escritores foram reunidas em livro *Enquête sur l'Evolution Littéraire* que teria sido apresentado a João do Rio pelo próprio Medeiros e Albuquerque.¹⁸¹

A presença de João do Rio na obra do cronista paulista pode ser notada ainda nas entrevistas feitas por este dentro e fora do Brasil. Durante sua trajetória, irá realizar viagens ao exterior com o intuito de entrevistar escritores e intelectuais, conhecidos ou não. Em 1948, visitou pela primeira vez a Europa, a serviço do suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*, onde começou a trabalhar em 1946. Voltou um tanto desapontado por não encontrar alguns de seus escritores preferidos, como Malraux e Gide, com os quais pretendia conversar. Mas a primeira grande viagem foi na América Latina, para o mesmo suplemento. O estudioso Jorge Schwartz, no artigo “Abaixo Tordesilhas!”, dá seu parecer acerca disso:

Da maior importância foi a viagem empreendida por Brito Broca a Buenos Aires e La Plata em 1947. Dela resultaram as vivazes entrevistas com Roberto Giusti, Eduardo Mallea e Benito Lynch.¹⁸²

Orna Messer Levin, organizadora do livro *Teatro das Letras*, composto por artigos do cronista escritos, em sua maioria, entre os anos 1940 e 1960, escreveu o ensaio “Brito Broca e João do Rio”, no qual levanta semelhanças e diferenças entre os dois. Segundo a pesquisadora, “ambos recorrem a um procedimento visivelmente calcado na nostalgia”¹⁸³. João do Rio caracteriza as mudanças vertiginosas de sua época, enumerando o declínio da educação, a deterioração moral, a falta de patriotismo ao mesmo tempo em que projeta nas suas crônicas a nostalgia de um cenário que nem sempre existiu no Brasil. Brito Broca, por seu turno, esparge resíduos dessa nostalgia “ao remeter o leitor a episódios do Império e da Belle Époque num esforço de recomposição quase pictórico”, com a diferença de que, em

¹⁸¹ Disponível em http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2007/genildamaria_ascensao.pdf. Acessado em 10/02/2011.

¹⁸² Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141993000100008&script=sci_arttext. Acessado em 20.11.2010.

¹⁸³ Messer, 1991, p. 87.

muitos de seus textos, ocorre a incorporação da “experiência do outro mediada pela escrita”¹⁸⁴. Enquanto João do Rio vivencia os acontecimentos através dos dândis do Rio de Janeiro, Brito Broca observa tudo à distância, reconstituindo e contextualizando “experiências de antemão elaboradas pela redação memorialista”. Não por acaso o crítico Francisco de Assis Barbosa disse que Brito Broca, “à maneira de Proust, realizava-se na procura do tempo perdido”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁵ In Brito Broca, *Memórias*, 1968, p. XX.

8. O resgate de Coelho Netto

Brito Broca declara, num de seus artigos¹⁸⁶, que Machado de Assis não exerceu nenhuma influência em sua formação literária, tendo sido uma descoberta da maturidade. Na verdade, além de José de Alencar, outro pilar na sua formação inicial foi o escritor Coelho Netto, com o qual travou conhecimento em 1921, por volta dos dezoito anos, quando leu *A Capital Federal*, *Sertão*, *O Rei Negro* e *Banzo*. Depois de descobrir a obra, Brito Broca passa a encarar Coelho Netto como “a maior figura viva da literatura brasileira”¹⁸⁷. O encanto pelo prolífico escritor maranhense – que publicou mais de uma centena de obras – é reafirmado na visita de Coelho Netto a Guaratinguetá para uma conferência no Clube Literário da cidade. Coincidentemente, o fato ocorre em 1922, ano da mesma Semana de Arte Moderna que iria condená-lo ao descrédito e ridicularização e, posteriormente, ao esquecimento. Coelho Netto foi – na explicação de Carlos Nejar em “Coelho Netto e Rui Barbosa” – um “jornalista, escritor, conferencista” que vivia de sua pena e, apesar de ter conhecido logo a fama, no fim, caiu no ostracismo com os ataques sofridos pelos modernistas¹⁸⁸. Foi radical a virada que se deu na carreira de um escritor que, durante a nossa *belle époque*, era apreciado inclusive fora do país, como Brito Broca relata em *A vida literária no Brasil – 1900*:

As duas primeiras décadas do século [XX] foram, por excelência, o período do apogeu de Coelho Neto, quando exerceu ele sensível influência em nossas letras, aclamado não somente aqui como em Portugal. Aliás, alguns de seus melhores livros, *Turbilhão*, *Treva*, apareceram nessa época.¹⁸⁹

No artigo “Nossos vizinhos do sul”, incluído na segunda série do primeiro livro publicado por Brito Broca – *Americanos* –, encontramos outra menção ao fato de Coelho Netto ser conhecido no estrangeiro. Tomando por base um inquérito literário feito em 1923

¹⁸⁶ V. “Somente na maturidade”, in *Machado de Assis e a política mais outros estudos*, 1983, p. 209-211.

¹⁸⁷ 1968, p. 144.

¹⁸⁸ 2007, p. 173.

¹⁸⁹ 1960, p. 26.

por B. Sánchez-Sáez, representante da *Revista do Brasil* em Buenos Aires, Brito Broca comenta as respostas dadas por alguns escritores argentinos e chilenos a perguntas nas quais se podia averiguar seu conhecimento de literatura brasileira. Um dos entrevistados é o escritor argentino Manuel Gálvez que, segundo o cronista, “já tinha livros traduzidos para o nosso idioma” e “julgava-se a par da moderna literatura brasileira”. Brito Broca destaca justamente que, dos escritores da época de realização da entrevista, Gálvez “tinha particular admiração pela obra de Coelho Netto, a quem julgava a maior figura das letras ibero-americanas”¹⁹⁰. Sendo um dos críticos mais empenhados na revisão da obra de um autor que considerava profundamente injustiçado, Brito Broca não poderia deixar de noticiar um reconhecimento que ultrapassava as fronteiras do Brasil.

Se a Semana de Arte Moderna, junto com o Romantismo no século XIX, representa uma das “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”¹⁹¹, ela também foi um momento decisivo na carreira artística do escritor Coelho Netto. Brito Broca salienta que, até 1922, o autor de *Sertão* foi, de maneira geral, recebido favoravelmente pela crítica. Durante o movimento modernista, no entanto, “começou a negação total, definitiva, *enragée*, de Coelho Netto”¹⁹² e o escritor torna-se o representante máximo do passadismo. A esse respeito, Brito Broca faz a seguinte análise:

A hostilidade que Coelho Netto vem encontrando nas gerações novas, de 1922 para cá, resulta, em grande parte, do fato de elas lhe desconhecem a obra ou conhecerem-na de maneira bastante falha e superficial.¹⁹³

Como já mencionado, o cronista conhecera de perto o escritor numa visita a Guaratinguetá em 1922 e iria encontrá-lo pela segunda vez numa conferência em São Paulo, em 1927, quando já morava na capital. Nesse momento, porém, a impressão deixada pelo escritor de *Treva* foi de abatimento – “Não era o mesmo homem [de 1922]. A voz, já sem aquele timbre forte e sonoro, tendia para certa nasalidade. [...] Fiquei meio decepcionado e

¹⁹⁰ Broca, 1998, p. 81-82.

¹⁹¹ Candido, 2006, p. 119.

¹⁹² Broca, 1981, p. 181.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 179.

pensei com saudade no Coelho Neto que tanto me impressionara naquela grande noite em Guaratinguetá”¹⁹⁴. Pesquisando a vida do escritor maranhense, descobriremos que a impressão de Brito Broca tem razões bem concretas, fundadas tanto em problemas familiares quanto nos ataques dos modernistas, como o próprio Coelho Netto – “já agora com 63 anos de idade e enfermo” – relata em carta de 13 de fevereiro de 1927, enviada ao amigo Péricles de Moraes:

[...] a enfermidade sem cura de minha mulher, que se me resvala dos braços para o túmulo, as pedradas constantes das hordas que me assediam, um dos meus olhos a escurecer de fadiga na luta sempre travada com a Vida e com a Morte [...] ¹⁹⁵

A importância de Coelho Netto na vida de Brito Broca, no entanto, não se limitará à leitura de sua obra e à lembrança de suas conferências. O fato é que o cronista manter-se-á, durante toda a vida, fiel à sua paixão de juventude e encarregar-se-á da reavaliação da obra do escritor. O autor de *A Conquista* será bravamente defendido e lembrado inclusive em alguns artigos de Brito Broca publicados na coluna “Letras Francesas” do “Suplemento Literário”.

Antonio Candido afirma mesmo que “o maior feito de Brito Broca como ‘releitor’ é o estudo sobre Coelho Netto, que ele restaurou no cânon da literatura brasileira, precedido por alguns juízos críticos de Otávio de Faria”¹⁹⁶. Esse estudo intitula-se “Coelho Netto, romancista” e foi publicado em 1952 no volume *O romance brasileiro*, coordenado por Aurélio Buarque de Holanda. Aliás, diferentemente de Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux, que em sua *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1964) elenca os estudiosos da obra do escritor maranhense e cita o estudo de Brito Broca, confere a Otávio de Faria o papel de “representante principal do movimento que pretende revalorizar Coelho Neto”¹⁹⁷. Por outro lado, na visão de Candido, foi Brito Broca “o principal artífice desta revisão, mas de um modo sereno e objetivo”, relendo criticamente a obra do escritor, sem

¹⁹⁴ Broca, 1968, p. 147.

¹⁹⁵ *Apud* Moraes, 2003-2004, p. 119.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 9.

¹⁹⁷ 1964, p. 201.

recair em extremos. Além de buscar o equilíbrio em seu julgamento, Brito Broca é o primeiro a se levantar contra os exageros, reprovando tanto os que negam peremptoriamente Coelho Netto quanto os que chegam ao ponto de considerá-lo superior a Machado de Assis, pois “infelizmente, entre nós tudo é paixão, ímpeto, instintividade”¹⁹⁸. A despeito de reconhecer a importância de Otávio de Faria no resgate do escritor esquecido, Brito Broca estranha o fato de isso ter acontecido um tanto tarde, já que Faria “foi dos primeiros a reagir contra o Neonaturalismo de 1932”. Em seguida, o cronista indaga: “porventura não havia lido até então a obra de Coelho Netto?”¹⁹⁹.

Antonio Candido – que no prefácio à obra de Brito Broca publicada em 1981, onde está reunido o estudo sobre Coelho Netto, celebra o ponto de equilíbrio encontrado pelo ensaísta – já havia publicado um artigo intitulado “O nosso romance antes de 1920 – III”²⁰⁰, (*Diário de São Paulo*, 02.05.1946), no qual também se opunha ao radicalismo de certa crítica unilateral no julgamento do autor de *Turbilhão*. O crítico nota que, naquele momento, “constitui lugar comum desacreditar Coelho Netto”, como é o caso de Octavio Tarquínio de Sousa no número da *Revista do Brasil*, de 1941, dedicado ao romance brasileiro, fazendo questão de declarar a exclusão do escritor por achar que “ele não merecia estudo”. Antonio Candido busca, da mesma maneira como Brito Broca alguns anos mais tarde, um meio-termo no interior da celeuma:

Penso, ao contrário, que Coelho Neto merece ser estudado e interpretado, não para ser entronizado como grande escritor, que não é, mas para se esclarecer o papel que teve em nossa literatura, papel realmente poderoso. Durante cerca de vinte anos, ele deu o tom e habituou a sensibilidade do público com toda sorte de experiências, algumas das quais realmente enriquecedoras. Da sua obra enorme e desigual, é necessário retermos três ou quatro livros, o melhor dos quais talvez seja *O morto*, história harmoniosa e bem contada, simples, despojada, em oposição ao verbalismo fraco e excessivo de muitas das suas obras.²⁰¹

¹⁹⁸ Broca, 1981, p. 182.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 182.

²⁰⁰ V. *Revista Literatura e Sociedade*, DTTLC-FFLCH-USP, n.5, 2000, p. 221-225. O trecho sobre Coelho Netto está na página 224.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 224.

Esse trabalho foi empreendido por Brito Broca ao longo dos anos, culminando em seu alentado estudo publicado em *O Romance Brasileiro*, obra que marca, justamente, a reedição, com acréscimos, do número especial da *Revista do Brasil* dedicada à novelística brasileira, dirigida, em sua terceira fase (1941) pelo mesmo Otávio Tarquínio de Sousa que excomungou Coelho Netto.

Sempre que possível, Brito Broca manteve Coelho Netto presente em suas crônicas. No artigo “Zola: legenda e verdade” (“Suplemento Literário”, 11.02.1961), o articulista assinala a vastidão da obra de Zola, alegando que, por isso mesmo, muitos aspectos importantes a serem considerados pela crítica podem escapar em meio à grandiosidade de sua produção. Mais tarde, num paralelo com a situação de Coelho Netto, faz uma aguda observação crítica:

Os escritores prolíficos correm o risco de serem julgados levianamente, às vezes, por uma parte mínima de sua produção. É o que acontece, no Brasil, com a obra de Coelho Netto.²⁰²

Vários críticos depreciaram a obra de Coelho Netto, desde Tristão de Athayde (ao afirmar que o romancista foi “uma vítima da literatura” a quem faltou “espontaneidade”²⁰³) até Sérgio Milliet que, em artigo de 24.02.1946 reunido em seu *Diário crítico*, comenta a publicação de uma coletânea de textos literários sobre o carnaval reunidos em livro por Wilson Louzado. Milliet avalia positivamente a iniciativa, fazendo uma ressalva quanto ao texto de Coelho Netto:

Edificante, porém terrivelmente envelhecida, surge, em meio a tanto aspecto vivo do carnaval, a prosa afetada, mastigada e pretensiosa de Coelho Netto.²⁰⁴

²⁰² Broca, 1969, p. 241.

²⁰³ 1980, p. 256.

²⁰⁴ 1981, p. 44.

Mais interessante será a oposição feita por Milliet entre a escrita de Coelho Netto e a de João do Rio, reunindo em pólos opostos os dois artistas mais admirados por Brito Broca – “Ao contrário do estilo de Coelho Netto, o de João do Rio continua sangrando vida, permanece de uma espantosa atualidade”²⁰⁵.

Embora não mencione nomes, uma das detratoras de Coelho Netto que mais deixou Brito Broca ofendido foi Lúcia Miguel Pereira, esposa do mesmo Tarquínio de Sousa que se recusou a incluir o escritor maranhense no livro que organizou sobre a literatura brasileira. A opinião de Lúcia Miguel Pereira sobre o autor de *Esfinge* também era bastante desfavorável, como vemos no seu livro *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Logo no primeiro parágrafo ela afirma:

Talvez se possa sintetizar a personalidade literária de Coelho Netto dizendo que, a despeito da sua inegável vocação intelectual, foi vítima de um terrível engano: tomou o meio pelo fim, confundiu expressão e ideia, instrumento e concepção. Deixou-se dominar pela palavra, em lugar de dominá-la. Fantasia, imaginação, observação, senso poético – tudo isso existia nele, e tudo isso foi posto apenas ao serviço do poder verbal, tudo isso foi reduzido a mero pretexto para frases.²⁰⁶

Quando lemos Brito Broca, a impressão deixada é de que ele nunca perdoou a visão de Lúcia Miguel Pereira sobre Coelho Netto. Na “Introdução à literatura brasileira”, Brito Broca enaltece o aparecimento da coleção *História da literatura brasileira* dirigida por Álvaro Lins, na qual haviam sido publicados os dois primeiros volumes. Um deles era *Prosa de ficção*, sobre o qual o cronista declara:

O livro de Lúcia Miguel Pereira, apesar de suas falhas, ficará como obra indispensável ao estudo do largo período realista-naturalista e pré-modernista da ficção brasileira.²⁰⁷

Logo surge no ensaio o nome de Coelho Netto como o injustiçado. E as críticas de Brito Broca ainda se estendem a outra obra de Lúcia Miguel Pereira que nada tem a ver com o

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁶ 1957, p. 260-261.

²⁰⁷ Broca, 1981, p. 288-289.

autor de *Turbilhão*. No mesmo ensaio, Brito Broca faz um levantamento dos livros em torno da obra de Machado de Assis. Cita Augusto Meyer, Eugenio Gomes e, claro, Lúcia Miguel Pereira, autora de *Machado de Assis*, sobre o qual o cronista atesta que “em 1936 iríamos ter finalmente a biografia ampla e detalhada, que passaria a oferecer um suporte a todos os estudos posteriores: o trabalho de Lúcia Miguel Pereira”. Mesmo reconhecendo o valor do trabalho da crítica, Brito Broca não a pouparia, terminando sua apreciação sobre a biografia de Machado lembrando que “apesar de algumas falhas, umas corrigidas nas edições seguintes, outras inalteradas, esse livro continua a ser um modelo no gênero”²⁰⁸.

O episódio em torno da opinião dos dois importantes críticos acerca de Coelho Netto, cada um com visões diversas sobre o mesmo assunto, foi significativo na própria avaliação da crítica posterior a respeito do papel de Brito Broca e de Lúcia Miguel Pereira na formação da crítica brasileira. Berta Waldman, no artigo “Brito Broca e Alexandre Eulálio: dois viajantes”, acredita que

Apesar da vivacidade com que Brito Broca procurava refutar as opiniões de Lúcia Miguel-Pereira sobre Coelho Netto, o revisionismo crítico e valorativo de ambos era o mesmo e pertencia a um estado de espírito coletivo para o qual ambos influíram de modo decisivo.²⁰⁹

Em meio à fortuna crítica de Coelho Netto²¹⁰, encontra-se artigo bastante atual de Carlos Nejar, incluído em sua *História da literatura brasileira*, de 2007. Nejar refere ao problema da injustiça crítica em torno do escritor e indica o nome de Octavio de Faria como iniciador de sua revalorização. Enumera os títulos de alguns livros que considera obras-primas, entre os quais figuram *O morto*, *Conquista*, *Turbilhão* e *O Rei Negro*. Reconhece que a melhor parte da obra de Coelho Netto é “vincada de equilíbrio, exuberante, sim, edifício de criação verbal de um verdadeiro mestre”²¹¹. O único reparo a fazer a esse artigo talvez seja em relação à omissão do nome de Brito Broca, cujo ensaio “Coelho Netto, romancista” está reproduzido na *Obra Seleta I* do escritor, publicada pela Nova Aguilar em 1958.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 301.

²⁰⁹ 1991, p. 22.

²¹⁰ Muitos autores escrevem “Coelho *Neto*”, mas o correto é “Coelho *Netto*”, por isso a variação neste trabalho.

²¹¹ 2007, p. 175.

Para terminar, devemos lembrar, uma vez mais, a posição de Antonio Candido, para quem Coelho Netto deixou, além de *O Morto*, mais três ou quatro livros que merecem um lugar ao sol. Como vimos no parágrafo anterior, Carlos Nejar elabora uma lista com os quatro livros de sua preferência. José Aderaldo Castello, em *A Literatura Brasileira*, mantém-se na mesma margem – “Coelho Neto [...] nos oferece pelo menos quatro obras de relevo”²¹², e cita *O Rei Negro*, *Sertão*, *A Conquista* e *Fogo Fátuo*. Brito Broca, em seu estudo de 1952, permanece igualmente nesse limite, com pequena variação de títulos – “livros como *Miragem*, *Turbilhão*, *O Morto*, *Inverno em Flor*, não podem ser desprezados no quadro de uma ficção em que figura um Taunay, um Franklin Távora e mesmo um Graça Aranha”²¹³.

No próximo capítulo, trataremos do Brito Broca comparatista, mas cabe ressaltar que em “Coelho Netto, romancista” ele também dá mostras de seu temperamento inclinado para o comparatismo literário. Isso se verifica especialmente no tratamento do romance *Esfinge*, de 1906, definido por ele como uma “aventura ocultista” escrita “sob a sugestão de *Séraphita*”, filiado à série de histórias filosóficas de Balzac. O cronista afirma que o escritor francês

imaginou a existência de um ser homem e mulher ao mesmo tempo, pouco importando o fascínio que despertasse por qualquer dos dois sexos, já que não passava de um puro espírito e o corpo nada representa, só o espírito prevalece.²¹⁴

Na trama arquitetada por Coelho Netto, encontra-se um inglês misterioso chamado James Marian, morador de uma pensão na rua Paissandu, “cujo rosto lindo parecia de mulher, enquanto em tudo indicava perfeita virilidade”. Brito Broca conta que o personagem revela seu segredo ao narrador:

[...] como um desastre houvesse vitimado duas crianças de sexos diferentes, deixando intata a cabeça da menina e esmigalhando a do menino, um mago hindu uniu a cabeça feminina ao corpo masculino [...]²¹⁵

²¹² 1999, p. 406.

²¹³ 1981, p. 198.

²¹⁴ Broca, 1981, p. 195.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

Nesse breve cotejo, Brito Broca não esquece de sublinhar as diferenças entre a produção francesa e a brasileira, atitude importante nos estudos de literatura comparada, que não devem limitar-se somente à cata de semelhanças. Em sua opinião, enquanto Balzac “procurou demonstrar uma teoria teosófica”, Coelho Netto quis fazer simples fantasia²¹⁶.

Nosso cronista não poderia imaginar que, com o resgate do escritor maranhense, uma das principais redescobertas seria justamente a do romance *Esfinge*, que não consta em sua lista com as quatro grandes criações de Coelho Netto. Atualmente, essa obra de 1906 é considerada uma das primeiras histórias de ficção científica no Brasil e vem rendendo importantes trabalhos acadêmicos sobre o assunto, como a tese de doutorado de Alexander Meireles da Silva, defendida em 2008 na UFRJ, com orientação de Eduardo F. Coutinho, pesquisador da área de Literatura Comparada. Nesse trabalho, intitulado *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*, Alexander Meireles da Silva faz uma interessante observação sobre uma época que sempre interessou a Brito Broca:

[...] este período literário da *Belle Époque* pode ser visto como um tempo devedor do passado e antecipador do futuro. Mais do que qualquer outro escritor da sua época, Coelho Neto refletiu este cenário não se prendendo a nenhuma escola ou grupo literário ao longo de quarenta anos de escrita [...]²¹⁷

As palavras acima podem igualmente ser aplicadas a Brito Broca que, assim como o autor de *Esfinge*, nunca pertenceu a grupos ou correntes críticas, além de jamais, em sua extensa produção ensaística, ter deixado de lado as lições aprendidas com os mestres do passado ao mesmo tempo em que preparava o futuro.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

²¹⁷ Disponível em http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/alexandermeireles_oamiravel.pdf. Acessado em 13/02/2011.

CAPÍTULO III

BRITO BROCA E O COMPARATISMO LITERÁRIO

*Grande coisa é haver recebido do céu uma
partícula da sabedoria, o dom de achar as
relações das coisas, a faculdade de as
comparar e o talento de concluir!*

Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*

1. Brito Broca e a literatura comparada: contextualização

Para entender o perfil de Brito Broca no âmbito da literatura comparada, devemos partir do princípio que o período de sua maturidade crítica está assentado entre os anos 1940 – quando publicou seu primeiro livro, no qual já se manifesta uma índole comparatista – e 1950, quando publicou *A vida literária no Brasil*, em 1956, estendendo-se até 1961, ano de sua morte. Essas notações biográficas são valiosas na medida em que coincidem com o início de algumas mudanças importantes nos rumos da literatura comparada no mundo e no Brasil: Sandra Nitrini explica que as décadas de 1950 e 1960 marcam o início da institucionalização da literatura comparada nas universidades brasileiras²¹⁸. Isto posto, é preciso ter em mente que Brito Broca – desde sempre mergulhado na cultura francesa – participou da vida literária brasileira justamente numa época de grande efervescência para os estudos comparatistas. A cultura francesa, apesar de ter sofrido um recuo na América Latina no século XX, foi responsável pela consolidação decisiva do comparatismo aplicado à literatura, exportando para o mundo conceitos que atenderam, até certo ponto, às demandas de um determinado momento histórico.

O interesse de Brito Broca no comparatismo literário manifesta-se, por exemplo, na atenção dedicada a estudiosos ligados ao tema, o que pode ser conferido no artigo “Sugestões de uma bibliografia” (“Suplemento Literário”, 17.06.1961). Baseando-se no aparecimento do livro *Bibliographie Franco-Brésilienne*, de Georges Readers, o cronista aproveita a oportunidade para iluminar situações marcantes na passagem de alguns franceses pelo Brasil. Entre eles, cita Paul Hazard, no qual reconhece “um dos maiores especialistas em literatura comparada”²¹⁹, que aqui esteve em 1926. De fato, Hazard criou, junto com Fernand Baldensperger, a *Revue de Littérature Comparée*, em 1921²²⁰. No mesmo artigo, Brito Broca alude a um estudioso brasileiro que também atuou no desenvolvimento do comparatismo em nosso país – o crítico João Ribeiro²²¹. Segundo o cronista, João Ribeiro foi autor de um artigo

²¹⁸ Cf. *Literatura Comparada*, 1997, p. 184.

²¹⁹ 1969, p. 259.

²²⁰ V. Carvalhal, 2006, p. 13.

²²¹ Tania Carvalhal aponta João Ribeiro (1860-1934) como um dos pioneiros da moderna literatura comparada no Brasil. A pesquisadora opõe Ribeiro a Tasso da Silveira, seguidor da corrente tradicional francesa, ao estilo

sobre a visita de Paul Hazard, o qual ajudou a divulgar Proust entre nós. Brito Broca conclui que “a voga de Proust no Brasil veio também daí, como muito bem prenunciara João Ribeiro”²²². Além de Proust, o cronista ressalta que “Georges Bernanos foi outro escritor ‘lançado’, pode-se dizer, pelas conferências de Paul Hazard no Brasil”²²³, destacando o papel de intermediador do francês entre nós.

Longe de ser exclusivista, a relação primordial de Brito Broca era com a literatura francesa. No campo do comparatismo literário isso não foi diferente. O cronista não era partidário de nenhuma doutrina ou método comparatista, mas grande parte do vocabulário e da taxonomia comparatista empregados em suas análises literárias, além de boa parte dos teóricos citados (Paul Hazard, Marius Guyard), pertencem ao núcleo francês. Tania Franco Carvalhal, em *Literatura comparada*, explica que a primeira cátedra de literatura comparada surgiu em Lyon, em 1887, e depois na Sorbonne, em 1910. Nos Estados Unidos, os estudos comparados em literatura só apareceram na virada do século, adotando as orientações francesas. Com efeito, durante muito tempo o comparatismo literário foi “dominado por personalidades francesas”²²⁴.

Até a primeira metade do século XX, os estudos comparados pautaram-se basicamente pelas ideias da chamada “escola francesa”. Empregamos essa designação conscientes de que se trata de uma mera convenção para classificar uma tendência predominante na época. O estudioso Claudio Guillén, em sua obra *Entre lo uno y lo diverso*, explica que tais etiquetas são “tan rudimentarias como insuficientes” já que, “históricamente, no hubo ‘escuela francesa’ [...] ni desde luego americana”, optando então pelo termo “hora francesa”²²⁵. Da linhagem francesa vieram as propostas de Paul Van Tieghem – autor de *La littérature*

de Paul Van Tieghem – “João Ribeiro seguia, ao contrário, a orientação germânica, na qual a *Stoffgeschichte* explorava a literatura popular na análise de temas e mitos, enquanto já advogava a tese da inter-relação entre literatura escrita e literatura oral, defendida, bem mais tarde, por críticos como R. Wellek e A. Warren em sua *Teoria da literatura* (1948)”. In: Carvalhal, 2006, p. 23. Obs: *Stoffgeschichte* é o estudo de temas literários em sua circulação por diferentes literaturas. Tipo de investigação muito desenvolvido na Alemanha (Carvalhal, 2006, p. 88).

²²² 1969, p. 259.

²²³ *Ibid.*, p. 260.

²²⁴ Essas informações estão presentes no capítulo “Literatura comparada: os primórdios”, do livro *Literatura Comparada* de Tania Franco Carvalhal, p. 5-16.

²²⁵ 2005, p. 72.

comparée, de 1931 – , encontrando em Tasso da Silveira um seguidor brasileiro, autor de *Literatura comparada*. Esse manual, publicado em 1964, ainda se prende a concepções tradicionais, centradas na pesquisa de influências que restringiam a literatura comparada “ao terreno das aproximações binárias e à constituição de ‘famílias literárias’”²²⁶. É somente no final do decênio de 1950 (isto é, nos anos finais da carreira de Brito Broca) que o comparatismo começará a entrar em fase de contestação, sendo que o “primeiro grande abalo”²²⁷, lembra Tania Carvalhal, vem com a oposição de René Wellek à escola francesa em 1958, quando pronunciou a conferência “A crise da literatura comparada”²²⁸. Se observarmos com os olhos de hoje, o tipo de comparatismo a predominar nos anos 1950 pode ser visto como desabonador para nossas letras, por colocá-las geralmente em relação de inferioridade com a literatura matriz. Brito Broca, não raro, incorreu nesse perigo, embora nem sempre desgostasse da obra influenciada. Os pesquisadores Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda explicam, no artigo “Perspectivas da literatura comparada no Brasil”, que “essa postura tradicional da crítica comparatista, exercida de maneira esporádica e não sistemática, será dominante até a institucionalização definitiva da disciplina de Literatura Comparada nos cursos de Graduação e Pós-Graduação no país”²²⁹, o que ocorreu somente nos anos 1960.

Um exemplo flagrante de crítica de fontes, marcada pela dependência da cultura brasileira ao modelo estrangeiro se deu com o nascimento da prosa inédita de Clarice Lispector, um tipo de escrita até então fora do horizonte de expectativas do público brasileiro. Alfredo Bosi lembra que “a crítica mais responsável, pela voz de Álvaro Lins, logo apontou-lhe a filiação”²³⁰: Virginia Woolf e Joyce. Essa atitude, à época, deixou a escritora bastante triste com o crítico, pois ela alegava não conhecer nenhum dos escritores, e a epígrafe emprestada a Joyce – que deu título a *Perto do coração selvagem* – só veio depois de terminado o romance, a partir de uma sugestão de Lúcio Cardoso. Cabe acrescentar que esse tipo de leitura redutora não ficou restrito ao passado. O escritor português Antonio Lobo Antunes, por exemplo, afirmou, em livro recente, que Clarice surrubiou trechos de Virginia

²²⁶ Carvalhal, 2006, p. 20.

²²⁷ 2006, p. 34.

²²⁸ In: E. F. Coutinho; T. F. Carvalhal, *Literatura comparada e textos fundadores*, 1994, p. 108-119.

²²⁹ 1997, p. 40.

²³⁰ 1994, p. 423-242.

Woolf ²³¹. Antonio Candido – que sentiu “verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*”²³², como demonstra no artigo “Uma tentativa de renovação”, reunido em *Brigada ligeira* – preferiu manter-se alheio a certas tendências quando escreveu sobre a escritora estreante, em 1944. O estudioso não deixa dúvida ao declarar – “A crítica de influências me mete certo medo pelo que tem de difícil e, sobretudo, de relativa e pouco concludente”²³³. Sutilmente vislumbra-se uma discordância aos padrões vigentes naquele período e tempos depois Candido seria o catalisador de novas maneiras no pensar a literatura brasileira no âmbito do comparatismo. Brito Broca, portanto, participou de um momento fundamental na história do comparatismo, uma verdadeira época de transição de um modelo tradicional francês para um posterior questionamento vindo dos Estados Unidos, na voz de René Wellek. Em consonância com todos esses acontecimentos, processam-se mudanças no enfoque comparatista que seriam decisivas também para os estudos literários latino-americanos, que aos poucos proclamariam sua independência em relação ao modelo eurocêntrico.

A primeira investida de maior alcance contra o comparatismo francês veio através do pronunciamento de René Wellek em 1958, no qual critica Paul Van Tieghem e seus seguidores:

Eles acumularam uma enorme gama de paralelos, semelhanças e, algumas vezes, identidades, mas raramente se perguntaram o que estas relações devem mostrar, exceto, possivelmente, o fato de que um escritor conheceu ou leu um outro escritor. Obras de arte, no entanto, não são somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura.²³⁴

Para visualizar com maior nitidez a situação autárquica da crítica francesa em face do resto do mundo, é preciso lembrar que os estudos literários franceses

²³¹ Informações disponíveis em <http://www.revistabula.com/posts/livros/clarice-lispector-descartou-influencia-de-virginia-woolf-e-sartre>. Acessado em 21/12/2010.

²³² 2004, p. 90-91.

²³³ *Ibid.*, p. 90.

²³⁴ 1994, p. 111.

n'avaient rien connu de semblable au formalisme russe, au cercle de Prague, au *New Criticism* anglo-américain, pour ne pas parler de la stylistique de Leo Spitzer ni de la topologie de Ernst Robert Curtius, de l'antipositivisme de Benedetto Croce ni de la critique de variantes de Gianfranco Contini, ou encore de l'école de Genève et de la critique de la conscience, ou même de l'antithéorisme délibéré de F. R. Leavis et de ses disciples de Cambridge.²³⁵

Essas palavras de Antoine Compagnon em *Le démon de la théorie* são um bom termômetro para entendermos a que ponto chegou a impermeabilidade francesa aos fluidos externos ao longo da primeira metade do século XX. Outro importante indicador desse isolamento, apontado por Compagnon, refere-se ao famoso manual de René Wellek e Austin Warren, *Theory of literature*, publicado em 1949 nos Estados Unidos e disponível em espanhol, japonês, italiano, alemão, coreano, português, dinamarquês, servo-croata, grego moderno, sueco, hebreu, romeno, finlandês e gujarati no final dos anos sessenta, mas não em francês, língua que só teve acesso ao manual em 1971, com o título *La Théorie littéraire*²³⁶. Compagnon reporta que Leo Spitzer, pouco antes de morrer, em 1960, explicou o atraso e o isolamento da França a partir de três fatores:

um antigo sentimento de superioridade ligado a uma tradição literária e intelectual contínua e eminente; o espírito geral dos estudos literários, sempre marcado pelo positivismo científico do século XIX à procura das causas; o predomínio da prática escolar da explicação de texto, isto é, uma descrição servil das formas literárias impedindo o desenvolvimento de métodos formais mais sofisticados.²³⁷ (tradução nossa)

O protesto de Wellek em 1958 foi um passo decisivo na superação do domínio francês, incentivando outros países a desenvolver alternativas para se desviar desse exclusivismo. Aos poucos, foi-se instaurando uma mudança de paradigma e teóricos

²³⁵ Compagnon, 1998, p. 9.

²³⁶ *Ibid.*, p. 9-10.

²³⁷ No original: « [...] un vieux sentiment de supériorité lié à une tradition littéraire et intellectuelle continue et éminente ; l'esprit général des études littéraires, toujours marqué par le positivisme scientifique du XIXe siècle à la recherche des causes ; la prédominance de la pratique scolaire de l'explication de texte, c'est-à-dire d'une description ancillaire des formes littéraires empêchant le développement de méthodes formelles plus sophistiquées. » . in : Compagnon, 1998, p. 10.

brasileiros saíram a campo em busca de novas ferramentas que atendessem à nossa realidade. De acordo com Jorge Schwartz, em “Abaixo Tordesilhas!”, “as duas grandes matrizes do discurso integrador de culturas são hoje representadas no Brasil por Antonio Candido e Haroldo de Campos. Ambos incorporaram às suas reflexões a produção literária e crítica da América Hispânica”²³⁸.

Nesse sentido, Leyla Perrone-Moisés, crítica especializada nas relações Brasil-França, publicou um ensaio intitulado “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, que segue na trilha das premissas de Wellek. Porém, ela acrescenta, no terceiro vértice do triângulo, um elemento sugerido por um habitante nativo, isto é, a antropofagia de Oswald de Andrade. Na verdade, a estudiosa considera o conceito antropofágico “um projeto filosófico e cultural de vasto alcance embora não sistemático, um projeto constituído mais de sugestões sibilinas e contundentes do que de um discurso propriamente teórico”²³⁹. De todo modo, o clamor de Oswald de Andrade convoca todos a agir e é mais um passo na conquista da independência cultural; por isso, Leyla Perrone-Moisés o contempla no concerto das nações, colocando-o ao lado de Bakhtin, Kristeva, Tiniánov e Borges, pois acredita que dessa forma conseguiremos privilegiar “a busca das *diferenças* sobre as analogias, o estudo das *transformações* sobre o dos parentescos, a análise de *absorções* e *integrações* como uma superação das influências”²⁴⁰. Leyla Perrone-Moisés explica ainda que “as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação”²⁴¹. Não se pode perder de vista que seu ensaio foi publicado em 1982. Isso significa que conquistas determinantes já haviam sido feitas, deitando por terra – ou reavaliando – conceitos que não mais respondiam às necessidades (ou exigências) dos tempos modernos, principalmente nos países latino-americanos. Nesse período já conhecíamos os desdobramentos do dialogismo bakhtiniano na intertextualidade de Julia Kristeva (1966), Harold Bloom e *A angústia da influência* (1973), a estética da recepção de Jauss (1967) e, por fim, a participação determinante de Antonio Candido e Ángel Rama no VII Congresso da

²³⁸ Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141993000100008&script=sci_arttext. Acessado em 24/01/2011.

²³⁹ 1990, p. 96.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

²⁴¹ 1990, p. 94.

Associação Internacional de Literatura Comparada (1973). Quanto à importância desse último evento, Sandra Nitrini afirma que só em 1973 surgiram, no âmbito desse congresso, “representantes latino-americanos com fecundos estudos e reflexões sobre os destinos da literatura comparada na América Latina”²⁴², referindo-se ao autor da *Formação da literatura brasileira* e ao crítico uruguaio, idealizador do conceito de transculturação.

Além do pronunciamento de Welles em 1958, em Chapel Hill, denunciando o reducionismo e a estagnação impostos pela vertente francesa, na própria França também foi dado um passo muito importante na universalização da literatura comparada. Esse gesto decisivo veio do estudioso René Étiemble, considerado um “caso à parte” por Tania Carvalhal²⁴³. Segundo Claudio Guillén, o livro publicado por Étiemble, intitulado *Comparaison n’est pas raison*, foi e continua sendo um acontecimento, pela lentidão com que são aceitas novas propostas. Para Guillén, esse livro representa um discurso a favor do conhecimento e do estudo das mais diversas literaturas. Ademais, Étiemble ataca o chauvinismo europeu e eurocêntrico²⁴⁴, um dos fantasmas dos estudos comparatistas latino-americanos. Embora as vozes de Welles e Étiemble tenham ido na contra-corrente do comparatismo tradicional, a escola francesa, de modo geral, ainda permanecia arraigada a valores que já não se adequavam mais ao *ethos* ocidental da segunda metade do século XX. Provas da resistência francesa a novos paradigmas foram a quinta edição do manual de Guyard em 1969 e a publicação de *La littérature comparée* por Claude Pichois e André-Michel Rousseau em 1968, obra com pretensões de “superar seu antecessor”, mas que no fim “desenvolve plano idêntico ao de Guyard”²⁴⁵. O manual de Pichois e Rousseau obteve grande êxito, ganhando reedição em 1971 e em 1983, com novo título – *Qu’est-ce que la littérature comparée?* – e a participação de outro co-autor, Pierre Brunel. Todas essas novas contribuições não derogaram, porém, conceitos que já haviam sido largamente refutados e, não obstante, mantinham seu caráter perenal, como a insistência em atribuir ao comparatista o papel central do investigador de coincidências, analogias e influências²⁴⁶.

²⁴² 1997, p. 66.

²⁴³ 2006b, p. 32.

²⁴⁴ Guillén, 2005, p. 113.

²⁴⁵ Carvalhal, 2006, p. 29.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

Baseados nessa apresentação, acreditamos poder entender o apego de Brito Broca a alguns modelos que apenas começavam a ser questionados. No plano geral, como vimos, é incontestável o alcance do pensamento francês nos estudos comparados, mormente em nossa cultura, até meados do século passado, quando o poderio estadunidense inicia sua marcha e passa a conquistar o espaço da concorrência europeia. No plano individual, não é menos notória a força exercida pelo legado gaulês nesse ensaísta de formação autodidata, cujas primeiras leituras estrangeiras, ainda na infância, vieram da França. Brito Broca foi sempre achegado ao impressionismo crítico, feito nos rodapés dos jornais – outra herança do XIX francês –, distinguindo-se da crítica acadêmica, mais receptiva a novas metodologias. Nos anos 50, lembra Sandra Nitrini,

os padrões da crítica universitária já se tinham introduzido no Brasil: a “nova crítica anglo-americana” e a “estilística” constituíam os modelos preferidos dos críticos acadêmicos, pelo menos dos mais avançados.²⁴⁷

As resenhas de Brito Broca publicadas em *Letras Francesas*, segundo Silviano Santiago, “não conseguem [...] apreender os abalos sísmicos que estavam dilacerando a crosta da crítica literária parisiense, em particular o desacato às regras institucionais e acadêmicas ditadas autoritariamente pelos poderosos professores da Sorbonne”²⁴⁸. O crítico pode ter razão, mas cumpre ressaltar que os resultados efetivos de tais abalos só seriam realmente sentidos quando Brito Broca não mais existia, ou seja, a partir de 1963, com a publicação de *Sur Racine*, marco da *nouvelle critique* encampada por Barthes e combatida por Raymond Picard, representante da velha crítica. Pela leitura geral da obra de Brito Broca, é possível supor que ele se manteria fiel a seus velhos paradigmas e ignoraria a nova crítica, pois como nota Davi Arriguci Jr., o que falta nele, “de forma ostensiva, são exigências inevitáveis do presente, no que diz respeito às tendências críticas dominantes”, demonstrando “pouca abertura pessoal para as novidades do momento”, além de um “total desapego a questões do método crítico”²⁴⁹.

²⁴⁷ 1997, p. 192.

²⁴⁸ 1991, p. 61.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

Posto manter uma atitude voltada ao passado e enxergar com receio certas inovações, é preciso assinalar que Brito Broca não só percebeu, mas também se posicionou ao deparar com algumas novas manifestações no terreno da crítica. No artigo “Pontos de referência em 1958” (“Suplemento Literário”, 20.12.1958), o cronista alude, sem maiores detalhes, à voga da estilística. Esta, porém, só lhe servirá de suporte para rememorar um escritor e recomendar a leitura de um livro do início do século – “E nestes dias, em que tanto se fala em crítica estilística, seria justo recordar que [Rémy] de Gourmont cultivou, até certo ponto, o gênero, e escreveu em 1902 um livro que merecia hoje ser relido: *Le problème du style*”²⁵⁰. Nos artigos publicados no suplemento paulista, não encontramos nenhuma menção direta de Brito Broca ao *new criticism* e ao apregoado *close-reading*. No entanto, o crítico Alcântara Silveira, no artigo “Brito Broca” (“Suplemento Literário”, 26.06.1961), descreve o amigo recém-falecido como “um homem fiel às suas ideias, à sua concepção de crítica literária que não aceitava, em absoluto, o *new criticism* e seus derivados”. Alcântara Silveira recorda que, certo dia, entregou a Brito Broca o livro *Les caractères statistiques du vocabulaire*, de Pierre Guiraud. A reação do cronista não poderia ser outra:

Brito, que normalmente falava em catadupa, sem dar oportunidade para seu ouvinte dizer algo, folheando o livrinho célebre, explodiu contra os que desejam dar nova direção à crítica literária. Aliás, também através de seus escritos, ele teve oportunidade de defender seu ponto de vista contrário à bossa nova da crítica.

Por tudo isso, podemos supor que Brito Broca deve ter nivelado o *new criticism* e a estilística, já que a “nova crítica” anglo-americana, “diga-se de passagem, não é incompatível com o regime da estilística”²⁵¹, de acordo com Benedito Nunes no artigo “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. Alfredo Bosi, no ensaio “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”, acentua ainda que a “nova crítica” dos anos 1950 era lastreada por preceitos da Estilística espanhola e do formalismo russo, valorizando as qualidades intrínsecas do texto e ignorando fatores históricos e biográficos²⁵². Com efeito, Afrânio Coutinho tornou-se o grande divulgador da “nova crítica” no Brasil a partir de 1948, de

²⁵⁰ Broca, 1969, p. 131.

²⁵¹ 2000, p. 65.

²⁵² 2002, p. 27.

regresso dos Estados Unidos. Como sectário ferrenho, explica que um dos objetivos da nova corrente era defender a “abordagem estético-literária na apresentação crítica, contra o predomínio do método histórico”, além da “relegação para segundo plano da preocupação biográfica; o mesmo em relação aos fatores ambientais, históricos, sociológicos [...]”²⁵³. A “nova crítica”, segundo Coutinho, se move “na base do rigor científico e da análise da obra literária em si mesma”, atendo-se aos valores intrínsecos da obra²⁵⁴. Brito Broca, como bom historiador e documentarista da vida literária, evidentemente se oporia a um pensamento “à moda Brás Cubas” (“a obra em si mesma é tudo”²⁵⁵) e ao exclusivismo metodológico, pelas limitações impostas à sua própria atividade literária. Tanto é assim que sua obra máxima (publicada na mesma década de renovação da crítica com propostas de leitura imanente) estava impregnada de história. João Alexandre Barbosa, ao refazer o percurso da crítica brasileira no ensaio “Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950”, comenta o aparecimento dos livros de Eduardo Portella sobre estilística nos anos 1950, publicados quase ao mesmo tempo que “alguns ensaios de feição histórico-interpretativa, de que são exemplos *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, de Lúcia Miguel-Pereira (1950), e *A vida literária no Brasil – 1900*, de Brito Broca (1956)”²⁵⁶. A delimitação temporal do ensaio de João Alexandre Barbosa é muito significativa, pois representa dois momentos decisivos na formação do pensamento crítico brasileiro. Afrânio Coutinho, que define os anos 1950 como “a década da crítica” e acredita que essa fase “é uma réplica a outra, de grande importância na história da crítica brasileira, iniciada em 1870 com a geração naturalista, a cujo trabalho devem os estudos literários no Brasil a maioria dos padrões predominantes a partir de então e só postos em xeque a começar por volta de 1950”²⁵⁷, sendo que o próprio Coutinho foi um dos responsáveis pelo início dessa crítica da crítica e da instauração de novos parâmetros que comprometeriam cada vez mais a atividade intelectual de Brito Broca.

²⁵³ Coutinho, 2001, p. 640.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 641.

²⁵⁵ Ver Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. RJ, Ediouro, 1997, p. 12 (“Ao leitor”).

²⁵⁶ 1990b, p. 70.

²⁵⁷ 2003, p. 634-635.

No artigo “A propósito de crítica militante” (“Suplemento Literário”, 19.09.1959), Brito Broca exalta o valor da história da vida literária, tomando como ponto de partida o mesmo crítico que o inspirou a escrever *A vida literária no Brasil* – André Billy:

A história da vida literária não será mais do que a biografia das épocas, em que se desenvolveram as diferentes escolas e correntes. E esse estudo fascinante, longe de constituir uma resistência à “volta ao texto”, à crítica estilística, harmoniza-se perfeitamente com ela. Pois devemos evitar os pontos de vista unilaterais. Cingir-se apenas ao texto é reduzir a complexidade do fenômeno literário; superestimar os fatores biográficos, recair numa simplificação cômoda. Um método não exclui o outro, tudo concorrendo para a compreensão de uma obra na sua totalidade. Vida literária e literatura são coisas que se completam e se ilustram.²⁵⁸

Sua intuição, ao que parece, não estava errada. Na opinião de Benedito Nunes, por exemplo, restringir-se à leitura fechada da obra literária, “sem janelas para o psicológico, o social e o histórico, beirou um novo dogmatismo formalista”²⁵⁹, ao qual Brito Broca conseguiu escapar ileso. Não foi só nos artigos jornalísticos que o cronista tratou de pontuar o aparecimento de uma crítica que se julgava superior ao impressionismo. Na sua “Introdução à literatura brasileira”²⁶⁰, escrita em 1961 e publicada no ano posterior, Brito Broca distingue, “nas gerações mais jovens”, a bipartição da crítica em duas tendências: a crítica impressionista, “mais ou menos tradicionalista”, e um grupo vinculado a uma “crítica nova”, cujo representante mais típico, segundo o ensaísta, seria Eduardo Portella, “inimigo irredutível do impressionismo, contra o qual se tem manifestado várias vezes em entrevistas, reivindicando uma crítica de ‘certezas’”²⁶¹. O curioso, a nosso ver, é o fato de Brito Broca não mencionar a decisiva participação de Afrânio Coutinho como o maior expoente e divulgador da nova crítica anglo-americana, com a edição de *Correntes cruzadas* (1953) e *Da crítica e da nova crítica* (1957). Coutinho ainda publicou, em 1956, um artigo intitulado “A nova crítica” na *Revista do Livro*, órgão onde Brito Broca trabalhou. Por alguma razão que não apreendemos, o cronista focaliza sua atenção especificamente na estilística, divulgada por

²⁵⁸ 1969, p. 174.

²⁵⁹ 2000, p. 65.

²⁶⁰ Ver *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo, Polis; Brasília, INL, 1981.

²⁶¹ 1981, p. 285.

Eduardo Portella através dos dois volumes de *Dimensões*, que apareceram em 1958 e 1959²⁶². Não podemos afirmar com segurança, mas talvez não citasse Coutinho para não agastar-se com um colega cujo nome está incluído na página de agradecimentos de *A vida literária no Brasil*²⁶³. Além disso, ambos contribuíram para o mesmo jornal, segundo consta na nota da coluna “Ur-Gente”²⁶⁴ (19.06.1961):

Um verdadeiro milagre: *Jornal de Letras* faz 12 anos neste mês de junho. Nunca um jornal literário, no Brasil, resistiu tanto. Este número de aniversário que está nas bancas traz colaboração de Afrânio Coutinho, Augusto Meyer, Brito Broca...

Ao promulgar que “devemos evitar os pontos de vista unilaterais”, Brito Broca também evita um confronto direto contra o *new criticism* e contra a estilística, propondo um desejável “caminho do meio” para que todos possam conviver em harmonia. Na “Entrevista a Ruth Silver”, coligida em *Escrita e vivência*, infelizmente sem data de publicação, a entrevistadora indaga qual a posição do cronista diante das novas correntes críticas. Antes de responder diretamente sobre o assunto, ele revela ter sentido uma necessidade de especialização que o levou a se dedicar “à história literária nas suas diferentes modalidades, inclusive à revisão crítica de obras do nosso passado”²⁶⁵. Em seguida, de forma cuidadosa, declara não poder opinar com segurança sobre as novas vertentes da crítica. Entretanto, alega ser capaz de fornecer informações acerca dos debates travados em torno do assunto. Mesmo mostrando-se precavido, afastando assim a possibilidade de participar de polêmicas, Brito Broca dá um parecer muito claro:

Quanto ao debate entre a crítica universitária, a crítica científica e a crítica impressionista, direi o seguinte: não posso, naturalmente, negar a importância da primeira, mas uma vez que ela seja feita em revistas e

²⁶² Ver Barbosa, 1990b, p. 69-70.

²⁶³ “Estendo ainda os agradecimentos a [...] Carlos Ribeiro, Américo Jacobina Lacombe, Altamir Alves da Silva, Afrânio Coutinho, pelas informações prestadas e a simpatia com que acompanharam minhas pesquisas na elaboração desta obra”. In Broca, 1960, “Nota à 1ª edição”.

²⁶⁴ Artigo da “Coleção Brito Broca” (CEDAE/IEL/UNICAMP).

²⁶⁵ Broca, 1993a, p. 84.

livros. Em rodapés semanais de jornal, acredito que não se pode fazer outro gênero de crítica a não ser a impressionista.²⁶⁶

Devemos salientar que o cronista não está se opondo ao exercício da crítica universitária. Para ele, o aprofundamento exigido por essa prática é incompatível com a celeridade do gênero hebdomadário difundido nos jornais, “já que todos os críticos possuem outras ocupações”. Antes do final do diálogo, Brito Broca torna mais nítida sua posição – “que ambos os gêneros de crítica sejam cultivados, mas **cada qual no seu devido lugar**”²⁶⁷ (grifo nosso). Como já sabemos, o lugar no qual ele estava instalado foi inevitavelmente ocupado pela crítica universitária. Apesar das investidas sofridas pelo rodapé, é necessário insistir no seu valor. Segundo Antonio Candido, naquela época “certo dogmatismo [...] procura[va] desacreditar a eficácia das impressões pessoais, afirmando ser possível chegar a um resultado preciso, universalmente válido, acessível a qualquer espírito armado de método”²⁶⁸. Candido, um dos primeiros representantes da crítica universitária, não deixa dúvidas quando assevera, em 1958, que “urge reabilitar o impressionismo, que muitos tendem a confundir com a levandade e a preguiça, mas que só é autêntico se o crítico for erudito e inteligente como um especialista, sem perder ao mesmo tempo confiança nas próprias reações”²⁶⁹. Na visão do crítico, não se deve “restringir o estudo da literatura à apreciação individual, baseada em leitura rápida; mas dificilmente conceberemos um crítico verdadeiro que seja incapaz dela”. Além disso, o autor de *Formação da literatura brasileira* confere à crítica jornalística, praticada também por ele, o caráter de civilizadora ao mesmo tempo em que segue “desbastando o tecnicismo das especialidades para ressaltar o traço que vincula o leitor à experiência da obra”²⁷⁰.

Vale salientar a coerência de Brito Broca com os ideais adotados desde o início de sua atividade jornalística, não se deixando levar por receitas artísticas pretensamente revolucionárias. No mesmo ano da Semana de Arte Moderna, depois de ter ido a uma

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁶⁸ 1999, p. 59.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 60.

exposição, o cronista publica o artigo “Impressões de arte” (18.06.1922). Numa curta passagem do texto – encimado por epígrafe de Schopenhauer em francês – , vislumbra-se no jornalista quase adolescente o pensamento de fruidor da arte que ele levaria para toda a vida – “Neste Brasil são muitos os entendidos em arte, mas poucos os verdadeiros experimentadores da arte”²⁷¹.

A ressalva a ser feita é que sua reserva excessiva por vezes se traduz em preconceito contra a crítica literária em geral, como se verifica no artigo “Ler e escrever” (“Suplemento Literário”, 26.11.1960):

[...] quanta gente se empenha em escrever sobre livros que se explicam por si mesmos. Seria até assunto para um artigo: o gosto por vezes excessivo da exegese na literatura contemporânea. Preferimos, em certos casos, ler as obras sobre determinados autores do que ler os próprios autores. Vai-se tornando frequente o tipo de escritor explicado demais. Dois exemplos típicos na França: Gide e Marcel Proust. No Brasil: Machado de Assis. Deixando-se levar pela preocupação de descobrir novidades, de dizer o que ainda não foi dito sobre o autor, o exegeta arrisca-se a descambar para conclusões arbitrárias e fantasiosas.²⁷²

Mesmo que tivesse uma parcela de razão em se negar a aceitar excessos da crítica, em alguns momentos o cronista resvala para uma certa intransigência, o que também será notado pelos críticos. A manutenção desse apego a velhos preceitos levou Silviano Santiago a dizer que “Brito Broca, ao caracterizar o *novo* o faz como alguém que definitivamente dá as costas para o jovem leitor ou artista em revolta contra os modelos do passado [...]”²⁷³ (grifo do autor). Até mesmo Alexandre Eulalio, um de seus maiores companheiros, disse que Brito Broca “seria conservador, francófilo, o que quiserem”. Isso, porém, não impediu Eulalio de reconhecer que o amigo “possuía, inegavelmente, sincera curiosidade por toda e qualquer paisagem, coisa que o levou a percorrer as cidades e as serras das mais diversas literaturas”²⁷⁴.

²⁷¹ Ver Andrade, 2008, p. 50.

²⁷² Broca, 1969, p. 232.

²⁷³ 1991, p. 62.

²⁷⁴ 1992, p. 492.

Na década de 1950, Afrânio Coutinho liderou o início da publicação dos seis volumes de *A literatura no Brasil*. João Alexandre Barbosa analisa a omissão da palavra “história” no título como tentativa de fuga aos métodos naturalistas de crítica, visando atingir a objetividade no estudo dos “estilos individuais ou de época”²⁷⁵. De fato, na “Nota explicativa” incluída no volume 6, Coutinho anima o debate querendo saber – “Para que serve o estudo da história literária? Que traz ela de válido à compreensão da cultura brasileira?”. E ele mesmo nos dá a resposta:

O estudo da história pela história é coisa para antiquários e não oferece, à mente moderna, o interesse que lhe emprestavam o eruditismo e o fatualismo do século XIX. O estudo histórico ou serve ao presente, abandonando a posição estática, simplesmente retrospectiva, ou é vazio de sentido construtivo.²⁷⁶

Em determinados instantes, seu espírito combativo parece mais preocupado com o apagamento da história que com a divulgação da “nova crítica” e de suas conquistas. Aliás, há que se ressaltar o ensaio de Alfredo Bosi, não por acaso intitulado “Por um historicismo renovado”, no qual, assim como Afrânio Coutinho, coloca uma pergunta desafiadora: “– O que ficou desse projeto [da nova crítica]?”. A resposta vem logo em seguida: “Pesa-me dizê-lo, mas os resultados foram magros”. Bosi reconhece o mérito da iniciativa, mas conclui que o saldo final foi bastante heterogêneo, visto apenas alguns ensaios realmente aplicarem os preceitos da estilística à análise das obras, não atingindo os objetivos iniciais propostos. De forma a mostrar o relativismo da empreitada, Bosi alude ainda ao livro *A tradição afortunada* (1968), no qual Afrânio Coutinho alia-se novamente à história (começando pelo título) a fim de percorrer a formação do conceito de “identidade brasileira”. De toda essa experiência, Bosi conclui:

[...] a nova crítica, teoricamente tão rigorosa na sua exclusão dos chamados fatores externos da literatura, reconstituía, talvez involuntariamente, o esquema eclético, juntando as técnicas da análise estilística e retórica com cânones de interpretação orientados pela ideia de

²⁷⁵ 1990, p. 59.

²⁷⁶ Coutinho, 2003, p. 7-8.

um “espírito de nacionalidade”. Com isso, não se aprofundavam nem os métodos ditos imanentes, nem o sentido último do olhar histórico [...]²⁷⁷

A crítica de Bosi, como se pode notar, atribui um caráter ambíguo e irresoluto à abordagem de Coutinho que, ao fim e ao cabo, se aproxima novamente da pedra que tinha ficado no meio do caminho, abraçando o estudo da história. João Alexandre Barbosa também não ficou alheio a esse fato, porém, diferentemente de Bosi, o autor de *Alguma crítica* acredita que Coutinho, em *A tradição afortunada*, conseguiu resolver a tensão existente no problema das relações entre literatura e história.²⁷⁸

Brito Broca, como vimos, demonstrou ter presenciado alguns dos choques iniciais na crítica e entre os críticos, mas raramente se envolvia em discussões, preferindo manter uma atitude discreta ao estilo do Conselheiro Aires, que ele mesmo descreve como alguém que encara “a vida com certa tranquilidade, numa atitude de aceitação irônica, embora não destituída de pessimismo, encontrando uma simetria no processo incoerente e absurdo da existência”²⁷⁹. Pois as críticas mais explícitas de Brito Broca às novas correntes – se não estivermos exagerando –, aparecem no máximo em forma de ironia contida, divisada no artigo “Camilo e Monteiro Lobato” (*Correio da Manhã*, 13.05.1961). No primeiro parágrafo, lemos:

A influência de Camilo Castelo Branco em Monteiro Lobato é um tema magnífico para um ensaio de crítica estilística. Não iremos abordá-lo aqui, que esse gênero constitui propriedade de certos senhores, e não queremos incorrer nos riscos de quem penetra em terreno alheio.²⁸⁰

Ao não abordar a fundo o tema da crítica estilística, o cronista também procura abster-se de polêmicas literárias, assunto que o interessou não na vida, mas na literatura. Em sua obra encontramos diversos artigos dedicados às polêmicas – vide o clássico embate “Nabuco

²⁷⁷ 2002, p. 27-28.

²⁷⁸ 1990, p. 60.

²⁷⁹ Ver “Prefácio ao *Memorial de Aires*”. In: BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política mais outros estudos*. 1983, p. 22.

²⁸⁰ In Brito Broca. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, 1991, p. 312.

contra Alencar”²⁸¹. Além disso, seu modo de escrever tem a marca do impressionismo. Segundo Nelson Werneck Sodré, a crítica impressionista vinha calcada num “caráter amadorístico” e mais próximo do “traço boêmio”²⁸². Essa expressão, aliás, cai feito uma luva em Brito Broca, definido por Otto Maria Carpeaux como “o último boêmio”²⁸³. Antonio Arnoni Prado usa igualmente esse termo quando registra que o autor de *Horas de leitura* combinou a “imagem do boêmio com a do leitor vigoroso”²⁸⁴, referindo-se ao trabalho de repórter literário desenvolvido por Brito Broca, que soube conjugar em suas crônicas a erudição de quem muito leu e pesquisou e um certo clima de leveza, uma linguagem de fácil acesso, sem nenhum pedantismo.

Os traços predominantes nessa atividade literária carregam certas deficiências, como salienta N. W. Sodré – “a unilateralidade, o caráter subjetivo, as injunções pessoais e de grupos”²⁸⁵, a não obediência a normas sistemáticas tornavam os julgamentos da crítica impressionista algo aleatório. Sodré, vale destacar, não está criticando o impressionismo crítico, muito pelo contrário. O estudioso considera que essa corrente corresponde “a uma determinada etapa do desenvolvimento literário brasileiro e nesse contexto deve ser estudada e qualificada”²⁸⁶. Mesmo que tenhamos ressalvas a fazer ao impressionismo, ele ao menos estava, “para o mal e para o bem”, como diz Sodré, mais próximo da realidade. Podemos

²⁸¹ Broca, 1979, p. 261-263.

²⁸² 2002, p. 639.

²⁸³ Broca, 1968, p. XXVII. O termo boêmio, neste trabalho, refere-se ao tipo de escrita episódica e à narrativa leve de Brito Broca. No texto “O amigo perdido” (“Suplemento Literário”, 26.08.1961), Carpeaux alude realmente ao estilo de vida do jornalista, que “trabalhava durante a semana toda para ter ‘seu dia’, de conversa fiada, de bebedeira e de despreocupação total, no sábado.” (Broca, 1968, p. XXVII). Por outro lado, Francisco de Assis Barbosa, também amigo do cronista, informa, nas *Memórias* de Brito Broca – “Não era, nunca foi um boêmio, nem tinha tempo de o ser. Sempre demonstrou ojeriza por esse tipo de literato, contrário ao seu feitio e temperamento”. (in: Broca, 1968, p. XVII). Numa entrevista bem-humorada para João Condé, Brito Broca ao menos declara gostar de beber – “Bebo porque encontro na bebida um prazer que talvez pouca gente nela obtenha. Daí a rigorosa disciplina que imponho às minhas inocentes libações. Vários amigos já me têm chamado de burguês pelo fato de eu beber sempre em dias predeterminados, alegando que o natural é beber-se quando se tem vontade. Ora, se eu fosse ceder à minha vontade, beberia todo dia. E se a bebida pode levar-nos à glória quando se é um Verlaine ou um Baudelaire, em outros casos, ela faz simplesmente o indivíduo perder o emprego.” (“O escritor Brito Broca responde a 10 perguntas indiscretas”, in: *O Cruzeiro*, 15.02.1958, coluna “Arquivos implacáveis”). Artigo da “Coleção Brito Broca” – CEADE/IEL/UNICAMP.

²⁸⁴ 2004, p. 231.

²⁸⁵ 2002, p. 638.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 638.

dizer, sem medo de errar, que essa proximidade era devida também ao suporte veiculador da crítica impressionista – o jornal – , muito mais próximo de um potencial leitor em comparação com a cátedra, local onde a crítica iria refugiar-se e depurar seus sofisticados métodos, incompatíveis com o grande público. “Torre de marfim” da crítica literária, a universidade se tornou o local de especialização dos críticos, que encontrariam no livro um meio de propagar seu pensamento a um restrito público de iniciados. As complicações para o impressionismo começam, segundo Sodré, quando o neocriticismo entra em campo a exigir maior seriedade e profundidade em detrimento das impressões artísticas, incompatíveis com uma sociedade capitalista e automatizada. Como exposto anteriormente, o prócer do neocriticismo – Afrânio Coutinho – lutou com bravura a fim de extirpar os cultores do rodapé, tendo em Álvaro Lins seu alvo preferencial. Em *A literatura no Brasil*, Coutinho não os poupou de críticas ferozes, classificando-os como o grupo “dos reacionários e saudosistas, que efetuaram o seu trabalho e construíram fama sobre um tipo de crítica opiniática e impressionista, de comentário irresponsável e superficial, de divagação subjetiva, sem cânones e rigor metodológico, sob a forma de militância nos rodapés dos jornais [...]”²⁸⁷.

Por razões diversas, a crítica de rodapé foi aos poucos perdendo fôlego. Parafraseando um poema, podemos dizer que o golpe foi dado e o acaso começava a ser abolido, ou seja, a objetividade requerida na era da reprodutibilidade técnica extinguiu tudo o que fosse extra-literário (leia-se “impressões”, biografismo), cabendo ao teórico limitar-se ao texto. Nesse momento, como já sabemos, quem sai perdendo é a história, pois, como disse Nelson Werneck Sodré, “a obra literária, para a nova crítica, deveria ser tomada e aceita fora de seus condicionamentos históricos”²⁸⁸, como um conjunto autônomo e separado da realidade.

O temperamento artístico de Brito Broca, descrito por Josué Montello como um “puro homem de letras [...] por vocação e erudição”²⁸⁹, era naturalmente avesso à mecanização da arte e de seus métodos exclusivistas de análise. É notável que o “escritor sem biografia”²⁹⁰, como o definiu Francisco de Assis Barbosa, tenha-se consagrado, no final da vida, como um

²⁸⁷ 2003, p. 635.

²⁸⁸ 2002, p. 639.

²⁸⁹ In: Josué Montello. “Um historiador literário”. *Jornal do Brasil*, 27.10.1956 (coluna “Areia do Tempo”). Texto da Coleção Brito Broca - CEDAE/IEL/UNICAMP.

²⁹⁰ Broca, 1968, p. XI.

grande historiador da vida literária. No artigo “René Lalou e Émile Henriot” (“Suplemento Literário”, 27.05.1961), Brito Broca informa que “a França perdeu, ultimamente, com intervalo de poucos meses, dois dos seus principais representantes da crítica de jornal: René Lalou e Émile Henriot”²⁹¹. Acima de tudo, os dois foram, salienta o cronista, historiadores literários. Embora não saibamos por que motivo o cronista se enganou quanto à morte do primeiro – Lalou só morreu em 1973 –, a notícia do desaparecimento de representantes da crítica tradicional, coincidindo com a morte prematura de Brito Broca (1961), tem qualquer coisa de simbólico, por ocorrer no momento mesmo em que a crítica de rodapé entrava em franco declínio. A nosso ver, essa conjunção astral marca o encerramento de um importante ciclo, ao qual se sucedem novos atores e métodos²⁹².

Apesar de não ter seguido nenhuma vertente teórica, em muitos artigos de Brito Broca percebe-se a pulsão comparatista. Sua própria história de vida revela o contato com críticos que, como ele, publicavam em rodapés literários, sendo alguns deles pioneiros nos estudos comparatistas, entre os quais Otto Maria Carpeaux²⁹³, Augusto Meyer e Eugenio Gomes, este último considerado nosso primeiro comparatista sistemático a partir da publicação das *Influências inglesas em Machado de Assis* em 1939²⁹⁴. A relação de Brito Broca com esses estudiosos também deve tê-lo estimulado para a prática do comparatismo, dada a proximidade com tão rico *entourage*. E se o próprio Brito Broca criticou a fixação da crítica em torno da obra e da figura de Machado de Assis, ele deu igualmente sua contribuição com a obra *Machado de Assis e a política e outros estudos*, de 1957. A história de como se concretizou o nascimento dessa obra indica seu grau de proximidade com aqueles críticos. Em carta enviada a João Condé, intitulada “Biografia do livro” (*O Cruzeiro*, 24.08.1957), Brito Broca conta ter escrito quatro artigos sobre a presença da política no autor de *Dom Casmurro*. Logo após,

²⁹¹ 1969, p. 253.

²⁹² A ideia da morte de alguns críticos como algo simbólico está presente em “A crise da literatura comparada” (1958). Wellek declara: “Há algo de simbólico na morte, nos últimos anos, de vários dos antigos mestres: Van Tieghem, Farinelli, Vossler, Curtius, Auerbach, Carré, Baldensperger e Spitzer”. (1994, p. 108).

²⁹³ Ver Ubiratan Paiva de Oliveira, “Carpeaux: crítico e comparativista”. In: Bittencourt, Gilda (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre, Sagra – D.C. Luzzatto Editores, 1996, p. 208-217.

²⁹⁴ Ver Candido, 1996, p. 213.

“Augusto Meyer leu-os, disse-me tê-los indicado a Eugenio Gomes e perguntou-me por que não explorava mais o assunto”²⁹⁵.

Embora possamos identificar manifestações comparatistas ao longo da primeira metade do século passado e em diversos artigos de Brito Broca – alguns publicados ainda nos anos 1940 –, no campo teórico a situação era bem diferente. Sandra Nitrini aponta que, nos anos 1960, somente dois livros se encartavam na bibliografia teórica ligada à “literatura comparada como área de estudos literários sistematizados”: a tradução de *La littérature comparée* (1956), de Marius Guyard, e o manual *Literatura comparada* (1964), de Tasso da Silveira, já mencionado.

Em 1957, Brito Broca publicou *Horas de leitura*, coletânea de textos que apareceram na imprensa. Entre os artigos coligidos, um tem particular interesse: trata-se de “A influência das viagens”, no qual registra o aparecimento da obra *La littérature comparée*, de Marius Guyard, citado anteriormente por Sandra Nitrini. Esse dado revela, de saída, o interesse permanente de Brito Broca pela área ainda incipiente entre nós – como o próprio Guyard afirma em seu manual, “il faut se rappeler la jeunesse de la littérature comparée”²⁹⁶. Vale assinalar que a obra francesa foi publicada em 1951 e se alinha a um segmento tradicional da literatura comparada. Embora o autor “estivesse movido de boas intenções”, Tania Carvalhal, em *Literatura comparada*, faz várias restrições, a começar pelo modo como Guyard encara a função do comparatista, cujo papel limita-se a “uma espécie de fiscal do ‘trânsito’ ou intercâmbio intelectual” restringindo a pesquisa “à investigação de fontes e influências comprovadas”, entre outros pontos redutores. Carvalhal acredita que o interesse do manual de Guyard, hoje, “é muito menor do que seu sucesso inicial anunciava”²⁹⁷. A restrição ao pensamento de Guyard, ademais, estava presente na conferência de Wellek, em 1958, numa crítica generalizada que se estendia à escola francesa, com a qual muitos estudiosos não mais se coadunavam²⁹⁸.

²⁹⁵ Broca, 1983, p. 172.

²⁹⁶ 1969, p. 43.

²⁹⁷ 2006, p. 27-29.

²⁹⁸ “O sinal mais sério do estado precário de nossas pesquisas reside no fato de que ainda não se foi capaz de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica. Eu acredito que os pronunciamentos de Baldensperger, Van Tieghem, Carré e Guyard falharam nesta tarefa essencial. Eles sobrecarregaram a literatura

No artigo “A influência das viagens”, Brito Broca assegura que o manual de Guyard é “obra quase única no gênero e do maior interesse”. Afirmava ainda ter nela encontrado

um capítulo sobre as viagens como elemento de influência estrangeira nas diferentes literaturas, e, assim, um ponto que deve ser levado em conta pelos “comparatistas”²⁹⁹.

Note-se que até mesmo o termo “comparatista” é colocado entre aspas, provavelmente pela pouca difusão da matéria naquele momento. Como exposto no título do artigo, o ensaísta direciona seu interesse para o capítulo em que Guyard examina as viagens feitas por escritores franceses a outros países e o modo como absorveram novas culturas. Indica os nomes de Voltaire, Montesquieu e Abbé Prévost, que foram para a Inglaterra; Mme. de Staël e Michelet na Alemanha; e Stendhal na Itália. O tema das viagens em Guyard é o ponto de partida para que Brito Broca busque aproximações com o mesmo assunto em nossa literatura, como ele professa – “lendo esse capítulo, fui levado, naturalmente, a formular a pergunta: – Em que medida as viagens têm trazido influxos estrangeiros à literatura brasileira?”³⁰⁰. Consciente da profundidade da questão, afirma que isso seria assunto para uma “longa dissertação” e pretende, em seu artigo, traçar “algumas linhas de referência”.

Passando rapidamente pelo período colonial, quando o Brasil recebia com mais intensidade estímulos vindos de Portugal, Brito Broca, no papel do historiador literário, parte para o pré-romantismo. Se “antes viajava-se para Portugal; agora, começa-se a viajar de preferência para a França”³⁰¹. Um dos primeiros a empreender essa viagem à terra de Montaigne foi Gonçalves de Magalhães, chegando ao país quando o “Romantismo já era um fato consumado”. A experiência foi decisiva na vida do artista e o contato com aquela “atmosfera” ajudou a redefinir os rumos da nossa literatura. O cronista lembra que a obra de estreia de Magalhães, *Poesias* (1832), ainda estava imersa no modelo clássico, opinião partilhada por Antonio Candido, o qual, por seu turno, define o livro como “rotineiramente

comparada com uma metodologia obsoleta e lhe atribuíram o lado estéril do factualismo, do cientificismo e do relativismo histórico do século XIX”. In: Wellek, 1994, p. 108.

²⁹⁹ 1992, p. 122.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 122.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 123.

neoclássico” e “medíocre”, conquanto tivesse já o toque nacionalista do tempo³⁰², revelando que o poeta ansiava por algo diferente. Brito Broca recorda o marco fundador do Romantismo brasileiro com a publicação dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Magalhães, em 1836, e a fundação, no mesmo ano, da revista *Niterói* pelo grupo de jovens brasileiros em Paris, incluindo, além de Magalhães, seus amigos Sales Torres Homem, Porto Alegre e Pereira da Silva. Na visão de Antonio Candido, o título indígena da revista equivalia a um programa nativista³⁰³. Brito Broca aponta ainda a “inspiração lamartiniana” dos *Suspiros poéticos*, situando-os como uma típica expressão do nosso pré-romantismo. Apesar de não desenvolver uma análise em torno da presença de Lamartine em Gonçalves de Magalhães, do termo **inspiração** emana o caráter comparatista de Brito Broca. Embora o artigo “A influência das viagens” contenha no título uma palavra típica do comparatismo tradicional, além do fato de o cronista tê-lo escrito motivado pelo livro de Marius Guyard, o uso dessa palavra, a nosso ver, revela um outro olhar dentro do comparatismo literário, com uma carga semântica que nos afasta aos poucos do papel de devedores.

A respeito de Gonçalves de Magalhães, Alfredo Bosi também alude aos feitos do poeta e considera que “a relevância histórica reside no fato de Magalhães não ter operado sozinho como imitador de Lamartine e Manzoni, mas de ter produzido junto a um grupo, visando a uma reforma da literatura brasileira”³⁰⁴. O que Brito Broca chama de pré-romantismo encontra eco em Antonio Candido, para quem o grupo de Magalhães foi “moderado no desejo de reforma”³⁰⁵. Consequentemente, a passagem do modelo neoclássico ao romântico se deu de forma tranquila e, no dizer do autor de *Formação da literatura brasileira*, evitou choques com a cultura oficial, ajudando na recepção das novas tendências no ambiente intelectual brasileiro, “pobre e ainda preso ao Neoclassicismo banalizado”³⁰⁶.

Brito Broca informa que antes de Gonçalves de Magalhães houve uma manifestação pré-romântica por meio da pena de Borges de Barros, o qual lançou seu livro *Poesias* em 1825, também em Paris. Apesar de não comunicar ao leitor onde colhera a informação,

³⁰² 2002, p. 26.

³⁰³ *Ibid.*, p. 26.

³⁰⁴ Bosi, 1994, p. 98.

³⁰⁵ 2002, p. 29.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

através da *Formação da literatura brasileira* ficamos sabendo que “Afrânio Peixoto foi o primeiro a assinalar” os sinais pré-românticos em Borges de Barros. Segundo Candido, o poeta d’*Os Túmulos* “caiu no esquecimento e nele permaneceu até 1945”, quando Afrânio Peixoto ressaltou seu caráter antecessor no estudo “Um precursor do Romantismo”³⁰⁷. Sandra Nitrini ainda retoma essa informação na obra *Literatura Comparada*, mas enquanto Candido usa esse dado para recompor a história da literatura romântica, a pesquisadora se dedica a montar o painel dos estudos comparados no Brasil. Daí a importância de Afrânio Peixoto que, com a introdução do conceito de pré-romantismo nos estudos literários brasileiros, situando “em razão dele as poesias de José Bonifácio e Borges de Barros, em estudo que publicou em 1940”, contribuiu para o desenvolvimento da literatura comparada antes que ela configurasse uma disciplina regular³⁰⁸.

Antonio Candido faz uma apreciação interessante quanto à ausência de fontes em certos estudos de Brito Broca. No prefácio ao livro *Ensaaios da mão canhestra*, Candido observa que o escritor revela “um pudor às vezes excessivo quando se trata de discriminar as fontes que usou e foram, por assim dizer, dissolvidas e incorporadas na síntese descritiva”. Acredita que “isto poderia causar reparo num estudo de corte erudito e universitário”. Por fim, o autor de *Literatura e sociedade* justifica a postura de Brito Broca como uma maneira de se manter a “elegância ensaística de uma exposição que quer ser o mais aliviada possível de qualquer exibicionismo”, além de pressupor que o conhecimento do cronista está de tal forma arraigado que já se desprende das “múltiplas origens parciais”³⁰⁹.

Depois de passar por Magalhães, Brito Broca chega ao maior representante do lirismo romântico – Gonçalves Dias. Remetendo brevemente à viagem do poeta pela Europa, o cronista afirma, no entanto, não poder identificar, sem um exame detalhado, traços mais explícitos de influência francesa em seus versos³¹⁰. Alfredo Bosi partilha de opinião aproximada. Para o autor da *História concisa da literatura brasileira*:

³⁰⁷ 2000, p. 268 e 273.

³⁰⁸ 1997, p. 184.

³⁰⁹ V. Broca, 1981, p. 8.

³¹⁰ Broca, 1992, p. 124.

[...] o poeta maranhense tem muito de português no trato da língua e nas cadências garrettianas do lirismo, ao contrário dos seus contemporâneos, sobre os quais pesava a influência francesa.³¹¹

Sem dúvida, o fato de Gonçalves Dias ter estudado em Coimbra, onde conheceu, por volta de 1840, “a poesia romântico-nacionalista de Garrett e Herculano que vincaria para sempre a sua linguagem”³¹² teve uma forte presença em sua arte. Mas é preciso recordar que o pré-romantismo brasileiro foi enformado nas mãos de alguns artistas franco-brasileiros que se encontravam especialmente no Rio de Janeiro, sendo Ferdinand Denis um dos mais ilustres. O próprio Brito Broca, em artigo publicado em *Letras Francesas*, menciona esse fato. Em “Sugestões de uma bibliografia” (“Suplemento Literário”, 17.06.1961), o articulista recorda que a influência francesa entre nós começa no Romantismo, com as *Scènes de la nature sous les tropiques*, de Denis. A marca de Brito Broca, como se sabe, é a história da vida literária e, nesse artigo, como era de seu hábito, lança pontos de referência para pesquisas maiores, ao relatar que Denis havia projetado uma viagem para a Índia, da qual desistiu depois de fazer escala no Brasil, permanecendo no Rio e na Bahia. A experiência do viajante levou-o a escrever “aquelas páginas, que constituíram uma verdadeira fonte inspiradora do nosso Romantismo”³¹³. Segundo Antonio Candido, Denis reuniu em si a exploração da natureza brasileira como fonte de novas emoções e a vontade de “abordar os temas brasileiros como matéria literária”³¹⁴, entre os quais se sobressai o indianismo. O viajante francês nos legou, com *Os Machakalis*, a “primeira tentativa de ficção indianista” e exerceu “decisiva influência entre nós”³¹⁵. No rastro de Denis apareceu nosso primeiro romance indianista – o *Jakaré-Ouassou ou Les Toupinambas*, de Daniel Gavet e Philippe Boucher. De acordo com Candido, apesar de medíocre, essa obra com inspiração em Chateaubriand foi precursora da ficção indianista no Brasil³¹⁶. Mergulhado nesse contexto e imbuído do espírito de exaltação dos valores nacionais, o caráter de Gonçalves Dias fica igualmente impregnado pelo sentimento

³¹¹ 1994, p. 105.

³¹² Bosi, 1994, p. 104.

³¹³ Broca, 1969, p. 257.

³¹⁴ 2000, p. 263.

³¹⁵ Idem, p. 264.

³¹⁶ Candido, 2000, p. 264.

da pátria, exacerbando-se ainda mais a partir do momento em que se afasta da terra natal. Citemos, de passagem, os exemplos da tão conhecida “Canção do Exílio” e “O canto do índio”, ambos pertencentes aos *Primeiros Cantos*. À experiência vivida pelo poeta romântico e aos seus desdobramentos artísticos aplica-se o raciocínio do pesquisador Pierre Rivas no artigo “Paris como a capital literária da América Latina”:

É no exílio, e pelo exílio, que o escritor latino-americano (mas também o quebequense, o africano) redescobre o rosto de sua pátria, a vontade de assumi-la e ilustrá-la. Visto como desvio, o exílio se desvela como retorno e emergência do nacional.³¹⁷

Uma característica marcante em Brito Broca é a repetição de alguns temas em seus escritos, fato inevitável, já que escreveu milhares de textos espalhados por vários periódicos³¹⁸. No artigo “Quando um escritor brasileiro entrevistou Zola” (*A Manhã*, 08/06/1952)³¹⁹, Brito Broca se pergunta como Gonçalves Dias, que ficou tanto tempo na Europa e principalmente em Paris, não procurou se aproximar de Lamartine ou de Sainte-Beuve – “O fato é que na copiosa correspondência de Gonçalves Dias nenhuma referência encontramos a uma simples visita a escritores franceses”.³²⁰

Ao refletir sobre a arte de Gonçalves Dias, a aguda percepção de Brito Broca acerca da dificuldade em se identificar a presença francesa no poeta romântico leva-nos a essa busca. Ainda que diluída sob os laivos do nacionalismo e do indianismo, camarinhas da cultura gálica são aspergidas aqui e acolá.

Apesar de o cronista não vislumbrar o influxo francês no poeta maranhense, devemos mencionar a inserção de versos de Lamartine, Sainte-Beuve e Victor Hugo usados como epígrafes nos *Primeiros Cantos* (1846). Aliás, noutro texto, intitulado “O que liam os

³¹⁷ 2005, p. 120.

³¹⁸ Um artigo que chamou nossa atenção foi “Bernardin de Saint Pierre e o Brasil”, publicado no “Suplemento Literário” em 20.06.1959 (in: *Letras Francesas*, 1969, p. 155-158). O mesmo artigo, com o mesmo conteúdo – excetuando-se somente o acréscimo do primeiro período e ligeira modificação no título – foi também publicado no jornal *A Manhã* (s.d.). “Quando Bernardin de Saint-Pierre descobriu o Amazonas” está reunido em *Horas de Leitura*, 1992, p.112-116.

³¹⁹ Broca, 1991b, p. 166-170.

³²⁰ *Ibid.*, p. 167.

românticos”³²¹ (1959/1960), Brito Broca demonstra seu estranhamento pela quase inexistente divulgação de Sainte-Beuve no Brasil, num período em que ele se destacou como “o maior [crítico] da época”³²². Entre as raras referências ao escritor francês, o cronista irá recordar uma menção feita por Joaquim Nabuco em *Minha formação* bem como a existência de uma epígrafe de Sainte-Beuve em Gonçalves Dias, no poema “Minha vida e meus amores” (*Primeiros Cantos*).

Antonio Candido explica, em “Literatura Comparada”, que a tendência a se apoiar no autor estrangeiro existia no poeta do período clássico, que fundia o produto importado em seu próprio discurso, numa época em que imitar era comum. No romantismo, período ao qual pertence Gonçalves Dias, a referência que antes estava no texto muda de lugar e a moda então é importar as epígrafes, geralmente de autores do tempo. O poeta romântico não se acanha em revelar o substrato estrangeiro. No poeta de “I-Juca Pirama”, “o texto poético é posto sob a tutela da epígrafe”³²³, afirma Candido.

Com relação à França, Manuel Bandeira afirma que a poesia “Inocência”, produzida no início dos anos 1840 em Portugal e constante dos *Primeiros Cantos*, não tem maior importância, sendo apenas graciosa, “traindo no pensamento e na estrofação a influência de Ronsard”³²⁴. Vale ressaltar que nesse mesmo poema Gonçalves Dias usa diferente verso de Sainte-Beuve. Por esse viés já podemos vislumbrar algumas pistas – embora tênues – da hipótese lançada por Brito Broca.

No trato do tema indianista, pode-se dizer que o “*Zeitgeist* franco-brasileiro” foi pródigo na experimentação de corte nacionalista, como bem o nota o autor da *Formação da literatura brasileira*:

[...] os Taunay, Corbière, Monglave, Denis, Gavet e Boucher formam um autêntico pré-romantismo franco-brasileiro. As suas obras foram certamente conhecidas da juventude que se formava depois da Independência, fornecendo sugestões para a exploração literária dos temas locais, que dignificavam por uma espécie de chancela europeia, sempre

³²¹ 1979, p. 96-116.

³²² Segundo Brito Broca, o crítico francês mais prestigiado da época entre nós foi Gustave Planche, colaborador da *Revue des Deux Mondes*. In: Broca, 1979, p. 112.

³²³ 1996, p. 212.

³²⁴ In: Dias, 1998, p. 21.

necessária às nossas iniciativas intelectuais e artísticas. Alguns deles são clássicos retardados; outros, românticos. Todos trazem, porém, as tonalidades renovadoras de Ossian, de Chateaubriand, do exotismo literário, da melancolia, da valorização da América [...]”³²⁵.

A elevação do índio é, naquele momento, uma forma de valorizar a América; mas se o habitante autóctone ocupa um posto ilustre no Romantismo, em certa medida isso se deve igualmente aos cronistas franceses que aqui estiveram nos séculos XVI e XVII, entre eles Thevet, d’Abbeville e Jean de Léry³²⁶. Este último, chegando ao Brasil em março de 1557, descreve os tupinambás dotando-os de qualidades excepcionais associadas às características superiores da terra brasileira. Assim, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda, em *Visão do Paraíso*, relata o exagero de alguns viajantes em insistir na longevidade dos índios, como é o caso do italiano Antonio Pigafetta, segundo o qual nossos antigos habitantes poderiam chegar a 125 e 140 anos. Jean de Léry, pelo tempo que ficou no Brasil, “teve melhores oportunidades do que seus antecessores para retificar aquelas opiniões”. Porém, contentou-se com “moderá-las, admitindo que muitos índios alcançavam de 100 a 120 anos de idade”³²⁷. Além disso, o missionário francês ressalta que os tupinambás

[...] seriam mais fortes, mais robustos, mais cheios de corpo e, em geral, menos sujeitos a doenças do que os europeus. Quase não se encontrava entre eles gente aleijada, torta ou contrafeita. Tudo isso parecia... mostrar [a Léry] a bondade do ar e do clima, numa região onde, não havendo grandes frios, eram sempre viridentes os matos, as ervas e os prados.³²⁸

Essa superestimação documentária disseminada pelo viajante estrangeiro de certa forma impregna a arte. A idealização e a exaltação da superioridade da terra brasileira também estarão presentes nos versos da “Canção do Exílio” – “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais

³²⁵ Candido, 2000, p. 265-266.

³²⁶ *Ibid.*, p. 265.

³²⁷ Holanda, 2000, p. 304.

³²⁸ *Ibid.*, p. 304.

amores”³²⁹. Nessa natureza privilegiada desfila, pelas mãos de Gonçalves Dias, o “Feroz Tupinambá”³³⁰ – referido no poema “O Gigante de Pedra”, nos *Últimos Cantos* – ou o corajoso índio tupi capturado pelas timbiras – “Sou bravo, sou forte, / Sou filho do Norte”³³¹. Segundo Maria Cecília Q. M. Pinto, o aproveitamento lírico do elemento genuinamente brasileiro tem inspiração no indianismo de Chateaubriand:

Não por acaso, [Gonçalves Dias] transcreve como epígrafe das “Poesias americanas” dos *Primeiros Cantos* (1846), a frase que justifica *Les Natchez* e caberia também aos *Machakalis*, a *Iracema*, à literatura que celebrou a vida selvagem.³³²

Afirma Brito Broca, no artigo “Brasileiros em Paris”³³³ (1944), que Gonçalves Dias não revelou, em seus versos, a paixão pela cidade, apesar de lá ter estado várias vezes e em longas permanências. Manuel Bandeira emite opinião semelhante quando evidencia que nenhum dos amores do poeta na Europa “lhe arrancou uma só linha de poesia. [...] Os quatro anos que vão de 1854 a 1858 seriam de absoluta esterilidade poética [...]”³³⁴.

Depois de passar por Gonçalves Dias, a viagem de Brito Broca desta vez vai explorar os domínios de Joaquim Nabuco, no qual localiza duas vertentes originadas a partir de uma viagem à Europa em 1873: na primeira, destaca-se a influência francesa no campo literário; na outra, percebe-se a absorção do substrato inglês no campo das ideias e da política. Brito Broca não fornece, porém, maiores detalhes acerca do modo como a França penetrou na obra de Nabuco. Alude apenas ao interesse do escritor pelas celebridades literárias francesas e, especialmente, por George Sand³³⁵.

³²⁹ Dias, 1998, p. 105.

³³⁰ *Ibid.*, p. 376.

³³¹ *Ibid.*, p. 382.

³³² Pinto, 1992, p. 6.

³³³ In: Broca, 1993, p. 137-140.

³³⁴ In: Dias, 1998, p. 44.

³³⁵ Mais detalhes do influxo francês em Nabuco estão presentes no capítulo deste trabalho intitulado “Leituras comparatistas da obra de Machado de Assis e José de Alencar”.

No período naturalista, o cronista afirma não ter descoberto nenhuma influência das viagens na vida e na obra dos escritores, mas no pré-modernismo identifica em Graça Aranha desdobramentos que sobrevieram depois de visitar Paris. Assinala que o autor de *Canaã*, “germanófilo sob o signo de Tobias Barreto quando escreveu sua obra”, tornou-se francófilo e admirador de Maurice Barrès. Dessa experiência, Brito Broca conclui ter surgido entre nós “uma literatura ‘parisiense’, de cunho artificial, contra a qual iriam rebelar-se os modernistas”³³⁶. Finalmente, Brito Broca informa que, apesar da atitude anarquista dos modernistas em relação à Europa, “eles também seriam **bafejados por ventos franceses**, através das obras de Cocteau, Max Jacob, Cendrars, Ivan Goll e outros [...]”³³⁷ (grifo nosso). Note-se o uso de uma expressão metafórica destacada, indicando o senso comparatista do cronista, fugindo do modelo clássico que inseria o artista brasileiro numa mera relação de dependência em face do modelo europeu. Ainda que possamos subtender, por debaixo dessas palavras, o sentido de “influência”, ao menos o crítico encontrou uma solução mais aprazível e com carga semântica menos negativa a fim, talvez, de evitar o uso de um termo sob constante revisão. Entretanto, no mesmo parágrafo sobre os modernistas, ele afirma que “a estada de Ronald de Carvalho no México [...] o levou a escrever *Toda América*, poemas nos quais se nota a **influência** de Walt Whitman [...]”³³⁸ (grifo nosso). Na opinião de Silviano Santiago, quando nos restringimos a uma apreciação da nossa literatura com outra, tomando por apoio os “princípios etnocêntricos” de fonte e influência, apenas insistimos no “seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes”³³⁹.

Poder-se-ia alegar que Brito Broca revela um caráter paradoxal ao misturar termos do comparatismo tradicional alternando com expressões de sentido menos carregado com o peso da dependência. Entretanto, a contradição presente no discurso do cronista expõe a contradição de sua própria época, quando começamos a exaltar os valores nacionalistas no governo de Juscelino Kubistchek, tomamos consciência do subdesenvolvimento e, em decorrência de mudanças internas e externas, a América Latina acaba ficando um pouco mais distante da Europa depois da Segunda Guerra mundial, fazendo com que o modelo francês

³³⁶ Broca, 1992, p. 125.

³³⁷ *Ibid.*, p. 125.

³³⁸ *Ibid.*, p. 126.

³³⁹ 1982, p. 20.

fosse aos poucos deixando de ser considerado como “universalista”, de acordo com o artigo de Denis Rolland³⁴⁰.

A pesquisadora Ivia Alves organizou a obra *Leituras inglesas: visões comparatistas*, em que reúne uma série de artigos de Eugenio Gomes e atesta que quando ele publicou *Espelho contra espelho*, em 1949, criou-se uma polêmica por parte da crítica e dos intelectuais em torno da vertente que promulgava os estudos de influência, entre os quais estava o crítico baiano. Começou-se a questionar a hierarquização imposta pela busca de influências, pois esta era sempre desvantajosa para o texto segundo, visto como cópia ou imitação. O impasse criado envolvia um problema de maior alcance, denunciando a dependência cultural do Brasil no mesmo momento em que a intelectualidade elaborava um programa modernizador para superar a condição de país dependente. Ivia Alves acrescenta que “durante quatro meses, os mais variados intelectuais vieram à cena jornalística para dar seu voto se eram ou não válidos os estudos sobre influências”³⁴¹.

Acreditamos que o contato de Brito Broca com críticos dessa geração comparatista dos meados do século XX e a repercussão das polêmicas em torno dos novos modelos teóricos utilizados devem tê-lo levado a reavaliar sua posição, muitas vezes diversa. Como veremos de forma pormenorizada no estudo que faremos dos textos sobre José de Alencar e Machado de Assis, Brito Broca ora emprega termos comparatistas clássicos e tradicionais ora aplica conceitos que evidenciam sua preocupação com a valorização do artista brasileiro.

No último parágrafo de “A influência das viagens”, Brito Broca escreve – “Eis as sugestões que, no setor das viagens, eu poderia apresentar, de momento, a alguns de nossos ‘comparatistas’, como Eugênio Gomes, Rónai ou Carpeaux”³⁴². Revelam-se, nessa curta passagem, duas faces da personalidade do crítico. De um lado, essas palavras reforçam sua afinidade com o comparatismo e seus representantes e, de outro, revelam seu desvelo e despretenção ao indicar “sugestões” a seus colegas, colocando-se fora do eixo comparatista, para o qual ele também estava contribuindo à sua maneira.

³⁴⁰ 2004, p. 294.

³⁴¹ Gomes, 2000, p. 25.

³⁴² 1992, p. 126.

2. Leituras comparatistas da obra de Machado de Assis e José de Alencar

a) Machado de Assis

Nosso interesse na recepção de Brito Broca à obra de Machado de Assis fundamenta-se em dois pontos. Primeiro, na forma de apropriação do instrumental comparatista e no manejo do que lhe era conveniente. Em segundo lugar, sua visão comparatista acerca da obra de Machado servirá de contraponto a uma abordagem bastante diferenciada que fará dos livros de José de Alencar.

Para proceder à nossa análise, iremos nos concentrar em artigos presentes no livro *Machado de Assis e a política mais outros estudos*. Publicado em vida por Brito Broca, inicialmente esse livro foi intitulado *Machado de Assis e a política e outros estudos*. O nome atual (com a substituição de *e outros estudos* por *mais outros estudos*) deve-se a Alexandre Eulalio, coordenador da série “Obras Reunidas” de Brito Broca. Em suas pesquisas, Eulalio localizou vários outros escritos do estudioso que achou por bem incluir no volume, acrescentando-lhe então a “segunda série” de artigos na edição de 1983. Otto Maria Carpeaux, em “Machado e outros cariocas”, louva com entusiasmo o aparecimento da obra:

Gratidão merecem os poucos editores que se lembram de reunir em volume os mais valiosos artigos publicados na imprensa brasileira. Cabem nessa categoria os inúmeros trabalhos esparsos do Sr. Brito Broca, pesquisador incansável do nosso passado literário, estudioso probo e escritor por vocação. O sinal mais seguro dessa vocação é, aliás, o fato de que ele, até há pouco tempo, não foi devidamente apreciado.³⁴³

Outro crítico que elogiou esse trabalho foi Eduardo Portella, um dos divulgadores da estilística espanhola no Brasil. No artigo “Um ensaísta literário” (*Jornal do Comércio*, 07.07.1957), ao tratar dos textos reunidos em *Machado de Assis e a política*, Portella declara não serem “simples comentários” nem estudos sistemáticos – “são antes uma excursão intelectual em torno de um determinado tema”.

³⁴³ 1999, p. 891.

Sendo assim, podemos começar nossa excursão pelo estudo do artigo “Somente na maturidade”, publicado no *Boletim bibliográfico brasileiro* do Rio de Janeiro em 1958. Nele, Brito Broca narra seu longo percurso de descoberta e aceitação da obra de Machado de Assis, declarando que o escritor carioca não exerceu nenhuma influência em sua formação, sendo sua primeira “amizade literária” o escritor José de Alencar, considerado “um amigo muito mais indicado para a adolescência” do que o autor de *Dom Casmurro*³⁴⁴. O cronista revela ter lido, quando jovem, *Brás Cubas* e *Quincas Borba*, mas “reconhecendo a sutileza de certos trechos”, não conseguiu ver “nada de excepcional” no romancista. É preciso salientar, antes de mais nada, a honestidade e a coragem do cronista ao expor um pensamento contrário à obra do consagrado escritor. Quando travou os primeiros contatos com Machado, Brito Broca tinha dezessete anos e era absorvido – palavra dele – por Coelho Netto³⁴⁵. Até mesmo as crônicas de Machado pareceram-lhe “frias e sem vida” diante das páginas “do *Cinematógrafo*, da *Vida vertiginosa*, de João do Rio”, a recente descoberta na qual andava mergulhado. Leu ainda um livro de contos de Machado, que também não lhe “causou impressão muito profunda”³⁴⁶.

Moldado por leituras românticas onde avulta o heroísmo dos protagonistas e as peripécias da intriga, era natural a dificuldade enfrentada pelo cronista na recepção à obra machadiana. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, mesmo “como jovem romancista”, Machado “investira pesadamente contra o romantismo nos seus dois primeiros romances”³⁴⁷. Além disso, a partir de *Brás Cubas*, seus livros se tornam “cada vez menos palatáveis a um público popular”, destinando-se manifestamente “a um grupo cada vez menor de leitores”³⁴⁸:

[...] o escritor Machado de Assis parece voltar-se ao público como quem se dirige a uma plateia que não o entende, um leitorado incapaz de compreender e interpretar o sentido da história como os próprios protagonistas dos romances que, principalmente a partir de *Dom Casmurro*, tornam-se leitores/intérpretes equivocados em relação a suas próprias histórias.³⁴⁹

³⁴⁴ Broca, 1983, p. 209.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 210.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 210.

³⁴⁷ 2004, p. 118.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 287.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 287-288.

Brito Broca recorda ter voltado a *Dom Casmurro* dez anos após a primeira leitura, e desta vez pôde apreciar toda a grandeza do romance, mas isso ainda não o levou a amar Machado de Assis³⁵⁰. Certo dia, um amigo indicou-lhe o *Memorial de Aires*. Chegando a São Paulo, Brito Broca comprou o livro, porém, não conseguiu ir “além da terça parte”³⁵¹. Permaneceu, durante muito tempo, avesso a Machado:

Um gênio, talvez, mas não o meu “gênio”. No fundo, concordava com Agripino Grieco, admirador fanático de Alencar. Somente na maturidade vim compreender e sentir Machado de Assis. Para mim foi ele uma descoberta da maturidade, quando pode-se dizer, já tinha completado a minha formação literária.³⁵²

Noutro artigo em que trata da obra machadiana e de Agripino Grieco, Brito Broca também expõe seu olhar comparatista. No texto “Em torno de *Machado*, de Agripino Grieco” (*A Gazeta*, 04.06.1960), o cronista comenta a publicação da obra *Machado de Assis*, na qual Grieco faz um estudo comparativo da obra do romancista. Brito Broca, muito interessado no comparatismo literário, considerou o livro “um verdadeiro achado”, pois “Agripino mostrou, por exemplo, aquilo que até agora muita gente não havia notado: a influência de certos escritores secundários” no autor do *Memorial de Aires*³⁵³. Vale notar que, apesar de seu perfil comparatista tradicional (empenhado em encontrar as fontes estrangeiras dos escritores brasileiros e colocando-os na posição de devedores, como no caso de José de Alencar), no artigo ora examinado Brito Broca é prudente no tocante à busca desenfreada de influências.

Embora, naquele período, fosse hábito corriqueiro identificar fontes e influências, nem todos os intelectuais se mostravam satisfeitos com esse tipo de abordagem. Como exemplo, é preciso assinalar o trabalho de Eugenio Gomes, que empreendeu pesquisas no campo do comparatismo e publicou obras inteiramente dedicadas ao tema. Em *Influências inglesas em*

³⁵⁰ Diga-se de passagem, o crítico Eugenio Gomes também foi conquistado lentamente por Machado, tornando-se um especialista em sua obra. Ver. Ivia Alves, 2007, p. 282.

³⁵¹ Broca, 1983, p. 211.

³⁵² *Ibid.*, p.211.

³⁵³ *Ibid.*, p. 213-214.

Machado de Assis – que o consagra como nosso primeiro comparatista em 1939 – , nota-se a prevalência dada, no título, a um termo que vem sendo revisto ao longo do tempo, por colocar em relevo a questão das filiações e dependências da obra influenciada. Porém, com o passar dos anos, o pesquisador conseguiu “elaborar um conceito próprio de empréstimo, deslocando-o da concepção desabonadora do conceito de influência, que semanticamente e ideologicamente implicava em uso de segunda mão ao mesmo tempo que reafirmava o valor e a originalidade da literatura do país europeu, para uma visão mais ampliada e positiva dessas trocas”³⁵⁴. Ivia Alves atesta que, no decorrer da década de 1950, o crítico baiano, insatisfeito com o paradigma hierárquico desvantajoso para nossa literatura, substitui, em seus ensaios, o conceito de influência pelo de empréstimo ou inovação³⁵⁵. Além disso, Antonio Candido também irá se debruçar sobre essa questão na *Formação da literatura brasileira*. Nessa obra, o autor indica que a análise das influências

talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente. Além disso, nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes.³⁵⁶

As críticas de Brito Broca no texto “Em torno de *Machado*” são ponderadas e esbatidas numa linguagem elegante, evitando um confronto direto, em primeiro lugar porque isso não era de seu feitio e, ademais, ele admirava o trabalho do colega, o qual lhe dera inclusive uma entrevista registrada no artigo “Visita de *Letras e Artes* a Agripino”, em 07.11.1948³⁵⁷. De qualquer modo, há que se ressaltar sua tomada de posição ao contestar Machado de Assis e ao discordar das opiniões de Agripino Grieco, imprimindo um olhar diferenciado à sua própria abordagem e, por conseguinte, restaurando, a partir desse embate crítico, o valor e a originalidade da narrativa machadiana. Ao mesmo tempo em que expõe sua

³⁵⁴ Alves, 2007, p. 168.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 168.

³⁵⁶ Candido, 2000, p. 36.

³⁵⁷ Artigo reunido em *O repórter impenitente*, 1994, p. 29-35.

discordância em relação ao pensamento do crítico fluminense, Brito Broca trata de infirmar o peso de suas próprias palavras. Confessa ter gostado muito do livro, embora ele esteja “cheio de injustiças” e pontos contraditórios. Ressalta ainda “o tom polêmico que Agripino Grieco empresta a muitas dessas páginas”, porém, desviando de uma possível altercação, o articulista, de forma até generosa, declara ver nesse tom “menos uma ofensiva contra a glória de Machado de Assis do que uma excitação intelectual fecunda para os estudiosos de sua obra”³⁵⁸.

Mesmo não concordando com alguns juízos críticos de Agripino Grieco desfavoráveis a Machado de Assis, Brito Broca admite a relevância de seu projeto, pois que, “tendo sido Machado um grande leitor, sua vasta obra está cheia de reminiscências de leituras capazes de nos dar a pista de **muitas questões em que se exaurem os exegetas**”³⁵⁹ (grifo nosso). No trecho grifado temos uma crítica de Brito Broca direcionada à própria crítica e ao excesso de livros publicados sobre o autor de *Quincas Borba*. O cronista revela certa perturbação porque acredita que Machado corre “o risco de ser compreendido demais. De tal maneira se empenham na sondagem subterrânea da sua obra que acabam se perdendo em abismos imponderáveis. O excesso, ou melhor, o requinte de exegese, pode acabar complicando um escritor em lugar de explicá-lo”³⁶⁰. Esse brado contra os excessos interpretativos também aparece num ligeiro artigo intitulado “Crítica”, de *Papéis de Alceste*. Após a leitura da quarta série do *Jornal de crítica* de Álvaro Lins, com suas páginas “claras e difusas”, Brito Broca faz a seguinte avaliação:

[...] não posso deixar de pensar, com um sorriso, em alguns ensaios de compreensão que por aí têm aparecido e nos quais parece haver mais o propósito de complicar o assunto do que o de deslindá-lo. A procura da novidade, das perspectivas desconhecidas, da *trouvaille* a todo custo, conduz certos espíritos, não muito seguros e policiados, à complicação, quando eles pensam estar no caminho da compreensão.³⁶¹

³⁵⁸ Broca, 1983, p. 212.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 213.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 213.

³⁶¹ 1991a, p. 172.

O cronista proclama, então, outro motivo para seu pronunciamento – “o luxo da exegese no centenário de Machado de Assis”. Para ele, Álvaro Lins se afasta desse “desvirtuamento da crítica” e representa a “crítica na sua genuína expressão – na grandeza e nas limitações dessa nobre atividade do espírito”³⁶².

De fato, Otto Maria Carpeaux informa, na sua *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, que o inflacionismo machadiano passou por dois momentos. O primeiro foi em 1939, com as comemorações do centenário do escritor, produzindo imensa bibliografia, “muita coisa inútil, mas também certo número de trabalhos em que se interpretam minuciosamente os múltiplos aspectos da obra machadiana”. O segundo momento foi em 1958, com as comemorações do cinquentenário, quando se produziu “nova safra, embora menor, de livros e artigos”³⁶³. Nessa última leva, encontra-se o livro de Agripino Grieco, que Carpeaux define como uma “tentativa de reduzir os elogios” ao autor de *Ressurreição*³⁶⁴. Para contrabalançar as palavras de Brito Broca acerca do “excesso de exegese” na compreensão da obra machadiana, devemos invocar as observações de Antonio Candido. O crítico esclarece que

há escritores cuja obra é uma pesquisa deles próprios, e que parecem escrever em função de certas características pessoais, tomando o leitor como acessório e procurando convertê-lo à sua visão do homem. **Por isso requerem de nós o esforço de substituir hábitos mentais por uma atitude nova, capaz de penetrar na maneira novamente proposta; a intensidade do esforço despendido por nós dá o índice da singularidade do autor.**³⁶⁵ (grifo nosso)

Se, no século XIX, Machado de Assis é um escritor que exige do leitor um esforço no sentido de se praticar uma atitude nova, no século XX podemos mencionar Clarice Lispector. As palavras de Antonio Candido repercutem em *Água viva*, quando a narradora afiança – “Não, nunca fui moderna. E acontece o seguinte: quando estranho uma pintura é aí que é

³⁶² *Ibid.*, p. 172.

³⁶³ 1964, p. 148.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁶⁵ Candido, 2000, p. 121.

pintura. E quando estranho a palavra aí é que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida”³⁶⁶. Desse modo, aproximamo-nos também do formalista russo Vitor Chklovski que, em 1917, no ensaio “A arte como procedimento”, escreveu:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.³⁶⁷

A nosso ver, o próprio Brito Broca – que assim como a personagem de Clarice Lispector, nunca foi moderno – é um exemplo acabado onde essas palavras encontram ressonância, pois ele passou muitos anos de sua vida tentando se aproximar de Machado de Assis, ultrapassando e reelaborando sua concepção de arte romanesca até, finalmente, na maturidade, conseguir entender e apreciar a revolucionária proposta machadiana.

O autor da *Formação da literatura brasileira* distingue duas maneiras de se fazer romance: numa, o escritor se notabiliza por impor seus padrões; noutra, permanece adequado aos padrões vigentes. A diferença é que, nos grandes romancistas, podem coexistir as duas orientações: “assim, vemos por vezes uma superfície acessível e sem mistério cobrir, para o leitor ou mesmo a época literária menos experientes, certos valores raros e profundos, como os que Stendhal reservava aos *happy few*”. No Brasil, o exemplo típico mencionado pelo crítico é Machado de Assis, “celebrado longamente pelo que havia nele de mais epidérmico, até que nos nossos dias fosse ressaltada, por Augusto Meyer, Lúcia Miguel-Pereira e Barreto Filho (os seus maiores críticos), a força recôndita, que faz a sua grandeza real e singular”³⁶⁸. No grupo dos que se adéquam ao gosto do leitor médio do século XIX, Antonio Candido inclui escritores que cultivaram o folhetim capa-e-espada, a ficção novelesca, sentimental ou humanitária, como Eça de Queiroz, Dickens e Balzac. Este último, aliás, um dos preferidos de

³⁶⁶ Lispector, 1998, p. 83.

³⁶⁷ V. Chklovski, “A arte como procedimento”, in: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad.: A. M. Ribeiro, M. A. Pereira, Regina Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 45.

³⁶⁸ V. Candido, 2000, p. 121.

Brito Broca, que declarou certa vez “da conveniência de nos preocuparmos menos com Kafka [pois] há muito romance de Balzac para ler-se”³⁶⁹, confirmando também sua preferência pelos artistas do segundo grupo descrito por Candido.

Mas, se por um lado, os anos de 1939 e 1958 foram marcados pela intensa bibliografia sobre Machado de Assis, por outro, é preciso levar em conta o caráter autônomo de Brito Broca, que nunca adotou sistematicamente nenhum método de análise da obra literária e, como bem resumiu Suzi F. Sperber em “Vida literária”, “a medida da realidade de sua crítica é sua individualidade”³⁷⁰. Sendo assim, devemos ficar atentos quando o cronista diz que

[...] um dos principais méritos de Agripino é ter reagido contra essa aplicação excessiva de certa crítica e de haver mostrado que não há tantas cavernas nem tantos labirintos na obra do grande escritor. As fontes que vamos procurar em prospecções laboriosas e exaustivas estão muitas vezes à flor da terra, aos nossos olhos.³⁷¹

Com esses elogios a Agripino Grieco em contraposição à crítica que faz da própria crítica, Brito Broca arrefece a potência de sua réplica à obra *Machado de Assis*, mas ao mesmo tempo em que alude com pesar aos exageros de exegese, também contribuiu, com seus pontos de vista, para o aprimoramento da leitura machadiana, ao lançar, em 1957, a reunião de artigos *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Devemos ressaltar o valor atual de sua pesquisa, já que seu trabalho foi reconhecido por um importante especialista da obra machadiana – John Gledson. O estudioso inglês assegura que Brito Broca se encontra no meio de uma geração de críticos, pesquisadores e historiadores da literatura responsável por uma “mudança considerável” na compreensão de Machado³⁷². Mais ainda, Gledson acredita que o cronista, “quase sempre sugestivo”, é o que chegou mais próximo do Machado inconformista e inconformado escondido sempre debaixo do “escritor e burocrata

³⁶⁹ 1992, p. 268.

³⁷⁰ 1991b, p. 53.

³⁷¹ Broca, 1983, p. 213.

³⁷² Gledson, 1991, p. 39.

cerimonioso”³⁷³. Donde concluímos que em meio aos excessos de exegese também surgem bons trabalhos, cabendo ao leitor separar o joio do trigo.

Antes de penetrar nas críticas de Agripino Grieco à obra de Machado de Assis, convém entender de antemão o perfil desse crítico fluminense. No livro *1930: a crítica e o modernismo*, João Luiz Lafetá analisa o pensamento de alguns intelectuais no contexto de ruptura pós-movimento modernista. Entre eles está Agripino Grieco, partidário de uma “estética passadista” cujas “consequências vão além do simples estilo. Abrangendo toda a linguagem, todos os meios e processos de expressão, a estética velha afeta também as outras posições intelectuais” do crítico. Lafetá acredita que esse traço ganha reforço com a crítica impressionista, resultado de uma linguagem passadista. O impressionismo, na sua visão, “é também consequência direta de uma visão de mundo retrógrada e desatualizada”³⁷⁴. Portanto, o julgamento de Agripino Grieco sobre Machado de Assis deve ser encarado nesse veio anti-moderno (e anti-modernista) que ele preconizou.

Uma das críticas de Brito Broca recai justamente na questão dos autores que influenciaram Machado, elencados por Agripino Grieco. É com cautela que Brito Broca previne para o perigo das influências:

Não quero admitir como absolutamente seguro e infalível esse método. Também ele pode levar a muitos equívocos e exageros, nos quais Agripino incide em algumas passagens, mas é indiscutível a perspectiva nova que nos abre.³⁷⁵

Nessa perspectiva nova, como já destacamos, Brito Broca inclui a presença de autores secundários em Machado, detectados por Grieco – “Se Machado **se nutriu nas fontes** de Sterne, de Poe, de Swift, não deixou também de **abeberar-se nas águas** de um Léon Gozlan e de um Joseph Méry, dos quais hoje ninguém se lembra”³⁷⁶ (grifo nosso). É preciso atentar para os trechos destacados, onde se nota o uso de expressões de sentido metafórico, no que

³⁷³ *Ibid.*, p. 40.

³⁷⁴ 2000, p. 63-64.

³⁷⁵ 1983, p. 213.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 214.

vemos uma espécie de preocupação de Brito Broca em não relegar o romancista brasileiro a um papel secundário e dependente, com o risco de recair no mesmo erro de Silvio Romero, limitando Machado à função de “macaqueador de Sterne”. Embora a palavra “fonte” – indicando a superioridade do fornecedor – esteja presente na frase, o verbo “nutrir” diminui a força semântica do termo seguinte, ideologicamente negativo para Machado. O ato de se nutrir pressupõe o revigoramento, ou seja, depois de se alimentar nessas fontes, o escritor sairá mais forte e saudável, imprimindo sua originalidade. Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido também desenvolve raciocínio semelhante e usa um termo próximo ao de Brito Broca quando assevera que Machado “**se embebeu** meticulosamente na obra dos predecessores”³⁷⁷. Assim como o cronista, Candido abdica do comparatismo mais tradicional para assegurar o valor individual do autor de *Dom Casmurro*.

Embora enumere vários pontos de contato estrangeiros na narrativa machadiana, Brito Broca não desenvolve nenhum deles. Pode-se alegar, convenientemente, que isso se deve ao espaço limitado reservado ao artigo dentro de um jornal.

Depois de apresentar a obra, na segunda parte do artigo Brito Broca tenta arrefecer as críticas de Agripino Grieco a Machado. Sempre de maneira discreta e contida, cercando-se de cuidados para não ofender Grieco, o cronista evidencia com firmeza alguns dos pontos com os quais não concorda na análise expressa em *Machado de Assis*. O viés comparatista encontra-se praticamente em todos os trechos levantados e refutados pelo cronista, embora ele assegure que seu objetivo não é “propriamente de rebater, mesmo quando o argumento soa falso, mas antes de tomar a deixa para um debate no mais elevado sentido da palavra”³⁷⁸.

A primeira discordância de Brito Broca refere-se ao que Grieco chama de “aproveitamento de minúcias equinas” na obra machadiana. Nosso cronista argumenta que a presença de cavalos nos romances era perfeitamente natural, já que o animal foi “um dos mais importantes personagens do nosso Romantismo, clima que Machado viveu intensamente”³⁷⁹. Se o objetivo de Grieco era rebaixar o valor da obra machadiana pela repetição de um elemento que sempre existiu na literatura, a leitura de Brito Broca faz com que se dilua o peso

³⁷⁷ 2000, 104.

³⁷⁸ Broca, 1983, p. 213.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 214.

que porventura pudesse existir nesse fato. O mais impressionante na defesa de Machado ocorre quando Grieco afirma que predomina no personagem Rubião a parte Quixote. Brito Broca concorda, mas faz uma observação – “E isso em nada diminui a força do personagem. Agripino bem sabe: a tendência frequente nos grandes romancistas é recriar o Quixote”³⁸⁰. É preciso registrar a surpresa causada quando o cronista, sempre tão apegado aos valores clássicos do comparatismo e infenso às mudanças, consegue ultrapassar suas próprias barreiras críticas a fim de celebrar a originalidade de uma (re)criação brasileira ante o prestígio de um personagem canonizado por alguns séculos de tradição. E Brito Broca não para por aí. Sua visão comparatista, embora eivada de impressionismo e despida de real análise, percorre igualmente a literatura russa para mostrar que outros grandes escritores também leram a obra cervantina e por ela foram tocados. Por fim, completando seu raciocínio, o cronista conclui que “Dostoiévski teve o seu Quixote nO *Idiota*, que julgo inferior ao *Quincas Borba*”³⁸¹. Com esse pensamento, ele confirma a variedade de sua verve comparatista ao percorrer a literatura brasileira, a espanhola e a russa. Além disso, contraria sua própria tendência a considerar obras consagradas de outros países – e publicadas anteriormente às brasileiras (*Quincas Borba* vem depois de *O Idiota*) – como inferiores às nossas.

A fim de complementar esse quadro, devemos abrir espaço para anotar comentários de Brito Broca no ensaio “Dostoiévski e *O Idiota*”³⁸², muito pertinentes no contexto comparatista aqui vivenciado. Esse texto foi originalmente publicado em 1949, como prefácio à tradução do romance de Dostoiévski por José Geraldo Vieira. Mais tarde, foi incluído por Alexandre Eulálio nos *Ensaio da mão canhestra*. Essa obra, sempre é bom lembrar, reúne estudos mais alentados do cronista, escapando ao modelo jornalístico que ele mais praticou.

Nesse ensaio, Brito Broca descreve o processo de elaboração do príncipe Michkin, personagem central de *O idiota*. O ensaísta conta que, numa carta à sobrinha, o escritor russo revelou ter-se inspirado em *Dom Quixote* na composição de seu romance. Além do herói cervantino, o Pickwick, de Charles Dickens, vem “reforçar as sugestões” quixotescas, já que esse personagem também encontra ressonância no Cavaleiro da Triste Figura. Brito Broca

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 214.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 214.

³⁸² Ver Brito Broca, *Ensaio da mão canhestra*. 1981, p. 75-87.

acrescenta que, “a essas duas figuras juntou-se [...] a do Pangloss, o conhecido personagem do *Candide*, de Voltaire, encarnação prototípica do otimismo, para quem tudo ia bem no melhor dos mundos”³⁸³. Depois de fazer essa correlação entre diversos personagens célebres, Brito Broca conclui:

Os três tipos [inspiradores de Dostoievski] possuem um característico comum: são ridículos e burlescos. O espírito criador de Dostoievski não tinha no humor uma corda rica. Estava fora do seu feitio mostrar o mais profundo amargor sob uma aparência cômica, como fizeram Cervantes, Dickens e Voltaire.³⁸⁴

Essa passagem merece ser acentuada na medida em que Brito Broca desenvolve uma leitura que poderíamos chamar de intertextual muito antes do estabelecimento conceitual dessa prática. O escritor Michel Butor, no ensaio “La critique et l’invention”, fornece-nos algumas pistas para entender o funcionamento duma obra de arte nova:

Toute invention littéraire [...] se produit à l’intérieur d’un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur.³⁸⁵

Butor não é um teórico da intertextualidade – no mesmo sentido de Julia Kristeva, Barthes, Rifaterre, Laurent Jenny e outros –, mas seu pensamento traz subsídios enriquecedores para esse tipo de abordagem. No ensaio “Intertextualidade: a migração de um conceito”, Tania Carvalhal explica que a noção de intertextualidade é um dos princípios básicos da teoria textual e acabou tornando-se útil para o comparatista no estudo das relações literárias:

Assim, o termo migrou nos estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva em 1966 para caracterizar a produtividade a partir do conceito de dialogismo de M. Bakhtine. No ensaio “Le mot, le dialogue et le roman”, a

³⁸³ *Ibid.*, p. 82-83.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁸⁵ 1970, p. 7.

intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário, que “se constroi como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”.³⁸⁶

Para melhor contextualizar a noção de intertextualidade, é preciso retornar ao formalista russo Mikhail Bakhtin. Foi seu estudo *La poétique de Dostoievski* que possibilitou a Kristeva a elaboração de um novo conceito bastante aceito nos estudos de literatura comparada. A teoria do dialogismo inscrita em Bakhtin “fundamenta-se numa atitude filosófica que se contrapõe às ideias de logocentrismo, de ser estável, de substância imutável, de causalidade e de continuidade”³⁸⁷. O teórico russo, de acordo com Sandra Nitrini, encarava a “estrutura literária” como um cruzamento de superfícies textuais, “um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem), do contexto atual ou anterior”³⁸⁸. Sendo assim, o texto permanece situado na história e na sociedade e não se congela num ponto fixo. Esses traços nos interessam porque, de algum modo, encontram correspondência em Brito Broca que, independente de métodos, sempre correlacionou o texto literário com a história e a sociedade (a vida literária), não aceitando a imanência como premissa. No texto de apresentação às *Memórias* do cronista, intitulado “Um D. Quixote das letras”, Francisco de Assis Barbosa evidencia a associação existente entre as “horas de leitura” e as “horas de viver” de Brito Broca, que não compreendia como alguém era capaz de diferenciar os conceitos de vida e literatura. Interpretando as reações do escritor paulista, Francisco de Assis Barbosa escreve – “um absurdo, este de separar vida e literatura, como se fossem coisas antagônicas”³⁸⁹.

O conceito de intertextualidade criado por Kristeva em 1966 foi centro de muitas discussões ao longo do tempo. Laurent Jenny, em *Stratégie de la forme*, não aceita a opinião proposta por Kristeva de que a intertextualidade seria uma “transposição” e de que não teria relação com a crítica de fontes. Na concepção desse teórico, segundo Nitrini, não se pode entender a intertextualidade como uma simples adição “confusa e misteriosa de influências”,

³⁸⁶ 2003, p. 72.

³⁸⁷ Nitrini, 1997, p. 159.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

³⁸⁹ Broca, 1968, p. XI.

mas sim um trabalho de “transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido”³⁹⁰.

Vejamos, então, de que modo Brito Broca elabora uma análise na qual se pode verificar índices de uma leitura intertextual. Em seu estudo, o cronista parte da semelhança inicial dos personagens inspiradores de Dostoievski, mas não fica circunscrito à simples enumeração de pontos de contato entre eles. Ao assinalar o encontro de todo um grandioso universo romanesco em *O idiota*, pontua que o “feitio” de Dostoievski **foge** ao humor presente nos outros. Desta maneira sutil, o ensaísta coloca em relevo o uno dentro do diverso, fazendo com que a diferença existente na obra russa sobressaia como traço distintivo na valorização do texto. A interpretação de Brito Broca ajuda a comprovar que “la marque même d’une profonde nouveauté, c’est son pouvoir rétroactif”³⁹¹, no dizer de Butor. O mosaico dostoiévskiano absorve o substrato francês, espanhol e inglês para dar origem a um tecido transformado e novo, levando Brito Broca a concluir que “o Príncipe Michkin torna-se, igualmente, um modelo russo idealizado e apresentado ao Ocidente”³⁹².

A análise do ensaísta adquire maior identificação com um procedimento intertextual depois de destacar o traço que confere originalidade ao príncipe criado por Dostoievski:

Seu “Quixote-Pickwick-Pangloss” não seria ridículo nem bufo, mesmo porque influiriam nele, emprestando-lhe um caráter particularíssimo, elementos especificamente doistoievskianos.³⁹³

O estudioso Claudio Guillén, na obra *Entre lo uno y lo diverso*, recorda que “para Bajtín el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin los otros, impregnado de alteridad; y que la novela es ‘heteroglosia’, cruce de muchos lenguajes”. Partindo desse pressuposto, Guillén conclui que “el texto de una obra literaria es heterotextual, penetrado de alteridad, de otras palabras que las propias”³⁹⁴. Pois o modo como Brito Broca apresenta a construção do príncipe Michkin expõe o diálogo intertextual preconizado por Bakhtin na própria

³⁹⁰ Nitrini, *op. cit.*, p. 159.

³⁹¹ 1970, p. 13.

³⁹² 1981, p. 84.

³⁹³ *Ibid.*, p. 83.

³⁹⁴ 2005, p. 288.

organização formal dada pelo ensaísta brasileiro. Ao juntar “Quixote-Pickwick-Pangloss” entre aspas e separados pelo traço-de-união temos um pedaço de cada tecido imbricado na criação de um organismo novo³⁹⁵. O risco de transformar o encontro de todos os influxos estrangeiros numa simples colagem de personagens cujo produto final pareceria mais um *patchwork* incongruente do qual surgiria um Frankenstein é eliminado por Brito Broca precisamente na negação dos traços niveladores, ou seja, o personagem tencionado por Dostoiévski não seria nem bufo nem ridículo, mantendo assim sua individualidade, sua alteridade – para usar a palavra da moda. Guillén destaca igualmente que “la idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas”³⁹⁶. E é exatamente essa “homenagem à sociabilidade” que demonstra o senso de Brito Broca, isto é, as prévias escrituras de Cervantes, Dickens e Voltaire cruzam-se em Dostoiévski e dali nasce um “tissu nouveau de citations révolues”, como nos dizeres de Barthes³⁹⁷. Se levarmos em conta que, no caso de Dostoiévski, muitas de suas fontes são detectáveis porque ele mesmo as revela, podemos considerar que a leitura intertextual efetuada por Brito Broca é singular, pois ele se desvia do caminho mais óbvio e consegue solucionar em boa parte o temido problema de fontes e influências. A pesquisadora Tiphaine Samoyault, no livro *L’intertextualité: mémoire de la littérature*, avalia que uma das marcas da intertextualidade é o afastamento da crítica de fontes – “il ne s’agit plus d’identifier un modèle pour le valoriser mais, toujours dans une perspective transhistorique, d’analyser la circularité des effets de sens ”³⁹⁸. Devemos acrescentar que o nosso próprio mosaico de citações e de teorias neste trabalho visa dilatar as possibilidades de leitura do nosso versátil cronista. O conceito de intertextualidade é considerado uma proposta válida, malgrado as dissensões originadas em torno dele. Claudio Guillén é um dos que vêm nos auxiliar com sua compreensão do fenômeno, mas ele mesmo não encara a teoria intertextual como um método “para a investigação sobre as relações

³⁹⁵ E cremos mesmo que o nome “traço-de-união” dado ao sinal gráfico que reúne os três elementos caracteriza com bastante propriedade todo o processo intertextual desenvolvido por Brito Broca, ainda que “hífen” tenha o mesmo sentido em sua origem grega.

³⁹⁶ 2005, p. 290.

³⁹⁷ *Apud* Guillén, 2005, p. 289.

³⁹⁸ 2001, p. 112.

existentes entre as diferentes obras”³⁹⁹. No seu entender, trata-se de um novo caminho para a leitura, mas que não resolve o método da literatura comparada⁴⁰⁰. Sandra Nitrini considera sua postura exagerada, por empobrecer a teoria da intertextualidade, já que ele mesmo fixa-se em duas citações retiradas de seu contexto sem dar maiores explicações. A pesquisadora postula ainda que a teoria da intertextualidade não foi feita “para resolver o método da literatura comparada”, mas a partir dela se originaram novas elaborações direcionadas “para um metodologia de literatura comparada”⁴⁰¹.

Fechemos os parênteses teóricos e voltemos a Brito Broca.

Quando afirma que o personagem de Dostoievski “não seria ridículo nem bufo, mesmo porque influiriam nele, emprestando-lhe um caráter particularíssimo, elementos especificamente doistoievskianos”⁴⁰², o ensaísta brasileiro, mesmo tendo usado o verbo “influir”, não mergulha na facilidade oferecida por um conceito que, quando envolve dois eixos, normalmente os adstringe a um confronto de forças e poderes onde quem sai ganhando geralmente é quem foi gerado antes. Nesse caso, Brito Broca faz uma reversão de valores, eliminando o(s) segundo(s) constituinte(s) da díade, e quem influi na concepção de *O idiota* são os “elementos especificamente dostoievskianos”. Assim, é mantida a integridade cromossômica do personagem russo que, depois de receber os genes de outras grandes criações, preserva seu “caráter particularíssimo”, resultando na concepção de uma nova obra original, que não dependeu da costela de Adão. Para o pesquisador Donaldo Schüller, autor de *Teoria do romance*, “a intertextualidade promove o diálogo universal de textos”⁴⁰³. Nessa perspectiva, podemos inferir que Brito Broca conseguiu realizar um diálogo intertextual literalmente universal entre diferentes literaturas mundiais e, resalte-se, sem o aparato crítico que seria desenvolvido por Julia Kristeva a partir de 1966.

Aclamada a grandeza da obra de Dostoievski, regressamos às apreciações de Brito Broca sobre a comparação que o crítico Agripino Grieco faz entre Rubião (*Quincas Borba*) e

³⁹⁹ Nitrini, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁰¹ 1997, p. 166.

⁴⁰² Broca, 1981, p. 83.

⁴⁰³ 2000, p. 25.

o Quixote. No texto “Em torno do *Machado*”, descortina-se igualmente um procedimento intertextual empregado pelo cronista, embora de bem menor alcance analítico, já que foi publicado em rodapé jornalístico. Quando argumenta que a tendência dos “**grandes** romancistas é recriar o Quixote” (grifo nosso), o próprio adjetivo anteposto ao nome notabiliza o realce dado por Brito Broca para indicar a equiparação de Machado a qualquer outro artista de relevo, independente de nacionalidade. Na brecha deixada por Grieco, o mosaico intertextual de Brito Broca é preenchido com o personagem de Dostoievski, também irmanado com Cervantes. Finalmente, o ensaísta conclui seu raciocínio com uma avaliação de gosto pessoal, em que *Quincas Borba* é eleito o melhor, garantindo à literatura brasileira seu quinhão no disputado Olimpo eurocêntrico das obras-primas. Desse modo, revela-se também a revisão crítica de sua posição inicial em relação à obra machadiana.

A próxima contestação de Brito Broca recai numa indagação de Grieco questionando a universalidade de Capitu. Nesse ponto, o autor de *Letras francesas* concorda com o crítico fluminense, mas devolve outra pergunta:

– Sem dúvida, [Capitu] não é [uma grande figura universal]. Mas qual o romancista brasileiro que já conseguiu alçar alguma de suas heroínas ou de seus heróis às alturas de figura universal? Aliás, o Realismo psicológico de Machado concorre para que seus personagens não tenham realidade objetiva, **não se destaquem fisicamente à nossa frente, como seres de carne e osso.** (grifo nosso)⁴⁰⁴

A renovação representada pela obra machadiana, refletida tanto nos personagens quanto no ritmo da intriga, foi um dos motivos que levaram o cronista a apreciar o escritor carioca “Somente na maturidade”, como expressou no título do artigo publicado em 1958. Brito Broca explica que sua relutância se devia ao fato de não encontrar no escritor carioca aquilo que mais procurava, isto é, a anedota. Apesar de ter gostado do conto “Uns braços”, afirma que a sutileza machadiana muitas vezes lhe escapou justamente por causa do “substrato anedótico bem pobre”⁴⁰⁵. Na citação destacada mais acima, apesar de suas boas intenções ao defender o autor de *Dom Casmurro*, o cronista mostra que ainda não tinha conseguido apreender alguns meandros da obra machadiana, muito provavelmente por sua

⁴⁰⁴ Broca, 1983, p. 214.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 210.

formação tradicional, impregnada da concepção de romance romântico, inclinando-se mais para as peripécias da obra alencariana, com seus personagens heróicos. Ao afirmar que os personagens de Machado, resumidos à realidade psicológica e despidos de objetividade, não parecem seres de carne e osso, Brito Broca demonstra sua dificuldade na assimilação do romance moderno como um todo, o que ocorre inclusive na recepção a outras literaturas, sobremaneira as do século XX. Em sua obra, é possível sempre encontrar alguma referência reveladora de sua reserva em relação ao romance moderno. Num artigo do final de sua carreira, intitulado “Recordações de uma atriz” (*A Gazeta*, 14.01.1961), o cronista deixa clara sua preferência:

Como o vinho e os amigos, os livros velhos têm geralmente a minha preferência. Eis porque, deixando de lado tanto *vient de paraître* que me chega às mãos, me atiro à leitura destas *Memórias*, da atriz portuguesa Lucinda Simões, publicada no Rio em 1922. São 211 páginas que não me roubam mais do que umas duas horas aos meus afazeres quotidianos. Mas duas horas bem ganhas, porque não me aborreço um instante sequer, o que decerto aconteceria se se tratasse dessas torturadas elucubrações de certos romances psicológicos.⁴⁰⁶

Ele nunca escondeu ter buscado nos livros a distração através de uma história bem contada e composta por personagens construídos mimeticamente. Esse perfil pode ser igualmente constatado no artigo “Em louvor dos livros” (*A Gazeta*, 29.11.1952), quando declara que

[...] a realidade da vida não é diferente da dos livros, e mais particularmente, da dos romances. Se tal se desse, os livros de nada nos valiam e os romances nem mesmo teriam a faculdade de conseguir essa coisa que você chama de distrair-nos.⁴⁰⁷

Num artigo publicado em *Papéis de Alceste*, intitulado “Arte e distração”⁴⁰⁸, Brito Broca afirma que, certa noite, atingido por forte nevralgia, leu rapidamente e muito apreciou o romance *A aldeia das águias*, do escritor português Guedes Amorim, sobre o qual ainda

⁴⁰⁶ 1993, p. 220.

⁴⁰⁷ Broca, 1993a, p. 26.

⁴⁰⁸ *Idem*, 1991a, p. 83-84.

escreveu algumas notas elogiosas mais tarde. Porém, mal publicara a nota e lera uma crítica muito desfavorável a esse mesmo romance, de autoria de João Gaspar Simões. Em seguida, confessa ter ficado

desapontado e, quase mesmo, amargurado, porque, admirando a inteligência de João Gaspar Simões e seus juízos críticos, **não podia conformar-me em vê-lo detestar o que me parecera tão atraente.** Mas reli a apreciação e, começando a lembrar-me das passagens do romance, fui aos poucos concordando com João Gaspar Simões. Sim, realmente, havia muita falsidade, muito artificialismo, muito defeito na obra.⁴⁰⁹ (grifo nosso)

O cronista, inconformado, questiona sua própria atitude – “Como pudera eu admira[r] tanto [o livro *Aldeia das águias*]?” – , e esclarece que sua atração pela obra de Guedes Amorim deveu-se ao fato de ela conter uma série de episódios bem concatenados:

Simplesmente porque, com todas as suas falhas, o romance desenvolvia uma história intensa, cheia de ação, capaz de distrair o leitor, num momento em que estivesse mais necessitado de mera distração do que dos regozijos mentais da arte.⁴¹⁰

Apesar de o texto ser bem curto, nota-se o gosto de Brito Broca pela intriga que distrai, seja em livros brasileiros, portugueses ou franceses, e justifica sua adesão inicial à obra com base na busca de um passatempo , “pois há ocasiões em que procuramos um romance como quem procura uma fita de cinema. É preciso, então, que tanto no romance como no filme encontremos uma história em condições de, pela intensidade de ação, pelo seu movimento, despertar-nos o interesse, distraíndo-nos – quer dizer, alheando-nos de uma realidade, no momento incômoda”⁴¹¹.

No artigo “Machado de Assis e o Rio de Janeiro” (*Revista da Semana*, 14.09.1958), Brito Broca afirma, por exemplo, que o escritor carioca soube como ninguém “surpreender a

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 83-84.

alma humana nos seus movimentos mais íntimos, nas suas reações mais secretas”, com suas incoerências e desencontros. Mas assevera que, em *Brás Cubas*, “**não sentimos o homem à nossa frente**. Os herois machadianos [...] vivem mais como realidade psicológica do que como realidade exterior”⁴¹². A realidade exterior, para Brito Broca, está basicamente relacionada à descrição física de um personagem e aos quadros da natureza. Nesse mesmo artigo, ele faz uma comparação entre Machado e Dostoiévski para concluir da semelhança que existe nos dois escritores no modo de compor seus personagens. Com essa aproximação, no entanto, o articulista não visa comparar características específicas de uma e outra obra, mas destacar que, assim como Machado, os herois do escritor russo também se organizam dentro de uma realidade psicológica e não física:

Ninguém se lembra jamais do rosto, da cor do cabelo, da maneira de vestir-se de Raskolnikov; mas todos os que já leram *Crime e castigo* terão sempre presente o drama terrível das reações secretas do estudante.⁴¹³

Em 1949, Brito Broca escreveu um prefácio para a tradução da obra de Dostoiévski no Brasil pela José Olympio. Intitulado “*Crime e castigo*”, o estudo apresenta uma discussão sobre as influências do escritor russo na composição de seu romance. O ensaísta discorda da opinião de alguns críticos que indicaram nos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, uma fonte direta de *Crime e castigo*. Brito Broca, empregando um vocabulário comparatista tradicional, até admite que o autor “**sofreu** algumas influências do Romantismo” (grifo nosso), identificando nos personagens de Dostoiévski alguns tipos românticos, o que decerto o ajudava a melhor apreender sua essência. Associa Sonia, de *Crime e castigo*, com o tipo da “boa prostituta”, ou seja, “a criatura infeliz, que vive no pecado e a quem o pecado não corrompe”. Em Raskolnikov, o cronista encontra igualmente um tipo, o do “criminoso superior” ou “bom criminoso”. Embora seu anseio o leve a tentar resumir os traços dos personagens em duas palavras, criando estereótipos esquemáticos, no caso de Dostoiévski, Brito Broca demonstra ultrapassar algumas convenções que insistiam em estorvar sua recepção ao romance moderno. A personagem Sonia é um bom exemplo – “Mas de que maneira Dostoiévski renovou esse personagem convencional, que novas cores lhe emprestou,

⁴¹² 1983, p. 204-205.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 205.

quanta humanidade lhe transmitiu!”⁴¹⁴. Reconhecer o novo no personagem russo não deixa de ser uma forma de reconhecer a voga do romance moderno, ultrapassando o ideário romântico.

O problema de recepção enfrentado pelo cronista é devido, entre outros fatores, ao fato de o herói moderno, machadiano, principalmente pós-Brás Cubas, ter mudado seu status, passando a anti-herói, expressão que, aliás, entrou em uso graças a Dostoiévski, que a empregou em *Memórias do subsolo* (1864)⁴¹⁵. Alfredo Bosi esclarece:

Da história vulgar de adultério de Brás Cubas-Virgínia-Lobo Neves à triste comédia de equívocos de Rubião-Sofia-Palha (*Quincas Borba*), e desta à tragédia perfeita de Bentinho-Capitu-Escobar (*D. Casimiro*) só aparecem variantes de uma só e mesma lei: não há mais heróis a cumprir missões ou a afirmar a própria vontade; há apenas destinos, destinos sem grandeza.⁴¹⁶

O longo tempo transcorrido na assimilação da obra de Machado pelo cronista pode estar ancorado no desejo de reencontrar um herói que, na verdade, ficou no período romântico. O idiossincrásico Brás Cubas, que conta sua história banal depois de morto, não tem receio em declarar – “Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade”⁴¹⁷. À mediocridade e insignificância do personagem moderno, Brito Broca irá opor a preferência pelos seres mitológicos de Alencar, “a quem amamos e com quem já trocamos confiança algum dia!”⁴¹⁸. Massaud Moisés, no seu *Dicionário de termos literários*, explica que o herói “confunde-se com a própria estética romântica”, enquanto o anti-herói é produto do realismo e do naturalismo, apesar de seu germe existir em personagens anteriores, como o Quixote⁴¹⁹.

A complexidade psicológica conferida ao personagem moderno (chegando a experiências radicais no século XX) fez com que alguns críticos o encarassem como distante

⁴¹⁴ Broca, 1981, p. 69.

⁴¹⁵ Ver Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Cultrix, 2004, p. 28.

⁴¹⁶ 1994, p. 180.

⁴¹⁷ Assis, 1997, p. 62.

⁴¹⁸ 1981, p. 175.

⁴¹⁹ Ver Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 219.

da realidade, por isso a impressão de Brito Broca de que os seres machadianos não se destacam “fisicamente, à nossa frente, como seres de carne e osso”. Com efeito, são precisamente esses personagens que mais fogem da tipificação e se aproximam do humano. Citando Massaud Moisés:

O anti-herói não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou tara, ou comete delitos e crimes, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, **a ponto de assemelhar-se a muita gente.**⁴²⁰ (grifo nosso)

. Brito Broca não ficou alheio às dificuldades de recepção de *Brás Cubas* à época de seu lançamento, como demonstra em “O desencanto”, texto incluído em *Machado de Assis e a política*. O título do artigo remete ao ceticismo e ao pessimismo do romancista, sentimentos que evoluíram com o passar do tempo e se transfiguraram em sua obra. Brito Broca lembra que, quando *Memórias póstumas* apareceu, “causou grande estranheza à crítica”. O cronista reconhece que, ao adotar “a técnica de Sterne através de Xavier de Maistre e de Garrett, Machado realizava qualquer coisa de novo na ficção [...]”⁴²¹.

Vale notar, nessa passagem pontilhada por tintas intertextuais, a ausência do típico jargão comparatista, bem como o reconhecimento de Machado como autor de uma obra original, sem vinculá-lo a filiações e débitos com artistas europeus. Brito Broca, sempre preocupado com a recepção crítica de obras literárias, demonstra mais uma vez seu conhecimento sobre *Brás Cubas*. Nesse mesmo texto, narra a estranheza que o romance de 1881 causou à crítica quando apareceu em livro. O mais ilustre representante dessa crítica foi, segundo o cronista, Capistrano de Abreu, ocupando a rubrica “Livros e Letras” da *Gazeta de Notícias*. Abreu, atordado com a obra de Machado, interrogava: “O que é *Brás Cubas* em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?”⁴²². Brito Broca analisa o quanto essa obra reflete as próprias mudanças na vida de Machado e crê que o pessimismo do escritor se acentuou na maturidade, sobretudo depois da publicação de *Memórias póstumas*. Por outro lado, o cronista supõe que antes de *Brás Cubas* ele ainda não era um

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 219..

⁴²¹ 1983, p. 39.

⁴²² *Ibid.*, p. 39.

desiludido “e acreditaria mesmo na possibilidade de um desfecho feliz para o drama de seus heróis”, já que

seus primeiros romances, dentro dos moldes românticos de Octave Feuillet e Georges Ohnet, terminam bem. Dir-se-ia que deviam atender às exigências de um público para o qual se destinavam.⁴²³

Brito Broca foi um pesquisador incansável, passando horas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e, ao indicar a recepção difícil encontrada por *Brás Cubas*, confirma seu empenho em trazer à tona contribuições a respeito de uma época que não viveu, como fez no livro *A vida literária no Brasil – 1900*. É preciso, no entanto, nuançar suas palavras em relação aos livros da primeira fase machadiana. Em que pese José Veríssimo tê-los dividido, para nossa comodidade, em fase romântica e fase realista, alguns pesquisadores vinham apontando a insuficiência dessa definição simplificadora que não abarcava toda a complexidade da criação inicial machadiana. Em *Presença da literatura brasileira*, Antonio Candido e José Aderaldo Castello, “em vez de dizer que o romancista ainda se apresenta bastante comprometido com a herança romântica”, preferem “admitir que ele está preso às características mais gerais do romance do século XIX”,⁴²⁴.

De fato, Brito Broca parece reproduzir uma tendência de certa crítica que tentou associar os primeiros livros de Machado a um modelo romântico, apoiando-se preferencialmente em Feuillet e no seu famoso *Roman d'un jeune homme pauvre*, muito lido entre nós. Mas ao contrário do que diz o cronista, os primeiros romances machadianos não atendiam tanto assim às exigências do público. *Ressurreição*, por exemplo, não encontrou grande ressonância entre os críticos, que se ressentiram “da falta de ‘paixões violentas’, das ‘grandes tempestades do coração’; em outras palavras, dos ingredientes e do tom da literatura sentimental”, de acordo com as pesquisas de Hélio de Seixas Guimarães nos periódicos da época (1872)⁴²⁵. O segundo livro do escritor teve recepção ainda mais restrita que o primeiro:

⁴²³ *Ibid.*, p. 37.

⁴²⁴ 1964, p. 132.

⁴²⁵ 2004, p. 135.

A mão e a luva (1874) foi o que encontrou menor repercussão na imprensa carioca⁴²⁶. Hélio de Seixas Guimarães lembra que o crítico Araucarius, em artigo de *O novo mundo*, (Nova York, 22.02.1875), ressalta a frieza da narrativa – “Fracos são os caracteres, a urdidura despida de interesse commovente, a acção fria”⁴²⁷. Em “Somente na maturidade”, Brito Broca também descreve essa sensação na leitura das crônicas de Machado, “frias e sem vida”, diferentes das de João do Rio⁴²⁸. E, para terminar nosso estudo sobre esse artigo, cumpre observar que, após defender bravamente Machado das críticas de Agripino Grieco, tentando mostrar ao leitor que o talento do romancista é capaz de ultrapassar qualquer comparação, sem nada dever a ninguém, o cronista paulista conclui seu texto de maneira polida, sem desmerecer o trabalho de Grieco – “E por hoje aqui fico nestas simples notações sobre esse livro que tanto me encantou”⁴²⁹ – apesar de não concordar com ele.

Outro artigo em que Brito Broca põe em prática sua veia comparatista, com bastante evidência, intitula-se “A influência de Victor Cherbuliez em Machado de Assis” (*Correio da Manhã*, 03.12.1960). A motivação inicial do cronista na elaboração do artigo deve-se à leitura de um prefácio escrito para uma edição de *Ressurreição*. Nesse texto de Astrojildo Pereira, encontramos uma referência a um crítico chamado G. Planche (pseudônimo inspirado no crítico francês Gustave Planche), que publicou uma crítica ao romance de Machado apontando *Paule Méré*, de Victor Cherbuliez⁴³⁰, como fonte inspiradora do escritor brasileiro na construção de sua narrativa, publicada em 1872.

A par disso, o ávido pesquisador Brito Broca sente-se impelido a “verificar até onde o Planche brasileiro acertara na sua investigação” e trata de ler o romance de Cherbuliez. Mas essa tarefa não foi nada fácil dada a raridade da obra, só encontrada no Gabinete Português de

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 320.

⁴²⁸ 1983, p. 210.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴³⁰ Victor Cherbuliez nasceu em Genebra (1829-1899). Filho de família francesa refugiada na Suíça quando da revogação do Editto de Nantes, naturalizou-se francês em 1880. Romancista, crítico literário, autor dramático, ensaísta, usou algumas vezes o pseudônimo G. Valbert em seus artigos. Foi colaborador da *Revue des Deux Mondes*. Seus melhores romances são: *Le comte Kostia*, *Paule Méré*, *Prosper Randoce*, *L'aventure de Ladislav Bolski*, *L'idée de Jean Térol*. Foi eleito na Académie Française em 1881. Informação disponível em <http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=451>. Acessado em 13/02/2011. (tradução nossa).

Leitura, em primeira edição de 1864⁴³¹. O estudioso da obra machadiana, John Gledson, em “Brito Broca e Machado de Assis – algumas notas”, louva a disposição do nosso cronista para empreender suas pesquisas nas prateleiras empoeiradas das bibliotecas:

[...] há muito o que descobrir para o leitor de hoje, e algumas tarefas sem concluir. Quando Brito Broca leu, na introdução à edição crítica de *Ressurreição* (1870) sobre a possível influência em Machado de *Paule Méré* (1865), de Victor Cherbuliez, romancista sem dúvida secundário que frequentou as páginas da *Revue des Deux Mondes*, não teve dúvidas, foi ao Gabinete Português de Leitura – onde, posso informar aos pesquisadores de hoje, esse romance ainda está, com outros de Cherbuliez, – leu, e verificou essa influência, na medida em que existe. Sejam honestos, quantos de nós faríamos a mesma coisa hoje?⁴³²

No artigo “Um ensaísta literário”, Eduardo Portella também não fica indiferente à paixão de Brito Broca – “o gosto pela pesquisa, não como simples revolver de papéis velhos, mas como um exercício fascinante, uma coisa viva e humana”. E acredita que a contribuição do cronista para nossa história literária é “das mais válidas”, sendo esta, “seguramente, a qualidade mais acentuada” de *Machado de Assis e a política*. Portella não esconde seu entusiasmo ao declarar que o ensaio de Brito Broca

[...] é das contribuições mais importantes para a nossa história literária. Depois dele será certamente bem mais fácil se reescrever, sem tantas dúvidas e com informações mais concretas, a história da literatura brasileira.

Depois de ler o romance de Cherbuliez, Brito Broca faz o cotejo dos dois romances para concluir que “o crítico não errou: houve realmente influência”. Isto posto, Brito Broca reitera o que havia dito no artigo escrito sobre o livro de Agripino Grieco (analisado nas páginas precedentes) em relação à “**influência sofrida** por [Machado] de escritores inteiramente esquecidos, cujos nomes não figuram nas histórias da Literatura e foram, no

⁴³¹ V. Broca, 1983, p. 217.

⁴³² Gledson, 1991, p. 39-40.

entanto, muito lidos no século passado, possuindo grande nomeada”⁴³³ (grifo nosso). John Gledson, no texto citado, pontua a tendência do cronista a “insistir na presença dos [escritores] secundários e dos esquecidos”:

[...] noutros momentos dos seus ensaios sobre Machado ele fala de Octave Feuillet, de Léon Gozlan, de Georges Ohnet, de Joseph Méry, de Dumas Fils, que formavam a atmosfera literária de Machado até bem próximo à data das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.⁴³⁴

Feita essa constatação, Gledson infere que “tais veias podem levar longe – quais são as verdadeiras relações entre a ficção de maturidade e a ficção popular [em Machado]?”⁴³⁵. Logo de saída, o que podemos notar no discurso de Brito Broca é a mudança na linguagem do campo lexical comparatista empregada nos dois textos. No artigo “Em torno de *Machado*” (*A Gazeta*, 04.06.1960), vimos que, ao fazer a defesa do escritor ante as críticas de Agripino Grieco, o cronista manipulou com cuidado e destreza o instrumental disponível, chegando mesmo a alertar para o perigo do “método comparativo” por não considerá-lo “absolutamente seguro e infalível”⁴³⁶. Para fazermos uma comparação entre os dois artigos e exibir o tom adotado em cada um deles, cabe assinalar, a título de curiosidade, que a palavra “influência”, no primeiro texto, só aparece uma única vez, e ainda assim, a fim de explicar um dos propósitos do livro de Agripino Grieco, isto é, mostrar “a influência de certos escritores secundários em Machado de Assis”⁴³⁷. Além disso, nesse mesmo artigo, Brito Broca fez uso de metáforas relacionadas à natureza para dizer das influências machadianas. Por mais que essas figuras de linguagem indiquem, no fundo, uma relação hierárquica, não se pode negar que a solução (quase poética) encontrada por Brito Broca ameniza a carga de uma possível dependência de Machado a modelos externos. No segundo texto, por seu turno, o cronista emprega cinco vezes o substantivo “influência” (uma delas no título), além do verbo “influenciar” que aparece uma vez. Sem dúvida, a utilização desses termos em qualquer texto

⁴³³ 1983, p. 217.

⁴³⁴ 1991, p. 40.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁶ Broca, 1983, p. 213.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 213-214.

não acarreta necessariamente um problema prévio à análise. Por isso, com base no estudo de “A influência de Victor Cherbuliez” será possível mostrar como se processa a argumentação do cronista na esfera comparatista e, partir daí, veremos o tipo de relação estabelecida entre o romancista carioca e o francês.

Antes de avançar diretamente na obra dos dois escritores, Brito Broca prepara o terreno e reporta o prestígio desfrutado por Cherbuliez, com base nas anotações do crítico franco-suíço Amiel em seu *Diário íntimo*. Temos, nesse simples relato, mais uma confirmação da insaciabilidade investigativa do cronista brasileiro ao pesquisar também a recepção do autor de *Paule Méré*. Com base nesses dados, o articulista conclui que não se deveria estranhar o fato de Machado ter-se deleitado pelo escritor e ter-se deixado influenciar por sua obra.

Finalmente, o próximo passo do cronista será a exploração de *Ressurreição* em contraste com *Paule Méré*, assumindo novamente uma abordagem próxima da leitura intertextual. A primeira associação feita por Brito Broca está na “identidade dos temas de *Ressurreição* e *Paule Méré*”:

[...] em ambos assistimos o mesmo drama de um jovem romanesco, fantasista, que atormentado pelo ciúme, acaba perdendo a mulher que ama.⁴³⁸

O próximo passo do articulista será contar um pouco do enredo (construído sob forma epistolar, “fiel à tradição de *La nouvelle Heloise*”) e explica que o protagonista da narrativa francesa chama-se Marcel, o qual está passeando pela Suíça com sua mãe e, de lá, envia cartas a um amigo chamado Félix, contando-lhe a “triste história de uma paixão”⁴³⁹. Em sua opinião, “foi daí, **decerto**, que o G. Planche encontrou a pista para assinalar a influência”⁴⁴⁰ (grifo nosso). O uso do termo “decerto” reforça a ideia enunciada no início da crônica, ou seja, Brito Broca obteve essa informação acerca da associação entre a narrativa brasileira e a obra francesa em leitura de segunda mão, no prefácio de Astrojildo Pereira e aparentemente não teve acesso ao artigo original de Planche. Intitulado “A *Ressurreição*. De Machado de Assis”

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

(*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01.05.1872)⁴⁴¹, nesse texto constata-se que Planche não parte do nome do personagem para fazer a correlação. A influência de Cherbuliez sobre Machado é sugerida pelo enredo das duas obras, que contêm “situações idênticas” (sic) e apresentam um desenlace que “é quasi (sic) o mesmo”. Além disso, Planche observa que “os dous caracteres principaes” da obra machadiana se aproximam muito dos personagens de Cherbuliez porque possuem “a mesma altivez de sentimentos, longanimidade e afinal firmeza de resolução em Livia e em Paula”⁴⁴². O texto de G. Planche é muito pequeno, menos de um palmo de página, e o crítico não desenvolve as sugestões exibidas que, a nosso ver, são muito gerais. Mesmo assim, cumpre destacar que sua leitura comparatista (*à la XIXe siècle*) não desmerece, ao final, o escritor brasileiro. Nos dois primeiros parágrafos elogia o “estyllo facil e correcto”, a “vivacidade do colorido”, a “sobriedade das descrições” e os “caracteres bem sustentados”. No terceiro parágrafo começa o processo comparativo, impregnado de termos que denotam a superioridade da obra estrangeira, expondo a criação brasileira como uma cópia – “[...] cumpre advertir: a ideia fundamental do romance não é original. Ela já foi desenvolvida pelo exímio escriptor Victor Cherbuliez, no seu bellissimo romance *Paule Méré*”. Os elogios de Planche ao escritor francês e a seu livro parecem caminhar para o comentário encomiástico e desbragado, bem ao gosto da época. No entanto, no último parágrafo ocorre uma mudança de direção e uma confirmação do que ele havia escrito no começo. O crítico admite que o “alto conceito” em que foi colocada *Ressurreição* não fica diminuído com o cotejo.

Na opinião de Brito Broca, o personagem Félix – secundário na obra francesa – foi quem deu nome ao herói de Machado. Através de “uma **lembrança inconsciente** de leitura” (grifo nosso), o romancista “talvez” tenha tirado daí o nome do protagonista de *Ressurreição*:

Mas o Félix em *Paule Méré* é, na realidade, uma figura passiva, não aparece no romance, bem ao contrário do que acontece com o personagem de *Ressurreição*⁴⁴³.

⁴⁴¹ Artigo reunido por Hélio de Seixas Guimarães. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo, Nankin; Edusp, 2004, p. 297.

⁴⁴² Guimarães, 2004, p. 297.

⁴⁴³ Broca, 1997, p. 217.

Embora o discurso do cronista venha apoiado numa pista intuitiva difícil de ser comprovada, não se pode negar seu empenho na elaboração de um modelo comparativo direcionado não só à mera indicação de semelhanças, mas também na apreensão das diferenças entre os personagens. Além disso, mesmo que a criação de Félix por Machado nada tivesse com seu congênere francês, fica valendo a contribuição de Brito Broca no esclarecimento dos caracteres de cada um. Com base nas ideias de Laurent Jenny, Sandra Nitrini anuncia que “a intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto”, sendo que “cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa”, na qual se encontra a “volta ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado”⁴⁴⁴. A nosso ver, esta é a direção para a qual apontam as escolhas de Brito Broca expostas não só nesse texto, mas igualmente nas escolhas feitas ao longo de toda sua carreira, numa persistente tentativa de recriar o passado.

Enquanto o crítico G. Planche salienta as semelhanças mais gerais dos textos analisados, Brito Broca pauta-se também na fixação das diferenças. Planche afirma que “Livia e Paula” (personagens de Machado e Cherbuliez, respectivamente) se aproximam na “firmeza de resolução”. Brito Broca lembra que Paule não é viúva como Livia e afirma existir, nos dois romances, diálogos entre Paule e Marcel que muitas vezes se parecem com os de Félix e Livia. No entanto, o cronista não vai além da sugestão, e não fornece nenhum exemplo desse paralelo. A esse respeito, é preciso atentar para o que diz Sandra Nitrini:

[...] intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com **manifestações explícitas**, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor.⁴⁴⁵ (grifo nosso)

Temos a impressão de que Brito Broca faz isso em alguns momentos de sua travessia, orientando-nos através de sua própria erudição, dialogando com o leitor como se este partilhasse do mesmo cabedal literário, já que a associação entre os diálogos de *Paule Méré* e *Ressurreição* não passa de uma indicação implícita. Mostras de sua erudição continuam a aparecer quando, em meio ao mosaico já constituído por Victor Cherbuliez e Machado de

⁴⁴⁴ 1997, p. 164.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 167.

Assis, irá juntar-se Joaquim Manuel de Macedo. Brito Broca nota a inexistência, em *Paule Méré*, de uma personagem que se assemelha a Raquel, de *Ressurreição*. Mas isso não o impede de conseguir buscar correspondência para essa personagem na literatura de seu próprio país. A Raquel de Machado teria, na sua visão, “um parentesco muito mais íntimo com a Raquel de *O moço loiro*, de Macedo, ambas se sacrificando pela amiga, que ama o mesmo homem”⁴⁴⁶. Leyla Perrone-Moisés comenta o hábito da crítica de fontes no trabalho incansável pela busca de antecedentes de uma obra e conclui – “cada modelo remete a um modelo anterior, e o pesquisador de fontes vê-se arrastado cada vez mais longe da obra, em direção aos arquétipos do inconsciente coletivo até o momento em que tudo se parece com tudo, graças ao pai Adão. Essa marcha a ré apresenta ainda o inconveniente de abrir a cada instante pistas falsas, e muito frequentemente o pesquisador de fontes, no seu furor eruditivo, se perde em aproximações duvidosas ou mesmo totalmente enganadoras”⁴⁴⁷. De um lado, é admirável o trabalho arqueológico de Brito Broca, uma constante tentativa em resgatar autores menores e esquecidos; de outro, na atividade comparativa, por vezes sua vontade em querer encontrar parentesco entre as obras é tanta que, se não o localiza nas obras analisadas (*Ressurreição* e *Paule Méré*), acaba recorrendo a outros livros que vêm à sua lembrança, sentindo-se impelido a incluir *O moço loiro* na sua própria trama comparatista. O teórico Hans Robert Jauss situa a origem do problema das fontes na história literária positivista por tomar emprestados à ciência métodos “exatos”, cujo resultado é bem conhecido:

appliqué à l’histoire de la littérature, le principe d’explication purement causale n’a permis de mettre en lumière que des déterminismes extrinsèques aux œuvres, il a conduit au développement excessif de l’étude des sources, il a résolu la spécificité de l’œuvre littéraire en un faisceau d’ « influences » que l’on pouvait multiplier à volonté.⁴⁴⁸

A teia intertextual tecida por Brito Broca agrega a seu emaranhado a sugestão de um novo possível elo, o qual, no entanto, será deixado no meio do caminho, uma vez que o palco está sendo ocupado por outros atores. De acordo com Leyla Perrone-Moisés:

⁴⁴⁶ Broca, 1983, p. 218.

⁴⁴⁷ 1973, p. 79.

⁴⁴⁸ 2002, p. 32.

O conhecimento de fontes poderia ter um interesse específico: possuir o “modelo” para poder estudar as transformações nele introduzidas pelo escritor. Não é entretanto o que faz a crítica de fontes, que se contenta com levantar os braços comuns entre a obra e o modelo, assegurando assim uma visão historicista do fenômeno literário e dando prova de erudição.⁴⁴⁹

No texto em questão, esses traços estão bastante perceptíveis. Brito Broca descreve Paule como uma jovem de modos independentes que mora com um casal de ingleses (Mr. Bird e Mrs. Simpson) e cujo comportamento acaba causando escândalo entre os burgueses, “que lhe atribuem costumes levianos e um passado escabroso”⁴⁵⁰. Marcel, apaixonado pela moça, esforça-se por não acreditar nas versões, porém, sendo um pouco ciumento, as suspeitas invadem-no. Aos poucos, consegue vencer sua desconfiança e decide casar-se, mesmo contra a vontade da mãe. Um acontecimento, então, faz renascer seus medos:

[...] os trechos de uma carta apreendida na boca de um cão, e na qual só se podem decifrar algumas palavras, lhe envenenam de novo o espírito, quando as núpcias já estavam para realizar-se. Marcel vai sondar a residência de Paule, à noite, e surpreende a chegada de um vulto acolhido pela jovem. Seu desespero não tem limites, já não há mais dúvida possível. Só resta o rompimento definitivo, num bilhete de poucas linhas bruscas e rudes.⁴⁵¹

O cronista destaca essa cena no romance francês porque encontra um episódio que considera correspondente na *Ressurreição*:

⁴⁴⁹ 1973, p. 78-79.

⁴⁵⁰ 1983, p. 217.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 218.

[...] no capítulo XIX⁴⁵², é Lívia quem avista uma mulher desconhecida, descendo de um carro à porta de Félix, entrando e depois saindo com um homem. Embora a surpresa lhe cause grande mágoa, tudo acaba se arranjando. Empraza-se afinal o casamento e quando as coisas se encontram nesse pé, Félix recebe uma carta anônima, que o leva, num ímpeto imprudente de ciúme, a enviar a Lívia um bilhete tão rude como o de Marcel, desfazendo o noivado.⁴⁵³

Devemos confessar que algumas vezes a busca por paralelismos nos parece um tanto controvertida, por não existir, nos casos citados, uma associação explícita e declarada entre os autores. Relacionar a ida de Marcel à residência de Paule com o momento em que Lívia vê uma mulher entrando na casa de Félix não nos transmite segurança para tirar maiores conclusões. De qualquer modo, Brito Broca encontra outras coincidências nas duas narrativas. Após receber uma carta anônima, Félix envia um bilhete a Lívia – “tão rude como o de Marcel” – pondo fim ao noivado:

Ante o golpe, Lívia cai no leito com febre e se põe a delirar. Exatamente o que acontece com Paule, ambos os casos reclamando a intervenção do médico. E tanto Marcel como Félix acabam se convencendo da inocência das respectivas noivas. Marcel descobre que a carta era do pai da jovem, forçado a viver longe da filha por causa da segunda mulher, e pedindo-lhe por isso aquele encontro secreto à noite. Félix se convence de que a carta não passava da vingança de um inimigo. As consequências do gesto de Marcel foram, porém, muito mais graves em Paule, do que o de Félix em Lívia.⁴⁵⁴

⁴⁵² Cremos ter havido um erro de digitação na transposição do artigo para o livro, pois na verdade a cena se passa no “Capítulo XIV ou Capítulo do acaso” – “Lívia estava à janela desconsolada e triste, enquanto Raquel, não menos triste que ela, executava no piano uma melodia adequada à situação de ambas. Não viera resposta do médico; a viúva sentia desvanecer-se-lhe a esperança de tantos meses, e com ela o futuro que tão perto se lhe afigurava. Estas eram as suas melancólicas reflexões, quando viu parar à porta de Félix um carro, descer uma mulher, entrar, sair depois com um homem e partirem ambos. O golpe foi terrível e mais profundo que nunca. A viúva não temia decerto uma rival triunfante; mas via e sentia o desprezo do homem por quem tantas lágrimas chorara naquele dia. Se o médico lhe aparecesse então, ela reconheceria o seu engano, e a alegria de se sentir estimada lhe daria forças contra a dor de se ver ofendida. Félix não veio. Lívia mal pôde resistir à humilhação. Uma lágrima, — a última que lhe restava, — foi a única expressão do seu imenso desespero”. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/romance/marm01.htm>. Acessado em 11/01/2011.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 218.

Se realmente a obra de Victor Cherbuliez está presente em Machado de Assis, este criou outras alternativas para o final de sua narrativa, segundo as indicações de Brito Broca. Em *Paule Méré*, o final é mais melodramático, Paule fugindo para a Itália com o casal de ingleses, Marcel caindo a seus pés, pedindo-lhe perdão, o que não é aceito pela moça, mesmo amando-o. Por fim, Mr. Bird envia uma carta desesperada a Félix (amigo de Marcel), pedindo-lhe que vá socorrer o amigo. Em *Ressurreição*, Brito Broca opina que o autor “evitou o frenesi romântico desse final”⁴⁵⁵.

No artigo “Desencanto”, Brito Broca referiu-se aos romances da primeira fase de Machado como “dentro dos moldes romanescos de Octave Feuillet e Georges Ohnet”⁴⁵⁶, definiu a obra *A mão e a luva* como sendo “do período romântico”⁴⁵⁷ aceitando, assim, certas convenções iniciadas a partir de um modelo de interpretação que vem de José Veríssimo. Desse modo, o cronista não procede a questionamentos e reproduz a crítica que o precedera. Entretanto, quando analisa a obra machadiana à luz de suas possíveis influências, como no caso de um autor secundário no estilo de Victor Cherbuliez, o cronista parece compreender melhor que o romantismo uniformizado e amalgamado pelos críticos anteriores deixa de ser tão plano e esquematizado no interior da obra de Machado. Mesmo questionando se realmente o escritor carioca foi influenciado pelo francês, a leitura de Brito Broca, nos paralelismos e na aproximação binária, se enriquece de outra forma, adquirindo maior teor crítico ao nuançar esse romantismo nivelado, percebendo que as coisas não eram tão simples.

Ao final do artigo, Brito Broca faz um balanço a respeito do confronto entre a obra francesa e a brasileira:

A influência de Cherbuliez, visível nos traços que acentuamos, não impede *Ressurreição* de, por outros elementos do enredo, caracteres e episódios subsidiários e, sobretudo, a técnica, **diferençar-se** de *Paule Méré*, trazendo a **marca própria** do grande romancista que já então se plasmava.⁴⁵⁸ (grifo nosso)

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 219.

O crítico Segismundo Spina, no ensaio “A crítica de fontes”, postula a impossibilidade de haver uma ruptura total com o passado numa nova criação e acredita que a fonte é válida como ingrediente criativo, mas não serve como critério de beleza nem tem o poder de diminuir os prestígios literários. Citando René Bray, Spina afirma que “uma língua, como uma literatura, não basta a si mesma”⁴⁵⁹ e acrescenta que uma obra literária é o resultado da convergência de um universo inesgotável de sugestões, podendo surgir das recordações mais remotas até as “leituras mais disparatadas”⁴⁶⁰. No entanto, quando o crítico analisa a passagem da crítica de fontes para a literatura comparada, assinala as “vicissitudes” que ela começa a sofrer. Um dos perigos para os quais ele alerta refere-se à “poligenesia literária”, ou seja, autores sem filiação literária entre si chegando a criar situações, quadros, atitudes, movidos apenas por um conjunto de circunstâncias ideológicas, morais, sentimentais. Com isso, aos poucos o papel da crítica tornou-se “vicioso toda vez que o crítico pretendeu ver para cada tema, cada metáfora, cada verso ou cada situação a fonte correspondente”⁴⁶¹.

Em Brito Broca, a sugestão do nome Félix como ponto de contato entre *Ressurreição* e *Paule Méré* não nos parece um indício muito claro para configurar uma influência literária, inda mais se levarmos em consideração o papel secundário do Félix de Cherbuliez, descrito pelo cronista como “figura passiva”, ao passo que o Félix machadiano cumpre a função do protagonista. O próprio cronista revela a tenuidade do seu argumento quando alega que Machado de Assis “talvez por uma **lembrança inconsciente** de leitura, deu ao seu herói o mesmo nome do amigo de Marcel”, personagem do romance de Victor Cherbuliez⁴⁶². As palavras que grifamos dão bem o teor da escassez e incerteza contidas nesses vestígios, não chegando a constituir evidências. Linhas adiante, Brito Broca recorda que “o herói de *O moço loiro* também se chama Félix”, derivando daí uma hipótese mais geral e coerente para o nome escolhido por Machado, além de menos vinculada a uma filiação literária específica. Após constatar a frequência no uso do nome, o articulista pondera – “Devia exercer muito prestígio no coração das iaiás da época esse nome para os romancistas dele tanto se utilizarem”⁴⁶³.

⁴⁵⁹ 1964, p. 8-9.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶² Broca, 1983, p. 217.

⁴⁶³ Broca, 1983, p. 218.

Segismundo Spina tece um importante comentário no qual expõe o risco de se apoiar em vagas deduções, chamando nossa atenção para algumas práticas no campo da estilística comparada:

[...] denunciar pura e simplesmente a fonte, isto é, justapor sem provar e sem verificar o índice de recriação, quase nenhuma importância oferece para a crítica literária, além do inconveniente perigoso de aproximar o que é mera coincidência literária.⁴⁶⁴

Brito Broca descreve, no mesmo artigo, a convivência de Paule com o casal de ingleses, Mr. Bird e Mrs. Simpson. Essa cena lhe traz à memória a existência de outra personagem em Machado, mas desta vez em obra posterior à *Ressurreição* – “Não nos esqueçamos de que no romance seguinte, *A mão e a luva*, Machado de Assis introduzirá uma Mrs. Oswald, que **parece uma reminiscência** de Mrs. Simpson”⁴⁶⁵ (grifo nosso). Poderíamos simplificar a afirmação do cronista dizendo “pode ser ou pode não ser”, tal a relatividade do discurso. Exceto pelo uso da forma de tratamento em inglês, o articulista não fornece nenhuma explicação plausível para tal associação, uma vez que nem mesmo os nomes são parecidos – como, pelo menos, foi o caso de Félix –, o que forçosamente nos faz pensar que, na verdade, a reminiscência está na mente do cronista. Vale destacar, uma vez mais, a opinião de Segismundo Spina, para quem “o estabelecimento puro e simples das fontes sem o exame estilístico correspondente, corre o risco da esterilidade, da mera curiosidade intelectual (como dizia Croce), ou da erudição no seu pior sentido”⁴⁶⁶.

Apesar do limite imposto pelo rodapé, vale lembrar que críticos como Álvaro Lins e Tristão de Athayde aprofundaram o exercício de boa parte de sua crítica nas colunas dos jornais. Como John Gledson mesmo afirma, Brito Broca é “sugestivo”:

Aliás, é uma impressão que se repete, essa de que **quase** chega a um certo ponto, a um limiar que acaba **não** atravessando – isto é, **quase chega a**

⁴⁶⁴ 1964, p. 15.

⁴⁶⁵ Broca, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁶⁶ 1964, p. 15.

enxergar coisas que apontam para um Machado de Assis mais problemático.⁴⁶⁷ (grifos nossos)

Independente das sugestões lançadas pelo cronista serem corretas ou não, Machado de Assis tendo ou não lido Victor Cherbuliez, as palavras finais de Brito Broca merecem ser ressaltadas na medida em que, apesar de confrontar um representante de uma literatura periférica e colonizada (Machado de Assis) com um escritor europeu (embora menor), o cronista logra ultrapassar, em partes, a prática comum do comparatismo tradicional – que consistia em transformar a obra influenciada em devedora – e faz questão de valorizar o produto nacional, salientando que *Ressurreição* conseguiu “**diferençar-se** de *Paule Méré*, trazendo a **marca própria** do grande romancista que já então se plasmava”⁴⁶⁸ (grifo nosso). De acordo com Sandra Nitrini:

A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, sua **marca própria**, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época.⁴⁶⁹ (grifo nosso)

A leitura de Brito Broca, atrelada aos paralelismos e à busca de situações análogas entre as obras, insere-se no limiar de uma tensão avivada pelo prazer da pesquisa, passando pelo resgate de um capítulo esquecido da história, pelo confronto das culturas francesa e brasileira, numa operação que envolve um sistema de forças provenientes da crítica tradicional de fontes que quase nos subjuga mas, finalmente, deságua na superação do embate através do reconhecimento dos valores nacionais, mantendo intacto o poder criador de Machado de Assis.

Além disso, se o perfil de Brito Broca é preferencialmente moldado por obras de caráter romântico, deve-se assinalar a importância da obra machadiana como índice de transposição de um modelo tradicional em sua formação, aliando-se à modernidade da obra de

⁴⁶⁷ 1991, p. 41.

⁴⁶⁸ 1983, p. 219.

⁴⁶⁹ 1997, p. 141.

Dostoievski, que ele também divulgou entre nós, por intermédio da literatura francesa. No ensaio publicado em 1949 sobre o escritor russo, o cronista explica:

Tendo sido *Crime e castigo* um dos primeiros romances de Dostoievski traduzidos para o francês, era natural fosse também um dos primeiros a serem lidos no Brasil. O nosso público devia, naturalmente, como o francês, sentir-se meio aturdido ante a força trágica e meio bárbara do romancista russo.⁴⁷⁰

Desse modo, a obra de Brito Broca insere-se na nossa história como um centro irradiador de leituras e sugestões que abarcam numerosos escritores, dos maiores aos menores, tendo a França como ponto de contato entre muitos deles.

⁴⁷⁰ Broca, 1981, p. 72.

b) José de Alencar

Iremos, agora, estudar a recepção de Brito Broca à obra de José de Alencar, com base em artigos nos quais se nota sua veia comparatista, passando pelas relações entre as literaturas brasileira e francesa. Nossa discussão irá se articular em torno de textos que se entrelaçam por conterem informações complementares, sendo que o tema de alguns deles envolve a polêmica entre Joaquim Nabuco e José de Alencar. À primeira vista, pode parecer estranho o fato de nos debruçarmos sobre esse famoso embate, mas ele é válido na medida em que Brito Broca lança mão, uma vez mais, de um amplo aparato crítico de literatura comparada proveniente da escola francesa.

Começaremos por dois textos nos quais o cronista dedica maior espaço ao assunto. O primeiro intitula-se “Conversa sobre José de Alencar” (*Correio da Manhã*, 02.07.1956) e o segundo é “Nabuco contra Alencar” (*A Gazeta*, 18.02.1956). A maior parte dos artigos sobre o autor de *Iracema* está reunida em *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*, mas em outros livros de Brito Broca encontram-se textos sobre o escritor e o diplomata que também serão incluídos aqui.

No primeiro parágrafo de “Conversa sobre José de Alencar”, Brito Broca explica que apesar de o romancista não ser um assunto tão vasto quanto Machado de Assis, ainda há muito a discutir sobre sua obra. Esse comentário não faz jus à produção do historiador da vida literária, já que em suas crônicas Alencar é um dos escritores mais citados, disputando espaço com o autor de *Helena*. De qualquer modo, a prova de que o romancista cearense continuaria despertando interesse na crítica, segundo Brito Broca, seriam os dois trabalhos que Gilberto Freyre publicara sobre o escritor, “exagerando no entanto nas conclusões”⁴⁷¹. O cronista não indica quais são esses trabalhos nem expõe os possíveis exageros do crítico. Pesquisando na *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, de Otto Maria Carpeaux, encontramos os trabalhos de Freyre provavelmente referidos por Brito Broca. Um deles é “José de Alencar, renovador das letras e crítico social”, prefácio inserido em *O tronco do ipê*, na edição da José Olympio de 1951 e o outro é *Reinterpretando José de Alencar*⁴⁷², de 1955⁴⁷³. Embora o

⁴⁷¹ 1979, p. 242.

⁴⁷² Carpeaux, em sua *Pequena bibliografia crítica* (1964), escreve *Reinterpretação de José de Alencar*, mas o livro que encontramos intitula-se, na verdade, *Reinterpretando José de Alencar*.

articulista não apresente os pontos do discurso de Gilberto Freyre dos quais discorda, poderemos citar seus estudos quando necessário.

Brito Broca inicia, então, o segundo parágrafo, no qual lamenta que a polêmica entre Alencar e Nabuco ainda não tivesse sido reunida em livro. Aponta a força das palavras dos dois debatedores e afirma que o conhecimento dessa controvérsia iria ajudar a “distinguir melhor os defeitos das virtudes de José de Alencar”⁴⁷⁴.

Cumprе assinalar que *A polêmica Alencar-Nabuco* só seria publicada em 1965, pelas mãos de Afrânio Coutinho. Na introdução ao livro, Coutinho indica Brito Broca como um dos que se interessaram pelo tema “apontando alguns de seus pontos essenciais”⁴⁷⁵. Como exemplo, refere-se ao artigo “Lutas e debates de José de Alencar”, publicado no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã* em 7 de outubro de 1951. Esse artigo também será estudado nesta parte.

Se em “Conversa sobre José de Alencar” o cronista atribui à discussão o poder de trazer maiores esclarecimentos somente a respeito do romancista cearense, por outro lado, em “Nabuco contra Alencar” ele afirma a importância dessa batalha jornalística igualmente no conhecimento de Nabuco – “sua leitura traria hoje contribuição valiosa para o estudo dos dois antagonistas”⁴⁷⁶. E Brito Broca tinha toda razão, uma vez que vários estudiosos e pesquisadores retomaram o certame entre os dois literatos, esclarecendo pontos essenciais de uma discussão significativa na formação do pensamento nacional brasileiro. A própria leitura que Brito Broca fez da célebre luta travada nos rodapés de *O Globo* em 1875 é uma boa introdução a uma questão que ganha maiores proporções no plano geral da literatura brasileira, mas também dá a conhecer as escolhas críticas do autor de *A vida literária no Brasil*.

Em “Nabuco contra Alencar”, Brito Broca coloca os dois debatedores em pé de igualdade, afirmando que “de nenhuma luta se poderia dizer, com mais acerto, que um contendor esteve à altura do outro”, pois “a cada um dos ataques calculadamente desfechados,

⁴⁷³ Carpeaux, 1964, p. 101.

⁴⁷⁴ 1979, p. 242.

⁴⁷⁵ 1965, p. 9.

⁴⁷⁶ Broca, 1979, p. 263.

sucedida o pronto revide de um antagonista, disposto a não se deixar vencer”⁴⁷⁷. Ao final, o articulista conclui que “nenhum dos dois se saiu mal da contenda”⁴⁷⁸ e admite existirem injustiças de ambos os lados, afirmando não concordar “com o menosprezo absoluto de Nabuco pelos folhetins de Alencar”⁴⁷⁹. Note-se, nessas palavras, certo comedimento na opinião de Brito Broca, ponderando o peso do discurso do estadista. Essa atitude do cronista será contrastada, em diversos momentos, com um tom bem menos benevolente em relação ao romancista.

No artigo “Conversa sobre José de Alencar”, Brito Broca não se mostra tão favorável ao escritor cearense e concorda mais abertamente com as investidas de Nabuco, visão que irá sobressair em muitos comentários. No segundo parágrafo, reconhece que o romancista “não deixou no chão as acusações” e “num movimento quase heróico de defesa procurou destruí-las uma por uma”. Em compensação, “embora fosse grande o seu esforço nesse sentido, muitas [das acusações] ficaram e continuam de pé”⁴⁸⁰. E é daí que o cronista conclui da relevância desse debate para uma melhor distinção dos defeitos e das virtudes de Alencar, deixando de lado a hipótese de se analisar as incoerências e defeitos do próprio Nabuco, apontados inclusive por Araripe Jr. em “José de Alencar – perfil literário”, publicado em 1882. A postura assumida por Brito Broca na maior parte dos artigos sobre o assunto nos mostra que, no balanço final, o vencedor para ele seria Nabuco. No artigo “Imaginação e realidade”, incluído na obra *Machado de Assis e a política*, Brito Broca é instigado novamente a tratar de algumas polêmicas alencarianas, mas desta vez estimulado pela leitura do prefácio de Augusto Meyer a uma nova edição de *O gaúcho* – “o assunto é velho, mas sempre sedutor”⁴⁸¹, salienta o articulista. Ao retomar a contenda de 1875, sua primeira pergunta remete aos erros e deficiências mais apontados por Nabuco na obra do romancista. Entre eles, destaca-se em vários artigos do cronista o problema do realismo de Alencar, fortemente contestado pelo abolicionista. No texto “Sobre o ‘realismo’ de Alencar” (*A Gazeta*, 1952), reunido em *Escrita e vivência*, Brito Broca evidencia que a “pretensão

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 262-263.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁸¹ Broca, 1983, p. 124.

realista” de Alencar é defendida com ardor “nos rodapés de *O Globo*, em que revidou ele às críticas ferinas de Joaquim Nabuco. Um dos pontos em que Nabuco se apegou para subestimar *O Guarani*, afirmando não justificar o romance o êxito extraordinário que obtivera, foi a inverossimilhança dos personagens e de muitas cenas”⁴⁸².

Brito Broca informa, então, o que desencadeou a briga entre os dois escritores no artigo “Nabuco contra Alencar”:

O ponto de partida da questão foi um artigo de José de Alencar em *O Globo*, em 26 de setembro de 1875, clamando contra a indiferença do público, que se recusara assistir ao drama *O Jesuíta*. Alencar enche todo um rodapé, queixando-se amargamente da **platéia fluminense, só interessada por peças estrangeiras, pelo que traz o rótulo de Paris e mesmo de Portugal** (se tratasse de um assunto como a restauração portuguesa, decerto o público compareceria – diz ele), aludindo depois motivos político-religiosos, que deviam também ter concorrido para o fracasso do drama.⁴⁸³ (grifo nosso)

Na verdade, o ponto de partida para o início da polêmica foi um artigo do próprio Nabuco, “*O Jesuíta*”⁴⁸⁴ (*O Globo*, 22.09.1875), publicado anonimamente, e talvez esse detalhe não tenha chegado ao conhecimento de Brito Broca. Os termos grifados nessa apresentação do cronista fornecem uma pista sobre o importante papel que Alencar irá desempenhar em nossa literatura no sentido de buscar uma linguagem nacional que pudesse traduzir o sentimento genuinamente brasileiro. Álvaro Lins, no artigo “Atualidade do Romantismo”(20 e 27 de dezembro de 1941), aponta em Alencar a identificação “com a independência mesma da literatura brasileira”, para a qual procurava “um sentido nacional”⁴⁸⁵. Ao comentar *Iracema*, Álvaro Lins afirma que

[Alencar] procura a autonomia literária no sentimento da própria terra, nas suas lendas, nas suas paisagens, nas suas figuras primitivas. O

⁴⁸² 1993a, p. 146.

⁴⁸³ 1979, p. 261.

⁴⁸⁴ Coutinho, 1965, p. 15-19.

⁴⁸⁵ 1941d, p. 248.

plano que construiu para a sua obra identifica-se com o desenvolvimento da formação nacional.⁴⁸⁶

Álvaro Lins considera oportuna a leitura de Alencar por lembrar “dois caminhos do nosso romantismo: o sentimento do universal em harmonia com o sentimento particular da terra”⁴⁸⁷. Brito Broca estava consciente do nacionalismo em Alencar, demonstrado no artigo “A obra crítica de Araripe Júnior” (*A Gazeta*, 11.04.1959), onde declara que “Chateaubriand, juntamente com Walter Scott, contribuiu para levar Alencar ao Indianismo, colocando-o assim na trilha nacionalista”⁴⁸⁸. Contudo, ao dedicar sua atenção aos quadros da natureza e aos personagens heróicos do escritor em detrimento dos romances citadinos, imprime ao seu discurso uma orientação diversa da de outros críticos, trazendo-nos um ponto de vista variado, sustentado em parte nos argumentos de Nabuco.

O crítico João Ribeiro, no artigo “José de Alencar e a linguagem diferencial do Brasil” (*Jornal do Brasil*, 02.05.1929), em que discute as polêmicas envolvendo a linguagem usada por Alencar na sua obra, define o romancista como o “mais nacionalista dos nossos escritores”⁴⁸⁹. Quando sofreu diversos ataques direcionados à linguagem usada nos romances, Alencar justificou-se com base “no direito que temos, e ousamos ter, falando e escrevendo a linguagem transplantada para o Brasil e naturalmente sujeita às modificações do ambiente”⁴⁹⁰. José Luís Jobim explica que

Na maioria das vezes, estes ataques alegavam que ele era um escritor descuidado e que cometia seguidas incorreções, avaliadas segundo um padrão de correção dos gramáticos portugueses, que presumia um certo purismo da língua, e era avesso a inovações [...]⁴⁹¹

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁸⁷ Lins, 1941a, p. 250.

⁴⁸⁸ 1991b, p. 204.

⁴⁸⁹ 1952, p. 144.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁹¹ Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/alencar/comentarios.htm>. Acessado em 27/01/2011.

No posfácio à segunda edição de *Iracema*, Alencar responde às críticas do literato Pinheiro Chagas, pelas acusações feitas “a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática da nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o **brasileiro** uma língua diferente do velho português!”. E mais adiante, Alencar reitera: “Cumpre não esquecer que o filho do novo mundo recebe as tradições das raças indígenas, e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração”⁴⁹². O escritor cearense não visa fundar o idioma brasileiro, mas quer mostrar como a língua naturalmente sofria transformações no contato com a nova terra e já não podia submeter-se à ideologia dos puristas do idioma, profundamente identificados às origens portuguesas. No dizer de José Luiz Jobim, “Alencar busca frequentemente ressaltar as diferenças do Português do Brasil”⁴⁹³.

No ensaio “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local”, Leyla Perrone-Moisés pontua que os primeiros passos para nossa autonomia literária foram dados com o romantismo “e, neste, com o romance e a poesia indianistas, praticados pelos já então reconhecidos José de Alencar (*O Guarani* e *Iracema*) e Gonçalves Dias (*Os timbiras*, *I-Juca Pirama*) nas décadas de 1850 e 1860”⁴⁹⁴. Roberto Schwarz, no estudo “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, descreve o autor de *Lucíola* como um escritor refletido e cheio de recurso cuja obra é “uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo. De *Iracema*, alguma coisa veio até *Macunaíma*: as andanças que entrelaçam as aventuras, o corpo geográfico do país, a matéria mitológica, a toponímia índia e a História branca [...]”⁴⁹⁵. Não por acaso, o pesquisador Donaldo Schüller, em seu livro *Teoria do romance*, elabora uma comparação entre *Macunaíma* e *Iracema*, no capítulo “Intertextualidade”, mostrando como a “ressonância alencariana” chegará até o herói sem nenhum caráter, sendo subvertida no texto de Mário de Andrade no diálogo com a virgem dos lábios de mel. Ao percorrer as obras dos dois artistas, Schüller vê em *Macunaíma* o herói que sai para atacar o gigante e acaba sequestrado pela cultura e pela língua civilizadas, concluindo que o personagem de Mário de Andrade “não

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ 2001, p. 102.

⁴⁹⁵ 2003, p. 38-39.

lembra em nada a paradisíaca aparição de Iracema”⁴⁹⁶, confirmando assim o que diz Leyla Perrone-Moisés:

A crítica deve buscar a diferença, que é aquilo que a obra tem de específico. Para chegar a ela, deve conhecer as semelhanças, não para nelas se deter, mas para que elas coloquem em relevo a originalidade da obra.⁴⁹⁷

Retornando alguns anos no tempo, veremos que Gilberto Freyre, no ensaio “José de Alencar, renovador das letras e crítico social” também já havia feito alusão ao veio nacionalista aberto por Alencar e à sua importante contribuição na busca de uma independência literária que desembocaria no modernismo de 1922, usando como exemplo o contraste entre duas personagens do romance *O tronco do ipê*. Para Freyre, enquanto Adélia representa o artificial, o subeuropeu, Alice é quem está em harmonia com a paisagem brasileira:

É como se Alencar, através dessa Alice ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista (sic) e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias, o Movimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso Modernismo de São Paulo [...]. **Movimentos que tiveram, evidentemente, em José de Alencar um dos seus melhores precursores.**⁴⁹⁸ (grifos nossos)

Quando relembra a polêmica Alencar-Nabuco, Brito Broca vislumbra, em diversos artigos, trechos marcantes da discussão. Alguns, inclusive, interessam-nos por tocar na questão do nacionalismo literário e das relações literárias França-Brasil, que serão discutidas no decorrer deste tópico. Nos textos de *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*, o articulista irá ater-se mais aos ataques entre os escritores, concordando preferencialmente com o abolicionista e deixando de notar que este também poderia ser – como já o havia sido no século XIX – questionado em certas atitudes e posicionamentos. Sérgio Buarque de Holanda, no artigo “O sentido universal da literatura francesa – I” (*Diário Carioca*, 03.07.1949), faz

⁴⁹⁶ 2000, p. 20-22.

⁴⁹⁷ 1973, p. 83.

⁴⁹⁸ 1951, p. 29.

referência aos polemistas que não se cansam de estigmatizar “no Brasil, esta pobre dependência intelectual por Paris”. E ainda recorda que “um dos nossos mais altos espíritos, Joaquim Nabuco, [...] chegou a proclamar que preferia um simples trecho do cais do Sena a todas as magníficas paisagens do Novo Mundo”⁴⁹⁹, dando-nos, com isso, um pequeno retrato do espírito francófilo do diplomata.

Nosso cronista também não concorda com algumas ideias de Araripe Jr. postulando o nacionalismo da literatura brasileira e encarnadas sobretudo na obra de José de Alencar. No ensaio “Introdução à literatura brasileira”, Brito Broca irá contrapor-se “quanto ao equívoco tão divulgado de um Alencar autor da nossa independência linguística ou mesmo criador de um idioma brasileiro ou de um dialeto, como pretendeu absurdamente Araripe Júnior”⁵⁰⁰. De fato, o próprio crítico João Ribeiro, em “José de Alencar e a linguagem diferencial do Brasil”, afirma que “não há certamente um dialeto brasileiro. A língua é a portuguesa, para os dois grandes países de idioma comum. Entretanto, há um matiz que nos pertence para sempre no modo de falar e de escrever”. E acrescenta que “os escritores brasileiros de maior independência opõem-se aos rigores do vernaculismo europeu [...]”⁵⁰¹, e por isso Alencar merece ser reconhecido. Araripe Jr., por sua vez, acredita não haver dúvida de que Alencar foi o primeiro a tomar, com relação à linguagem brasileira, “o verdadeiro ponto de vista”⁵⁰².

Brito Broca, no seu ensaio, estabelece, então, uma filiação entre o crítico e o romancista cearense. Segundo o ensaísta, Araripe Jr. começou sua carreira como ficcionista, “na trilha do autor de *O Guarani*”, tendo criado personagens semelhantes aos de Alencar, na linha indianista, donde supõe que Araripe Jr. pretendia ser um “continuador de Alencar”, porém, “não podendo ser o continuador, seria o seu crítico”⁵⁰³. Brito Broca recorda igualmente a formação inicial do autor de *O movimento literário de 1893*, cujo nacionalismo provinha de sua formação romântica. Para ilustrar seu pensamento, o ensaísta paulista transcreve o trecho de uma apreciação de Araripe Jr. sobre o livro *Contos da roça*, de Emílio Augusto Zaluar:

⁴⁹⁹ 1996, p. 113-114.

⁵⁰⁰ 1981, 299.

⁵⁰¹ 1952, p. 150.

⁵⁰² 1958, p. 247.

⁵⁰³ Broca, 1981, p. 257.

Bom é que vão aparecendo entre nós propugnadores de uma literatura puramente nacional, que, se afastando pouco a pouco do francesismo, possam um dia atrair ao seu grêmio tantos e tão fecundos talentos, os quais, absorvidos pelos livros franceses, têm-se arredado completamente da trilha que sem dúvida os levaria a vastíssimas e inexploradas minas, onde as suas imaginações achariam campo para erguer originais e verdadeiros ornamentos.⁵⁰⁴

Brito Broca conclui ser curioso um homem falar assim “contra os livros franceses”, uma vez que deles sofreria “tão viva influência e ia pertencer a uma Academia Francesa”⁵⁰⁵. Alfredo Bosi segue na esteira do cronista quando assinala que o crítico cearense oscilou nos julgamentos entre critérios díspares – “o *nacionalista*, que trouxera da juventude, de fundo romântico, conforme o qual a obra vale pelo seu *quantum* de brasilidade; e o *psicoestético*, permeado de análises taineanas e propenso a valorizar as qualidades sensoriais e plásticas do texto”⁵⁰⁶. Mas Bosi salienta que o crítico também era “bem informado a respeito das novidades europeias, buscando sempre entender o alcance das teorias e polêmicas que se entrecruzavam no seu tempo”⁵⁰⁷. O movimento de Brito Broca é bastante diverso do de Araripe Jr., pois enquanto o primeiro continuava imerso no espírito francês num período de declínio da influência francesa entre nós, o segundo mantém os pés firmes em solo brasileiro justamente por estar enraizado num ambiente impregnado da herança romântica, pois “a própria formação cultural do país, dirigida para a adaptação do modelo europeu de que era caudatário, obrigava a vinculação da atividade cultural ao sentido histórico de identificação da nacionalidade”, como nos informa João Alexandre Barbosa⁵⁰⁸. É preciso ter em mente, de acordo com Antonio Candido, que a chamada *crítica nacionalista*, de origem romântica, foi a principal tendência do nosso pensamento na fase 1880-1900, tendo sido desenvolvida e apurada pelas três figuras principais do momento – José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior. Candido também explica que “como em todos os países empenhados então na independência política, o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência

⁵⁰⁴ *Apud* Broca, 1981, p. 256.

⁵⁰⁵ 1981, p. 256.

⁵⁰⁶ 1994, p. 252.

⁵⁰⁷ 1994, p. 251.

⁵⁰⁸ 1990, p. 63.

literária”. Sendo assim, o “critério de nacionalidade” foi um elemento fundamental de interpretação para uma crítica ainda incipiente e “consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira”⁵⁰⁹.

Brito Broca elogia o trabalho do crítico cearense, mas não deixa de censurá-lo, quando assinala que “apesar de suas falhas, o livro de Araripe Júnior [sobre Alencar, publicado em 1882] continua a ser uma obra indispensável para o estudo [do autor de *Iracema*].”⁵¹⁰. A respeito do romancista, Brito Broca emenda – “infelizmente, no decorrer de oitenta anos, o mundo alencariano, embora sem grande complexidade, não tem sido ainda bastante devassado [...]”⁵¹¹. Muitas das discordâncias expressas por Brito Broca em relação a Araripe Jr. envolvem o conhecimento de ambos os estudiosos sobre Alencar, inclusive no que tange à polêmica com Nabuco.

No texto “E sumiu-se no horizonte...” (*Correio da Manhã*, 04.05.1957), o cronista paulista trata da recepção de algumas narrativas publicadas por Alencar. Entre elas, *O guarani*, que quase não teve repercussão na imprensa, segundo suas pesquisas nos jornais da época, destacando que “o grande acontecimento literário de 1857 não seria *O Guarani* e sim outra obra de feição indianista, *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias”⁵¹². De acordo com Araripe Jr., durante muito tempo os “órgãos de publicidade ocultaram a existência do *Guarani*, que, entretanto, o público, apoderando-se do livro, foi alevantando pouco a pouco, até dar-lhe direito de cidade e cinco edições”⁵¹³. A recepção ao famoso romance traz à mente de Brito Broca a disputa de 1875, em que um dos alvos de Nabuco foi a história de Ceci e Peri:

Apontando incoerências e impropriedades, [Nabuco] ressalva apenas a prosa “eufônica e sonora” de Alencar, para concluir do seu receio de que o livro, no futuro, ficasse sendo apenas um libreto.

⁵⁰⁹ Candido, 2006b, p. 123.

⁵¹⁰ 1981, p. 258.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 257.

⁵¹² Broca, 1979, p. 239.

⁵¹³ 1958, p. 246.

A polêmica então travada entre o romancista e Nabuco envolvia, como já tivemos ocasião de considerar, **o problema do Realismo e do Romantismo**. No entanto, apesar das puerilidades que se permitiam muitos ficcionistas românticos, no seu idealismo criador (Victor Hugo e Lamartine, por exemplo), **somos obrigados a reconhecer que Alencar abusou um pouco das licenças de escola**, em *O Guarani*.⁵¹⁴ (grifo nosso)

Alencar pode ter abusado das licenças de escola, mas a questão deixada em aberto pelo cronista é mais profunda e envolve também o fato de Nabuco representar, no dizer de Roberto Schwarz, o “europeizante”, que tem dupla aversão contra o realismo do autor de *As Minas de Prata*: uma por não manter as aparências e outra por não desrespeitá-las com “a devassidão escolada e apresentável da literatura francesa”⁵¹⁵. Para além de uma discussão sobre os limites das escolas literárias, a batalha travada entre os dois escritores avança igualmente na questão do local e do universal, que iria tornar-se um assunto cada vez mais candente no seio da intelectualidade brasileira. João Alexandre Barbosa assegura que

Não é difícil observar como em nossos primeiros críticos ou nas mais famosas **polêmicas literárias**, a questão central é sempre a medida de aproximação ou distanciamento com relação à história que, por sua vez, traduz, sem exceção, o **critério de nacionalidade**.⁵¹⁶ (grifos nossos)

Leyla Perrone-Moisés, seguindo essas pegadas, situa no fim do século XIX a proliferação de “polêmicas inflamadas” entre “partidários de uma literatura autenticamente nacional e partidários de uma literatura aberta às influências europeias”⁵¹⁷, incluindo Nabuco contra Alencar. Brito Broca, nos vários artigos dedicados ao tema, não se posiciona acerca da questão envolvendo um Nabuco “europeizado” em contraposição ao Alencar nacionalista, preferindo focalizar sua atenção nas críticas do estadista que recaem no problema da verossimilhança dos personagens e do “pretenso” realismo de Alencar. Não obstante, em algumas citações dos contendores reproduzidas nas crônicas de Brito Broca manifesta-se o embate “universal *versus* nacional”. Exemplos podem ser colhidos no artigo “Lutas e debates

⁵¹⁴ 1979, p. 239-240.

⁵¹⁵ 2003, p. 39.

⁵¹⁶ 1990, p. 63.

⁵¹⁷ 1997, p. 251.

de José de Alencar” (“Letras e Artes”, 07.10.1951), no qual o cronista traça um histórico resumido de alguns dos principais ataques sofridos pelo autor de *Senhora* ao longo de sua trajetória. Evidentemente, não poderia faltar o choque com Nabuco, despertado pelo artigo que Alencar publicou em 26 de setembro de 1875, queixando-se da fraca bilheteria de sua peça *O jesuíta*. Segundo o cronista, o escritor clama contra a indiferença do público brasileiro, desinteressado pelo que era nosso, dando atenção apenas ao que era estrangeiro⁵¹⁸.

Embora não questione as críticas de Nabuco contra Alencar, antes, pelo contrário, concorda com elas e em alguns momentos até as justifica, temos aí registrado, na crônica que Brito Broca escreveu em 1951, o germe de uma questão que iria prolongar-se pelo século XX afora e chegar até nossos dias. Para o crítico Roberto Schwarz, essa polêmica “é pobre em reflexão e baixa nos recursos”, pois os escritores “brigam até para ver quem sabe mais francês”. O problema interessa, de fato, por “reter uma situação” que recai nas críticas de Nabuco contra o uso que Alencar faz dos modelos franceses em solo brasileiro⁵¹⁹. No artigo “Origens da crítica no Brasil” (*A Gazeta*, 23.05.1959), Brito Broca também se refere à polêmica entre os dois literatos e nos traz sua explicação acerca dos ataques desferidos pelo diplomata:

Nabuco voltara da Europa, depois de uma prolongada viagem, em que retemperara profundamente o espírito na cultura e na civilização europeias. De regresso ao Brasil, devia ter sentido mais do que os outros o atraso da nossa literatura, ainda presa aos cânones românticos, quando na Europa já triunfara há muito o Realismo. Embora as origens de Nabuco fossem românticas, compreende-se que passasse a ver em Alencar uma espécie de *medalhão*, ou de glória já superada.⁵²⁰

⁵¹⁸ “Uma obra escrita por um brasileiro que não é maçom nem carola [...] um drama cujo pensamento foi a glorificação da inteligência e a **encarnação das primeiras aspirações da independência desta pátria repudiada**, semelhante produção era, em verdade, um escárnio atirado à face da plateia fluminense. Ela não podia proceder com maior sobranceira. Não se dignou nem mesmo a dar à peça as honras de comparecer em sua augusta presença para ser pateada; voltou-lhe as costas com frio desdém. **Se se tratasse de um assunto estrangeiro, como a “restauração portuguesa” [...] decerto o público se interessaria, porque nunca nos interessamos pelo que é nacional**”. (*Apud* Broca, 1979, p. 256, grifos nossos)

⁵¹⁹ Schwarz, 2003, p. 39.

⁵²⁰ 1979, p. 75.

Ampliando a trilha aberta por Brito Broca, Roberto Schwarz compara o diplomata a um cidadão que viaja pelo mundo e um dia retorna à terra natal, “onde o mortificam a existência de uma casa de mulheres, e o seu pouco requinte”⁵²¹. O autor de *Ao vencedor as batatas* conclui que, se aceitasse as críticas, Alencar faria ou romance edificante ou romance europeu:

Nabuco põe o dedo em fraquezas reais, mas para escondê-las; Alencar pelo contrário incide nelas tenazmente, guiado pelo senso de realidade, que o leva a sentir, precisamente aí, o assunto novo e o elemento brasileiro. Ao circunscrevê-las sem as resolver, não faz grande literatura, mas fixa e varia elementos dela [...]⁵²²

Tania Franco Carvalhal considera a controvérsia entre Alencar e Nabuco um momento raro no qual o dualismo entre o que nos é próprio e o alheio é formulado com maior nitidez. Tomando a polêmica como ponto de apoio, Carvalhal escreveu o ensaio “O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro”, declarando a postura nacionalista do autor de *O tronco do ipê* em contraposição ao pólo universalista defendido pelo diplomata. A pesquisadora nota que Alencar é explícito em sua crítica contra o pensamento universalista de Nabuco, adquirido na França. O romancista acusa seu opositor de escritor empenhado em “desnacionalizar o país” e de “cortejar o estrangeiro” – “Vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain”⁵²³, dirá Alencar. Tania Carvalhal não tem dúvida quanto às tendências do abolicionista, reveladas mesmo nas respostas dadas a Alencar. Quando Nabuco tenta

adotar uma postura conciliadora entre a tradição herdada e as manifestações locais, deixa ler o sentimento de dívida que estas últimas teriam para com a primeira, estabelecendo um patamar de inferioridade nossa diante da civilização luso-europeia. [...] Para Nabuco, portanto, o movimento de constituição da nacionalidade é centrípeto: a identidade americana resulta da ação exterior. Nessa perspectiva, está firmada a dívida, consagrados o débito e a dependência, desconhecendo-se o movimento inverso, de autodescobrimento, de identificação e construção interna.⁵²⁴

⁵²¹ 2003, p. 39-40.

⁵²² Schwarz, 2003, p. 40.

⁵²³ *Apud* Carvalhal, 2003, p. 133.

⁵²⁴ Carvalhal, 2003, p. 133-134.

A visão desfavorável de Nabuco, expressa por Tania Carvalho, manifesta-se igualmente em críticas direcionadas aos romances urbanos de Alencar, sendo um deles *Lucíola*. Valéria de Marco, em seu livro *O império da cortesã*, começa o terceiro capítulo (“Lucíola: a cortesã do império”⁵²⁵) com duas citações e uma pergunta:

...Lucíola não é senão a *Dame aux camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da **originalidade** e do “sabor nativo” dos seus livros.

...É preciso, no entanto, reconhecer-lhe a **falta de originalidade**. *Lucíola* **repete quase servilmente** o tema de *A Dama das Camélias*, porque o autor se achava muito mais perto de Dumas Filho e Feuillet do que de Balzac.

A primeira apreciação é de Nabuco e data de 1875; a segunda está em um artigo de Brito Broca de 1956. E quantos leitores anônimos nesses cento e tantos anos julgaram o romance de maneira semelhante?⁵²⁶ (grifos nossos)

Os comentários selecionados por Valéria de Marco, longe de serem casuais, revelam uma afinidade de opiniões entre Nabuco e Brito Broca no modo de encarar a cultura brasileira como dependente e devedora da cultura francesa. Sandra Nitrini, no ensaio “Lucíola e romances franceses: leituras e projeções”, analisa a presença de alguns romances franceses na obra de Alencar e afirma que, entre *Paul et Virginie*, *Atala* e *La dame aux camélias*, é este último, sem dúvida, que mantém uma “relação de simbiose mais intensa” com *Lucíola*, “o que talvez constitua um dos fortes fatores que levaram parte da **crítica contemporânea ao autor**, determinada por uma concepção equívoca do que seja o processo criador, acusá-lo de imitar Dumas Filho”⁵²⁷ (grifo nosso). A partir dos termos grifados, queremos mostrar como não foi somente a crítica contemporânea ao autor que o acusou de imitação, pois como vimos, Brito Broca compartilha da mesma opinião em pleno século XX. Em contrapartida, entre os críticos contemporâneos ao romancista cearense, destaca-se seu conterrâneo Araripe Jr., escapando da visão centrípeta ao alertar, em 1882:

⁵²⁵ 1986, p. 147-191.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 147-148.

⁵²⁷ 1992, p. 19.

Há quem veja em *Lucíola* uma simples imitação da *Dama das Camélias*. Vai nisto um grande engano. Nas exterioridades, com efeito, pode-se encontrar qualquer coisa que dê a suspeitar a relação de cópia para modelo. Mas, logo que se analise o fundo do caráter de ambas as mulheres, surgirá, clara, a divergência.⁵²⁸

No artigo “Sobre o ‘realismo’ de Alencar”, Brito Broca chega a *Lucíola* passando antes pela célebre controvérsia jornalística. Mostra-se surpreso ao ressaltar que “Alencar vai ao ponto de declarar que se propunha a fazer romance fisiológico. Estamos, pois, em pleno terreno do realismo balzaquiano!...”. Em seguida, recorda que a peça *As asas de um anjo* foi proibida pela polícia, causando a reação do escritor, que protestou alegando estar na linha realista de Dumas Filho e Émile Augier, “cujas peças procuravam pintar ao vivo os males da sociedade para melhor corrigi-los”. Então, Brito Broca explica que a peça foi acusada de ser imoral e reduz seu enredo “em duas palavras: é a reabilitação da boa prostituta. Ideia essencialmente romântica, que veio de Victor Hugo com *Marion de Lorme* [...] passou para Dumas Filho, com *A dama das camélias*, drama romântico, que conduziu, no entanto, o autor para o Realismo”⁵²⁹. Mas o cronista justifica as “confusões de Alencar” pelos “cambiantes entre as duas tendências, que se confinaram muito mais do que se pode imaginar”⁵³⁰. Por fim, Brito Broca declara:

Na verdade, além da utilização de um tema semelhante a *A dama das camélias* em *As asas de um anjo*, Alencar não hesitou em **apropriar-se quase inteiramente** do enredo do famoso romance de Dumas Filho, na *Lucíola*, onde encontramos **passagens bem escabrosas**, com as quais o autor talvez procurasse acentuar o **pretensão** Realismo de que fazia timbre.⁵³¹ (grifo nosso)

Como se pode perceber, a recepção negativa de Brito Broca a *Lucíola* se repetiu em outros artigos, variando nos termos que identificavam o romance alencariano como mera reprodução da obra francesa. Indigna-se o cronista com o fato de Alencar romancear um tema

⁵²⁸ 1958, p. 185.

⁵²⁹ Broca, 1993a, p. 147.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 148.

já usado na literatura francesa, embora esse tema também tivesse aparecido, como ele mesmo salienta, na obra de Victor Hugo, que nem por isso ele critica. E ainda noutro artigo – “O que liam os românticos”⁵³² –, mostra como o assunto já tinha sido explorado por Abbé Prévost, evidenciado na crítica que D. Pedro II dirigiu a *Lucíola*, “considerando-a um pastiche de *Manon Lescaut* e ‘uma *Dama das camélias* da Rua dos Arcos”⁵³³. Tania Carvalho recorda que Alencar já se tinha defendido da acusação de imitador feita por Nabuco apoiando-se nas mesmas histórias citadas pelo imperador. De acordo com a estudiosa, Alencar “mostra-se ainda mais lúcido ao dizer que ‘Alexandre Dumas Filho remoçou o romance de Prévost (*Manon Lescaut*), dando-lhe o encanto de seu estilo. Nenhum crítico, porém, desmereceu seu livro por causa da semelhança da fábula. *Lucíola*, bem longe de ser imitação da *Dame aux Camélias*, é, ao contrário, sua cabal refutação”⁵³⁴.

Cumpramos ressaltar que no estudo biográfico incluído na coleção das obras ficcionais de Alencar editada pela José Olympio em 1951, Brito Broca cita vários romances do escritor, mas não há qualquer referência à história de Maria da Glória. No entanto, temos uma alusão ao autor da *Dama das camélias* na aproximação com uma peça de Alencar. Brito Broca narra a proibição de *As asas de um anjo* pela polícia, sob alegação de imoralidade. Segundo ele, **“abordando um tema semelhante ao de Dumas Filho**, o da ‘reabilitação pelo amor da mulher culpada’, o escritor scandalizava o público e as autoridades policiais”⁵³⁵ (grifo nosso). Nota-se, nessas palavras, que o julgamento severo expresso nas crônicas de jornal, considerando *Lucíola* mera imitação da obra de Dumas Filho, irá tingir-se de um tom mais brando na comparação da obra brasileira e da francesa no ensaio introdutório às obras de Alencar.

As palavras de Brito Broca denotam igualmente a consciência de que o tema era uma convenção literária, como fica demonstrado no artigo “Alencar e a polícia do império”

⁵³² Esse artigo “compõe-se do ensaio homônimo, estampado na *Revista do Livro* (RJ), 13 de março de 1959, acrescido de três folhas manuscritas do Autor, apostiladas ao recorte do mesmo artigo, existente entre os seus papéis, e ainda dos artigos ‘O que lia Castro Alves’, publicado em *A Gazeta* (SP) de 18 de outubro de 1960, e ‘De Dumas Filho a Paul de Kock’, também de *A Gazeta*, em 19 de setembro de 1959”. (Broca, 1979, p. 342)

⁵³³ 1979, p. 115.

⁵³⁴ Carvalho, 2003, p. 136.

⁵³⁵ Broca, 1981, p. 162.

(“Letras e Artes”, 18.05.1952⁵³⁶). Ao tratar novamente da proibição da peça *As asas de um anjo*, o cronista explica claramente que o autor “pretendeu tratar do tema, **então em voga**, da reabilitação da pecadora”⁵³⁷ (grifo nosso). Valéria de Marco também faz uso das informações semeadas pelo cronista quando esclarece que “em terras brasileiras a temática [da prostituta regenerada] era bastante popular, como nos revela Brito Broca ao informar que, em 1858, se representava nos teatros do Rio uma paródia no texto de Dumas Filho chamada *A Viúva das Camélias*, ou ainda ao lançar a hipótese de que o sucesso do romance explicaria o fato de que, no concorrido baile imperial de 1851, uma camélia tivesse atingido o exorbitante preço de oitenta mil réis”⁵³⁸. Contudo, mesmo tendo à mão todas essas informações, uma vez mais a opinião de Brito Broca não fica longe da avaliação “impiedosa” de Nabuco. O diplomata, que na visão de Valéria de Marco estava “certamente enfiado da *grande vie parisienne*”⁵³⁹, declara:

A regeneração da mulher é uma dessas velhas questões que, não sendo encaradas por um lado novo, não interessam mais a ninguém. O Sr. J. de Alencar renovou o debate? Não.⁵⁴⁰

Antonio Candido, ao tratar de *Lucíola*, onde afirma estar presente o “tema da prostituição, vista como máscara que recobre a retidão fundamental da protagonista”, assinala que a heroína irá se redimir no amor, mas não será salva, “pois Alencar, apesar de tudo **obediente às convenções**, termina o livro pela morte expiatória”⁵⁴¹ (grifo nosso). Em *Formação da literatura brasileira*, o crítico acrescenta que

As cenas mundanas, as conversas [na obra de Alencar], parecem ter poucas raízes na realidade de cada dia, sendo uma espécie de **convenção literária** calcada nas crônicas sociais do tempo. Mas superados estes obstáculos à nossa acomodação, poderemos sentir o seu excelente e variado estilo, como

⁵³⁶ Reproduzido em *A Gazeta*, 13.10.1956.

⁵³⁷ Broca, 1979, p. 253.

⁵³⁸ 1986, p. 148-149.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴⁰ *Apud* De Marco, 1986, p. 149.

⁵⁴¹ 2002, p. 64.

aparece principalmente n’*O Guarani*, *Iracema*, *Lucíola*, *Senhora* e *O Sertanejo*.⁵⁴² (grifo nosso)

O formalista russo Vitor Chklovski, em “A arte como procedimento”, nos traz uma boa explicação a respeito da nova roupagem que é dada aos mesmos temas:

Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e a revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação.⁵⁴³

Traduzindo: velho conteúdo sob novo formato. Se, como disse Brito Broca, “Alencar não hesitou em apropriar-se quase inteiramente do enredo do famoso romance de Dumas Filho, na *Lucíola*”⁵⁴⁴, devemos considerar que as imagens veiculadas na obra francesa, “tomadas emprestadas” – palavras do formalista russo – pelo romancista cearense, revelam, em solo brasileiro, uma nova disposição, refletida, por exemplo, nos questionamentos do personagem Paulo – “Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?”. Lúcia, por sua vez, ao ler *A dama das camélias*, vocifera: “– Esse livro é uma mentira!”⁵⁴⁵.

Até mesmo as referências ao sexo em *Lucíola*, marcando uma diferença e uma distância em relação à obra francesa, para Brito Broca se resumem a “passagens bem escabrosas” com o intuito de reforçar o “pretense realismo” do autor. Na visão de Antonio Candido, a sensualidade violenta da heroína é uma forma de afogar o sentimento de culpa

⁵⁴² Candido, 2000, p. 210.

⁵⁴³ V. Chklovski, “A arte como procedimento”, in: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad.: A. M. Ribeiro, M. A. Pereira, Regina Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 41.

⁵⁴⁴ 1993a, p. 148.

⁵⁴⁵ José de Alencar, *Lucíola*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, p. 70. (Disponível em www.dominiopublico.gov.br).

pela vida que leva e, mesmo seguindo as convenções, Alencar “foi inovador no modo franco de tratar o sexo”⁵⁴⁶. Para Valéria de Marco:

o romance de Alencar abre também um aspecto novo nas estórias das cortesãs: a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso. Elas vêm ao texto para recriar o mundo do prazer e, a partir desse momento, impõem-se como elemento de construção do processo de desvendamento de Lúcia e como **traço diferenciador** entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho. Elas revelam também a perícia do romancista que, assim, conseguia provar que podia tematizar o vício com a linguagem da decência, em nada semelhante às frases de Sade. No texto, não há nenhuma palavra que a neta da leitora não possa ouvir e, no entanto, ele recria o clima da embriaguez.⁵⁴⁷ (grifo nosso)

A título de ilustração, vale lembrar que o modo de se expressar de Brito Broca quanto ao sexo presente em *Lucíola* (“passagens bem escabrosas”) é bem semelhante ao pensamento emitido no tocante às cenas de sexo (essas sim mais explícitas) em *Ulisses*. No artigo “James Joyce”, reunido em *Papéis de Alceste*, o cronista paulista afirma haver “páginas de escabrosidade incrível em *Ulysses*”⁵⁴⁸. Não é sem razão que o perfil do leitor Brito Broca foi resumido por seu grande amigo Alexandre Eulalio como “conservador” e “francófilo”⁵⁴⁹. A interferência moral parece tê-lo impedido de apreciar criticamente essa obra de Alencar, além do “pecado” cometido pelo escritor cearense ao “imitar servilmente” o livro de um famoso autor francês.

Embora declare nas *Memórias* que os romances que menos apreciava eram os indianistas, excetuando-se *O guarani*⁵⁵⁰, aparentemente Brito Broca não transpôs certos obstáculos na sua recepção a algumas obras urbanas do escritor cearense, nas quais a influência francesa impede uma apreciação mais justa e imparcial, ocasionada por uma devoção aos escritores franceses – e num nível mais alto, o modo de encarar a cultura francesa como superior. Sua acolhida positiva ficará reservada preferencialmente para os romances não

⁵⁴⁶ Candido, 2002, p. 64.

⁵⁴⁷ 1986, p. 162.

⁵⁴⁸ Broca, 1991a, p. 271.

⁵⁴⁹ 1992, p. 492.

⁵⁵⁰ Broca, 1968, p. 180.

urbanos, onde encontramos, como ele mesmo diz, “Peri, Ceci, Arnaldo, Dona Flor, Alina, Estácio, Cristóvão, Inezita”, personagens que constituem

[uma] galeria infindável de seres mitológicos, em quem acreditamos, a quem amamos e com quem já trocamos confidências algum dia! Podem ser inverossímeis e absurdos. Pouco importa. Como se explica a linguagem civilizada de Peri para com Ceci? De que maneira Arnaldo consegue viver sozinho pelos campos, dormindo nos galhos de árvores e adorando Dona Flor tal um herói de romance de Cavalaria? E esses sentimentos de nobreza e altaneria que o escritor empresta aos índios? Não cogitemos disso. Ler Alencar é para nós um estado de alma [...]⁵⁵¹

Antonio Candido indica que sob o primeiro aspecto, a obra alencariana significa, no romantismo brasileiro, o “advento do herói” – “Peri, Ubirajara, Estácio Correia (*As Minas de Prata*), Manuel Canho (*O Gaúcho*), Arnaldo Louredo (*O Sertanejo*), brotam como respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, em presa a lutas recentes de crescimento político”⁵⁵². No desenrolar de tantas revoluções, Alencar fez surgir seres imaculados, puros, inteiriços, “imobilizados pelo sonho em meio à mobilidade da vida e das coisas. Por corresponderem à profunda necessidade de sonho os seus livros ficaram, para sempre, no gosto do público”⁵⁵³.

Pois é isso que Brito Broca buscou em Alencar, a idealização, o heroísmo, a fuga à realidade, o “estado de alma” (palavras do cronista), por isso se mostra tão refratário às incursões do escritor mais próximas do realismo. Candido explica que nos romances heróicos (*O sertanejo*, *O gaúcho*, *Ubirajara*, *As minas de prata*, *O guarani*), o romancista sujeita a vida a um “padrão ideal e absoluto de grandeza épica, pois no mundo falaz do adolescente, onde tudo é possível, a lógica decorre de princípios soberanamente arbitrários”⁵⁵⁴. Para complementar as ideias de Brito Broca sobre a inverossimilhança de alguns personagens, referida na última passagem em destaque, vejamos a opinião do autor de “Os três alencares”:

⁵⁵¹ *Idem*, 1981, p. 175.

⁵⁵² 2000, p. 201.

⁵⁵³ Candido, 2000, p. 202.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 202.

Se aceitarmos de início o caráter excepcional de Arnaldo Louredo, não oporemos nenhuma objeção ao vê-lo dormir na copa da mais alta árvore da mata, com uma onça no galho inferior; tampouco à descida de Peri no precipício, à busca do escrínio de Cecília. Uma vez embalado, o sonho voa célere sem dar satisfações à vida, a que se prende pelo fio tênue, embora necessário, da verossimilhança literária.⁵⁵⁵

Tais palavras casam-se perfeitamente com a justificativa de Brito Broca em relação à sua primeira “amizade literária” – “Como já observei certa vez, acho Alencar um amigo muito mais indicado para a adolescência do que Machado de Assis”, pois neste escritor “pressentia a ausência daqueles quadros da natureza descritos de forma tão melódica no *Sertanejo*, no *Gaúcho* ou no *Tronco do Ipê*”⁵⁵⁶. De certo modo, Álvaro Lins corrobora essa opinião, mas acredita num intuito maior por parte do escritor cearense – “Sendo certo que sua obra agrada aos adolescentes, ela não revela no entanto um autor adolescente. Alencar levantou planos para o futuro, idealizou projetos capazes de consumir uma vida inteira”⁵⁵⁷.

Se, como afirma Bosi, o Alencar que soube idealizar “heróis míticos no coração da floresta é o mesmo que sabe recortar as figuras gentis de donzelas e mancebos nos salões da Corte e nos passeios da Tijuca”, podemos dizer que são os heróis e as paisagens da natureza que Brito Broca continuaria preferindo ao longo de sua vida em detrimento dos cenários e caracteres urbanos.

Apesar do pedido do personagem Paulo, par romântico de Lúcia/Maria da Glória – “[...] deixemos em paz *A dama das camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando”⁵⁵⁸ – nosso cultivado cronista prescindiu de certas nuances através das quais poderia extrair as diferenças entre as duas obras e ainda tratou de reforçar a filiação europeia do escritor brasileiro, tachando-o de imitador dos modelos franceses. Em suas considerações críticas sobre Alencar, Brito Broca assevera que “o poeta instintivo superou nele o realista

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁵⁶ 1968, p. 180.

⁵⁵⁷ 1941d, p. 247.

⁵⁵⁸ *Apud* Nitrini, 1992, p. 21.

positivamente medíocre”⁵⁵⁹, dando novamente mostras de rejeição às obras mais próximas do “pretensão” realismo de extração francesa. Vale lembrar, nesse caso, uma das lições de Machado de Assis, que no “Instinto de nacionalidade” assinala a presença dos romances franceses, “muito lidos entre nós”:

As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, – porque há aqui muito amor a essas comparações – são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou [...]⁵⁶⁰

Ao encarar os romances urbanos como devedores da cultura francesa, Brito Broca reproduz quase *ipsis literis* uma opinião propagada no século XIX, enfileirando-se, décadas mais tarde, muito próximo a Joaquim Nabuco. No entanto, devemos lembrar, antes de mais nada, que ao contrário de Nabuco, Brito Broca não pronuncia essas palavras para atacar aquele que foi um de seus escritores favoritos. Como, então, explicar as austeras palavras proferidas pelo cronista, aparentemente contrárias a *Lucíola*?

É preciso atentar, primeiramente, para as diferenças contextuais entre as declarações de Joaquim Nabuco e de Brito Broca, pois não é só o distanciamento temporal de quase um século que as distingue. Malgrado a relação de dependência e imitação expressa em ambos os pareceres, as intenções de seus autores divergem nos objetivos. Enquanto Nabuco visa realmente desmerecer e subestimar a obra de Alencar, que criticou ferozmente⁵⁶¹, Brito Broca coloca-se em campo oposto. Além de admirador do escritor cearense desde a adolescência, o cronista escreveu um estudo biográfico introdutório para as obras completas do autor de *Senhora* pela José Olympio Editora, em 1951, e ainda publicou um texto introdutório aos folhetins de Alencar reunidos em *Ao correr da pena*.

Como diversos críticos em sua época, Brito Broca continuava profundamente alinhado a um modelo clássico do comparatismo literário, dominado pelos estudos da escola francesa,

⁵⁵⁹ 1993a, p. 148.

⁵⁶⁰ 2008, p. 818-819.

⁵⁶¹ Ver *A polêmica Alencar-Nabuco*, organização e introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

segundo a qual uma obra pertencente a uma literatura dita periférica ou colonizada – como a brasileira – insere-se numa relação de dependência e inferioridade perante a cultura eurocêntrica. Eneida Maria de Souza e Wander Melo de Miranda postulam que

a ideia de dependência cultural sempre norteou os estudos relativos ao espaço ocupado pela literatura brasileira no confronto com outras literaturas, sobretudo as de matriz europeia. Por razões de ordem histórica e cultural, o legado europeu foi determinante na constituição da tradição literária nacional, nela inserindo um quadro teórico nitidamente marcado pelas noções de fonte e influência.⁵⁶²

A atitude de Brito Broca adquire maior significação na medida em que, de acordo com E. M. de Souza e W. M. de Miranda, a construção de uma identidade cultural brasileira começou a apontar para a “superação do assujeitamento ao imaginário europeu” principalmente a partir do Romantismo, sendo Alencar um dos primeiros e maiores responsáveis por essa tomada de consciência e um dos que mais se esforçaram por conservar-se “sempre de pés firmes sobre o chão brasileiro”⁵⁶³ e cujo “radicalismo romântico”, observou Gilberto Freyre no artigo de 1951, “estava em não desejar a relva brasileira abafada pelo chamado tapete europeu”⁵⁶⁴.

Interessante é que, se não teve ânimo suficiente para romper o peso excessivo da tradição gálica no seu discurso sobre Alencar, o contato com a obra de Machado de Assis possibilitou a Brito Broca um olhar mais ameno e nuançado no tocante às influências francesas, ainda que tivesse resistido durante muito tempo ao estilo do escritor carioca. Como o próprio cronista observa em “Filiações inglesas nas nossas letras” (*A Gazeta*, 27.01.1958), Machado foi, “decerto o escritor brasileiro que, no decurso do Romantismo e do Naturalismo, mais se afastou da tradição francesa”⁵⁶⁵. Embora afirme que os mestres ingleses de Machado foram Dickens, Sterne, Fielding, Lamb, Thackeray, não se pode menosprezar a estreita ligação do escritor com a França. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, Gilberto Pinheiro Passos ressalta que o “lugar de destaque pode ser dado à [presença]

⁵⁶² 1997, p. 39.

⁵⁶³ Freyre, 1951, p. 31.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁶⁵ Broca, 1983, p. 276-277.

francesa, graças à quantidade (mais de 35 referências ou citações) e à diversidade (de François Villon a Stendhal, passando por Corneille, Bossuet, Condillac e Voltaire)”⁵⁶⁶. De qualquer modo, pensar em Machado como alguém que rompeu com as “filiações” francesas (notemos o caráter inscrito na palavra que dá título ao artigo), deve ter concorrido para uma diferente postura na análise das influências estrangeiras num e noutro, mesmo porque não temos dúvida quanto à maior intimidade de Brito Broca com a França.

Devemos considerar que, quando critica Alencar, o cronista age também movido pelas palavras de Joaquim Nabuco, citado em quase todos os textos, artigos e prefácios nos quais o assunto era Alencar, como se, ao falar do romancista, automaticamente se ativasse nele um dispositivo responsável por trazer o abolicionista à memória, e isso ocorre mesmo quando o assunto não é a polêmica de 1875. Acrescente-se ainda o fato de o cronista afinar-se com muitas opiniões de Nabuco em diversos pontos da controvérsia jornalística, como já exibimos. Quando cita a briga entre os dois literatos, o cronista normalmente se apegua aos defeitos de Alencar levantados pelo abolicionista – “estamos cansados de reconhecer os defeitos de seus livros, mas a eles voltamos como quem vai em busca da inocência perdida”, declara Brito Broca em “Conversa sobre José de Alencar”⁵⁶⁷.

Araripe Jr., em *José de Alencar: perfil literário*, havia indicado que apenas “Raimundo da Rocha, publicara, na província, uma série de artigos sobre *Senhora*, **único estudo, sob o ponto de vista verdadeiramente crítico e sem paixão**, que existe sobre a [...] personalidade literária” de Alencar. “Fora disto, só se via o espírito de agressão, que não era justificado literariamente, pelo menos até 1875”⁵⁶⁸. Entretanto, a opinião de Brito Broca não irá se alterar. Em “Nabuco contra Alencar”, antes de abordar diretamente a célebre polêmica, evoca rapidamente outra discussão envolvendo o autor de *Demônio familiar*. Conhecida como “Questões do dia”, nela tomaram parte José Feliciano de Castilho (Cincinato) e Franklin Távora (Semprônio), a fim de encontrar erros de português na linguagem alencariana. Para Brito Broca, o primeiro a criticar Alencar “**sem paixão**, com largueza de vistas e uma finura crítica que escapava àqueles dois”⁵⁶⁹ seria Nabuco, dando clara preferência às opiniões deste.

⁵⁶⁶ 1996, p. 11-12.

⁵⁶⁷ 1979, p. 245.

⁵⁶⁸ Araripe Jr, 1958, p. 245.

⁵⁶⁹ Broca, 1979, p. 262.

Em suma, Araripe Jr. julga a agressão de Nabuco ainda mais irritante por ele se apresentar “com a luva de pelica e o sorriso nos lábios”. Em seguida, o crítico cearense atinge o cerne da questão ao notar que “o moço entusiasta, de estilo fluente, embevecido em todas as louçanias de uma vida parisiense, ávida de expectativa, estava no seu direito em procurar meios de fazer com que as vistas do público convergissem para si”⁵⁷⁰. É preciso lembrar que o próprio Nabuco reconheceu, em *Minha formação*, o seu gesto intempestivo e imaturo:

[...] fui colaborador literário do **Globo** e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor – (digo **receio**, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há de profundo, **nacional**, em Alencar: o seu brasileirismo) [...] ⁵⁷¹

A posição adotada por Brito Broca, situada no pólo de Nabuco, confirma as palavras de Tania Carvalhal:

Esta controvérsia [...] tem sido muitas vezes mencionada pelos ataques que Joaquim Nabuco dirigiu a Alencar, acusando-o injustamente de apoiar a causa da escravidão com suas peças *O demônio familiar* e *Mãe*.⁵⁷²

Ainda em “Conversa sobre José de Alencar”, o cronista, seguindo as pegadas de Nabuco, declara o “equivoco” do escritor cearense em querer situar-se no plano realista, do qual irá se aproximar somente nos romances urbanos, nos quais são apresentados “muitos aspectos da sociedade fluminense no Segundo Reinado”. Nesse ponto, Brito Broca declara perceber “reminiscências de Balzac, quando o romancista nos apresenta os seus *perfis de mulher*, relembrando os *études de femmes* do mestre francês”⁵⁷³. No entanto, como não irá se debruçar sobre as possíveis reminiscências, indica que são, na verdade, “vestígios muito superficiais e epidérmicos: os perfis estão bem mais perto de Octave Feuillet do que de Balzac”. Essas opiniões param por aí, marcando, primeiramente, a tênue filiação de Alencar a

⁵⁷⁰ Araripe Jr, 1958, p. 254.

⁵⁷¹ Nabuco, *Minha formação*, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, p. 21.

⁵⁷² 2003, p. 132.

⁵⁷³ 1979, p. 244.

Balzac – o “mestre francês” – , passando em seguida para Feuillet. Além disso, Brito Broca prossegue com seu julgamento e decreta – “mesmo que José de Alencar tivesse força e inclinação para tornar-se um discípulo de Balzac, dificilmente poderia fazer aqui uma obra semelhante à do romancista francês”⁵⁷⁴. Devemos assinalar que a relação de dependência estabelecida na criação alencariana torna-se ainda mais evidente e rigorosa pelo fato de, na passagem anterior, Brito Broca pontuar que o escritor cearense poderia ser, no máximo, um “discípulo” de Balzac, mas nem isso conseguiu, como transparece em seu discurso. O cronista refuta até mesmo a opinião de críticos que reconheciam o verdadeiro valor de Alencar, mesmo com suas contradições. Brito Broca lembra ter lido “uma opinião de Gilberto Amado, segundo a qual *Lucíola* seria um dos maiores romances da literatura brasileira, podendo comparar-se a muitas obras-primas estrangeiras”. Porém, logo em seguida dá uma profunda demonstração de tradicionalismo comparatista e contesta a opinião do crítico no trecho utilizado por Valéria de Marco em seu livro, destacando a “falta de originalidade” do livro e a repetição servil do tema de *A dama das camélias*⁵⁷⁵. José de Alencar, como adivinhando as reprimendas que iria sofrer, preparou-se contra os ataques em “Benção paterna”, plano geral de sua obra elaborado em 1872 e incluído em *Sonhos d’ouro*:

É para aquela crítica sisuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te hás de defender das censuras que te aguardam.

Versarão estas, se me não engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais arrebicado à estrangeira, o que em termos técnicos de crítica vem a significar – “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”⁵⁷⁶.

Não há dúvida da proximidade de Alencar com o autor de *A dama das camélias*, mesmo porque se trata de uma fonte explícita em *Lucíola*. Refletindo sobre o ato criador em *Como e porque sou romancista*, o escritor cearense esboça uma explicação para a repetição temática que pode acontecer com vários autores: “há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁷⁶ 1951, p. 31.

imprimem em suas obras o **cunho individual**⁵⁷⁷ (grifo nosso). Pois esse cunho individual pode ser comparado àquilo que Brito Broca chamou de “marca própria” quando enxergou a originalidade de Machado de Assis no cotejo entre *Ressurreição* e *Paule Méré*.

Ressalta-se, nesse artigo, a rigidez do cronista ao contrapor a literatura brasileira e a francesa, confirmando os dizeres de Roland Barthes presentes no texto de Leyla Perrone-Moisés de que para a crítica de fontes “o segundo termo da relação é sempre *análogo*, implica a certeza de que escrever nunca é mais do que *reproduzir, copiar, inspirar-se em*”⁵⁷⁸. No exemplo em apreço, o peso das palavras que destacamos na fala de Brito Broca nem atinge a relação descrita atrás, ficando abaixo disso. O próprio Alencar, em “Benção paterna”, descreve partes de seu processo criativo:

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira são reflexos *Lucíola, Diva, A pata da gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr o mundo com o rótulo de *Sonhos d’ouro*.

Tachar esses livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.⁵⁷⁹

Por um lado, pode-se justificar a opinião muitas vezes conservadora de Brito Broca pelo tipo de comparatismo feito na época, ainda muito eivado do espírito positivista, permeado de relações desvantajosas para nossa literatura. Por outro lado, devemos sublinhar que outros críticos, nessa época e mesmo antes dos anos cinquenta, já haviam conseguido se desvencilhar da excessiva relação de dependência no tocante à obra de José de Alencar.

Um exemplo de avaliação centrífuga, independente dos padrões europeus, vem de João Ribeiro ao declarar, no artigo “Osvaldo Orico – *A vida de José de Alencar*” (*Jornal do Brasil*, 25.09.1929), o fato de Alencar ter reformado “o estilo dos prosadores românticos, que jamais atingiram à beleza e ao luxo, à elegância de expressão, em que foi aqui o mesmo que

⁵⁷⁷ Alencar, 1990, p. 12.

⁵⁷⁸ *Apud* Perrone-Moisés, 1973, p. 78.

⁵⁷⁹ 1951, p. 36.

tinha sido Chateaubriand na França”⁵⁸⁰. Há que se notar, nesse excerto, a relação equiparada entre o escritor brasileiro e o francês, cada qual com seu valor reconhecido no respectivo *habitat*, excluindo qualquer espécie de débito da parte de Alencar. E João Ribeiro vai mais longe, ao notar a rareza dos discípulos do autor de *As minas de prata*, porém assegurando que “um deles foi certamente Joaquim Nabuco, que o combateu, como ele havia combatido o poeta da *Confederação dos Tamoios*”⁵⁸¹.

Antonio Candido, sem deixar de reconhecer os problemas do escritor em “Os três alencares”, acredita que todos os seus livros merecem ser lidos, destacando três que “podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*”⁵⁸². Infelizmente, apesar da acuidade crítica de Brito Broca, por alguma razão ele não conseguiu apreciar plenamente as obras de Alencar nas quais o substrato francês é mais evidente e muita vez declarado, ao contrário de sua delicada abordagem da obra de Machado de Assis, em que mesmo ao analisar romances machadianos influenciados pela matriz francesa ou russa foi capaz de ultrapassar a barreira eurocêntrica. Em compensação, no estudo de Alencar, conquanto admire o romancista, não abdica da postura devedora e inferiorizada a que submete a criação brasileira.

Brito Broca aponta em Alencar uma ausência de forças para conseguir tornar-se um discípulo de Balzac por acreditar que “difilmente [o escritor cearense] poderia fazer aqui uma obra semelhante à do romancista francês”, pois “Balzac viveu uma grande época: a da formação da burguesia na França”. Esse período, de acordo com o cronista, foi marcado por abalos e convulsões “em que a nobreza ia perdendo o prestígio e o dinheiro passava a ser a mola real de tudo”. Balzac tinha “diante de si um grande espetáculo social e humano para exercer a sua capacidade de observação”. No Brasil, ao contrário, a situação era bem outra. No período em que Alencar desenvolveu sua atividade de romancista, entre 1860 e 1880, havia “uma sociedade estabilizada, dividida apenas em duas classes: senhores e escravos. Faltava ao escritor brasileiro um largo campo de experiência”⁵⁸³.

⁵⁸⁰ 1952, p.151.

⁵⁸¹ Ribeiro, 1952, p. 151-152.

⁵⁸² Candido, 2000, p. 201.

⁵⁸³ Broca, 1979, p. 245.

Antonio Candido verá com outros olhos a influência europeia em Alencar. O crítico acredita que, em *Senhora*, o escritor “sentiu muito bem a dura opção do homem de sensibilidade [Fernando Seixas] no limiar da competição burguesa”. Porém, faltava ao romancista o “senso stendhaliano e balzaquiano do drama da carreira”, vindo-se juntar a isto o fato de que a ascensão, na sociedade onde Alencar vivia, não “demandava a luta áspera de Rastignac ou Julien Sorel. Por isso, *ajeitou* quase sempre os seus heróis com paternal solicitude, sem mesmo lhes ferir a susceptibilidade”⁵⁸⁴, traços devidos também, segundo Candido, ao profundo romantismo do autor. No cômputo final, o crítico avalia que Alencar, “por estender-se da poesia ao realismo quotidiano, e da visão heróica à observação da sociedade, a sua obra tem a amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac”⁵⁸⁵.

A visão demonstrada por Brito Broca nas relações entre as literaturas francesa e brasileira pode ainda ser explicada com base no ensaio “A crítica literária na América Latina e os novos rumos do comparatismo”, em que Eduardo F. Coutinho expõe com clareza o pendor crítico no qual está subentendido um jogo de poder:

Estudava-se a literatura latino-americana através de paralelos desvantajosos que a colocavam sempre em posição de ostensiva inferioridade e classificavam-se autores e movimentos à luz de uma historiografia alheia e muitas vezes inadequada. O resultado era a acentuação da dependência e a ratificação incontestável do estado de colonialismo cultural ainda dominante no continente.⁵⁸⁶

É nesse contexto, portanto, que se deve analisar a contribuição do cronista no campo dos estudos comparados. Como salientamos no tópico sobre Machado de Assis, Brito Broca se encontra num ponto de transição, numa época de grandes questionamentos da crítica literária. Assim, o cronista ora dá um passo atrás e coloca-se em posição filial com relação à cultura eurocêntrica, mormente a francesa (cujo principal exemplo aparece no estudo da obra de Alencar), ora pula etapas do comparatismo e mostra-se uma espécie de visionário ao desenvolver trabalhos que poderíamos classificar de intertextuais, nos quais supera a atitude

⁵⁸⁴ Candido, 2000, p. 205.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁵⁸⁶ 1996, p. 199.

de submissão à influência estrangeira, conseguindo enxergar no texto brasileiro a sua diferença, a marca própria, ao tratar de Machado de Assis. Sem dúvida, o ponto de vista assumido para tratar de *Lucíola* no artigo “Conversa sobre José de Alencar”⁵⁸⁷ (1956) – evocado no estudo de Valéria de Marco – está impregnado de termos correntes no comparatismo tradicional e de uma visão desvantajosa para a literatura brasileira. Sobretudo nas críticas a *Lucíola*, Brito Broca ao mesmo tempo se alia a Joaquim Nabuco e reafirma nossa dependência cultural baseada em modelos estrangeiros.

Outro exemplo do modo como o cronista julga o autor de *Mãe* encontra-se no artigo “Reminiscências balzaquianas em Alencar” (*Correio da Manhã*, 11.10.1959). O cronista inicia o debate com uma discussão sobre “Benção paterna”, questionando se o escritor cearense teria “sofrido a influência” do autor da *Comédia humana* na elaboração do projeto que serve de prefácio a *Sonhos d’ouro*. O objetivo é descobrir se Alencar já tinha preparado de antemão o projeto de sua obra narrativa ou se foi inspirado por Balzac. A resposta, áspera, vem logo em seguida – “Já se tem considerado menos uma influência do que um **arremedo balzaquiano**, o esquema em que o escritor procurou enquadrar sua obra no prefácio de *Sonhos d’ouro*, em 1872”⁵⁸⁸ (grifo nosso). Brito Broca ainda se apoia na opinião do crítico Olívio Montenegro, que também contesta Alencar, vendo em seu projeto “o produto de uma imaginação insaciável de lenda”. Em seguida, o cronista transcreve as palavras de Montenegro: “Esse plano de uma tão suntuosa arquitetura e desenvolvido com tanto arrebique de frase, ninguém o percebe através de sua vultosa obra literária”⁵⁸⁹. Para Alfredo Bosi, as restrições de Olívio Montenegro a essa ideia de um esquema *a priori* a guiar o romancista cearense na criação de sua obra constituem um “problema irrelevante: prévio ou não, o plano vale sempre como documento da consciência histórica de Alencar em face de sua obra”⁵⁹⁰. Devemos mencionar também que, mesmo com restrições, Olívio Montenegro foi, segundo José Aderaldo Castello, o primeiro a “reiterar e defender a importância” de “Benção paterna”⁵⁹¹.

⁵⁸⁷ In: Broca, 1979, p. 245.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁸⁹ *Apud* Broca, 1979, p. 257.

⁵⁹⁰ 1994, p. 137.

⁵⁹¹ 1999, p. 262.

O que parecia ser um trabalho comparatista no artigo de Brito Broca irá transformar-se numa investigação com o fito de tentar desvendar se o romancista escreveu seu esquema antes ou depois do texto balzaquiano:

Por que apenas em 1872 Alencar deu a conhecer ao público esse plano? Naturalmente, porque só então o concebera, não sendo crível que já o conservasse em mente há muito tempo sem revelá-lo. E daí **a minha hipótese**: em 1871 Zola publicava *La fortune des Rougon*, o romance no qual apresenta o traçado geral de sua obra cíclica, e foi **talvez** isso que levou Alencar, examinando os romances que havia escrito, verificar a exequibilidade de enquadrá-los também em ciclos. Zola, ninguém poderá negar, sofreu bem viva a influência de Balzac. **Teria sido assim**, a velha ideia balzaquiana da *Comédia humana*, reavivada pela sugestão zolesca, que inspirou o plano alencariano. A própria nota um tanto forçada do esquema **parece denunciar** sua inspiração recente. **Hipótese tanto mais plausível, quando se deve admitir como quase certo** haver Alencar lido o romance de Zola.⁵⁹² (grifos nossos)

Devemos observar, na elaboração do raciocínio, o excesso de modalizações e o emprego das expressões em destaque indicando sempre hipóteses, possibilidades, especulações que não respondem à pergunta inicial. Partindo de Alencar, chega-se a Balzac e deste a Zola, numa investigação que termina onde começou, isto é, na insolubilidade do problema. Ademais, se as hipóteses anteriores forem verdadeiras, servirão ao menos para confirmar as palavras de Leyla Perrone-Moisés, segundo a qual “a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”⁵⁹³. O produtivo diálogo intertextual que Brito Broca estabeleceu entre a obra de Machado de Assis e a de vários outros artistas de nacionalidades diferentes desaparece na convivência com José de Alencar. Porventura o diálogo torna-se desnecessário depois de tantos anos de intimidade, já que o romancista o acompanhava desde a adolescência? Ou o fato dos inúmeros ataques

⁵⁹² 1979, p. 257-258.

⁵⁹³ 1990, p. 94.

sofridos pelo escritor cearense apontando-lhe os defeitos o tornaram mais vulnerável aos olhos do cronista, ao contrário do intocável Machado, alçado ao panteão dos grandes mestres?

Embora reconheça em “Conversa sobre José de Alencar” que um dos intuitos do escritor cearense, a partir de uma ideia colhida em Balzac, “já quase no fim da carreira literária”, era “reunir a sua [obra] num ciclo, abrangendo todos os aspectos da vida brasileira”, Brito Broca não menciona que um dos principais fatores que marcam a distância entre Alencar e o autor da *Eugénie Grandet* era a criação de um projeto de literatura brasileira com os “traços de várias nacionalidades adventícias”, entre elas “a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira”⁵⁹⁴, tudo isso expresso em “Benção paterna”. Gilberto Freyre assevera que a aspiração do escritor era ser autônomo e “teluricamente brasileiro”, porém, para atingir tais propósitos faltou-lhe “além do ânimo cearense, nele tão forte, potência artística”⁵⁹⁵. Não obstante, firmou-se como “um escritor leal à sua vocação e fiel à sua condição de intelectual independente”⁵⁹⁶. Com seus defeitos e qualidades, influências explícitas ou implícitas, Alencar construiu uma obra “bastante ambiciosa”, como nota Antonio Candido:

A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal.⁵⁹⁷

Roberto Schwarz reconhece igualmente os defeitos da narrativa alencariana quando afirma que ela nunca é propriamente bem-sucedida e às vezes tem mesmo um “quê de bobagem”. Mas são justamente os pontos fracos que ganham força noutra perspectiva e o

⁵⁹⁴ Alencar, 1951, p. 35.

⁵⁹⁵ 1951, p. 32.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹⁷ 2002, p. 63.

crítico pondera que esses problemas “não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de conseqüência” e assinalam “os lugares em que o molde europeu, combinando-se à matéria local [...], produzia contra-senso”⁵⁹⁸. Um exemplo dado por Schwarz é o romance *Senhora*, em que a reflexão “toma o alento e a maneira à esfera mundana, do dinheiro, da carreira, dando-lhe por conseguinte a primazia na composição”:

Como as grandes personagens da *Comédia humana*, Aurélia vive o seu dilaceramento e procura expressá-lo, transformando-o em elemento intelectual da existência comum, e em elemento formal [...] responsável pelo fechamento do romance. No entanto, esse tom reflexivo e problemático, bem realizado em si mesmo, não convence inteiramente, e é infeliz em seu convívio com outro. Faz efeito pretensioso, tem alguma coisa descabida [...]⁵⁹⁹

A partir disso, Schwarz descreve alguns dos problemas de composição na transposição do modelo europeu para cá. Para o crítico, *Senhora* fica nos limites da frivolidade por sua composição, prejudicando a obra – desacordo inexistente no modelo balzaquiano. Independente do resultado literário, Schwarz acredita que o fato de Alencar fazer uma personagem, “mulher ainda por luxo, trata[r] livremente das questões de que então, ou pouco antes, tratara o Realismo europeu”, era um feito significativo indicando atualização e desenvoltura⁶⁰⁰.

Brito Broca, ao contrário, adota uma postura menos acessível quando o assunto envolve o influxo francês em Alencar. Ao analisar obras da primeira fase do escritor carioca, a exemplo de *Ressurreição*, o cronista consegue desprender-se dos sinais de submissão ao modelo francês e exalta o talento do artista. No caso de Alencar, o processo é outro, pois mesmo quando aborda suas obras maiores, como *Lucíola*, sobressai a marca da imitação e inferioridade. As obras de Alencar que mais lhe agradam são justamente as que exploram o temário paisagístico brasileiro, os personagens míticos e heróicos, carregando a marca do

⁵⁹⁸ Schwarz, 2003, p. 39.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

pitoresco e da cor local. Paradoxalmente, encara a ficção urbana do romancista cearense como simples tentativa de cópia por aproximar-se da França.

Podemos sem dúvida aceitar a existência de dois extremos se compararmos os discursos de Araripe Jr. – mais nacionalista e avesso ao influxo francês – e o de Brito Broca – que aceita o nacionalismo de Alencar nos romances onde é retratada a natureza brasileira, ao passo que na produção “urbana” do escritor Brito Broca identifica excesso de dependência do modelo francês e uma tentativa pretensiosa de realismo, sendo tais opiniões também influenciadas pela leitura de Joaquim Nabuco.

No artigo “Oficina e espetáculo”, reunido em *Papéis de Alceste*, o cronista admite ter-se habituado a “apreciar a paisagem rural com olhos românticos, pelo prisma de Alencar”, e mesmo no momento em que publicava esse texto, “carregado de experiência e desilusão”, ainda conservava “esse resto de inocência” que encontra eco nos heróis alencarianos⁶⁰¹. Na busca por um meio termo, vale recorrer a Machado de Assis, ao proclamar que é “com os haveres de uns e de outros [...] que se enriquece o pecúlio comum”⁶⁰². Desta forma, Brito Broca também enriquece o pecúlio alencariano e machadiano, expressando suas próprias opiniões e divulgando as de seus colegas de ofício.

⁶⁰¹ Broca, 1991a, p. 82.

⁶⁰² 2008, p. 822.

3. Conexão América Latina-França-Brasil – o intermediador multicultural

Claudio Guillén afirma que “es convención designar por *intermédiaires* a ciertas personas o individualidades medianeras, ya que la traducción y la revista también son instrumentos de mediación”⁶⁰³. Nesse caso, podemos dizer que Brito Broca foi um múltiplo intermediador entre diversas literaturas, contribuindo para a divulgação da cultura estrangeira no Brasil de diversas maneiras.

Guillén acrescenta que a análise científica da tradução “ha conocido un notable incremento durante los últimos treinta años; y es cosa de saber ahora si este género de investigación, generalmente marginal y especializado, ha de incorporarse por fin a la teoría de la literatura”⁶⁰⁴. Cabe ressaltar que Brito Broca exerceu igualmente a tradução, divulgando entre nós grandes clássicos franceses, como Voltaire, Descartes, Montaigne e outros filósofos no livro *Pensadores franceses*⁶⁰⁵, traduzido em conjunto com Wilson Louzada. No ensaio “O francês instrumento de desenvolvimento”, Antonio Candido aponta que “é por intermédio das traduções francesas que a América latina tomou conhecimento de um fato marcante: a revelação do romance russo a partir de 1880”⁶⁰⁶. E uma vez mais a participação de Brito Broca foi fundamental, já que ele também incentivou a difusão da literatura russa, traduzindo do francês o livro *O romance russo*, de Melchior de Vogüé, considerado um dos primeiros especialistas franceses no assunto. Ademais, Brito Broca escreveu prefácios e notas biográficas a traduções de Turgueniev, Dostoievski e Tolstoi, hoje reunidos no livro *Ensaio da mão canhestra*.

A nota predominantemente clássica norteadora de boa parte da produção de Brito Broca não impede que dela se depreendam instigantes propostas para os pesquisadores da área de literatura comparada, inclusive em ramos ainda não plenamente sistematizados no período em que se consolidou na carreira de jornalista literário (anos 1940-1950). Basta lembrar alguns de seus trabalhos de recepção, entre os quais a repercussão de *Dom Quixote* no ensaio

⁶⁰³ 2005, p. 75.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁶⁰⁵ Rio de Janeiro, W.M. Jackson Inc., 1948.

⁶⁰⁶ 1977, p. 10.

“O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes”⁶⁰⁷ e os artigos “O aparecimento de *O Cortiço em 1890*” e “*A Carne* de Júlio Ribeiro”, estes dois últimos reunidos em *Naturalistas, parnasianos e decadistas*.

Para melhor formular o papel de Brito Broca no seio dos estudos comparados, passemos primeiramente à visão que dele têm outros pesquisadores. Desse modo, poderemos delinear com mais clareza seu perfil comparatista e entender algumas de suas escolhas nesse campo.

Berta Waldman, no ensaio “Brito Broca e Alexandre Eulalio: dois viajantes”, afirma que o cronista “não trabalha a partir de pressupostos teóricos ou críticos”, o que o torna mais um “comentador”. Esse dado, no entanto, “não desmerece, em absoluto, o seu texto”⁶⁰⁸. O próprio cronista, no artigo “Crônica na atualidade literária francesa” (“Suplemento Literário”, 13.09.1958), assinala esse caráter no tipo de texto que mais cultivou. Segundo ele, a crônica “não seria o simples relato de acontecimentos e sim o comentário sobre os mesmos, comentário leve, ressaltando determinados aspectos, **estabelecendo paralelos**, esclarecendo, e tirando conclusões”, tudo isso sem “nenhuma preocupação de análise ou de exegese”⁶⁰⁹ (grifo nosso). Daí ser necessário atentar para a advertência de Antonio Candido, para quem o autor de *Ensaio da mão canhestra* pode “pecar por omissão analítica, mas nunca na qualidade de ‘cronista’ altamente qualificado”⁶¹⁰.

Sobre a carência de análise, vale destacar uma observação de Brito Broca com a qual parece estar prevenindo os futuros pesquisadores de sua obra. No mesmo artigo sobre as origens da crônica publicado em *Letras francesas*, ele comenta a produção reunida em livro pelo crítico Robert Kemp, por quem não tem grande simpatia. Na visão do cronista brasileiro, Kemp se mostra inseguro na avaliação das obras, além de emitir juízos apressados e até, em alguns casos, aparenta não ter lido a obra toda. Isso também acontece com Brito Broca, sobretudo ao condenar obras contemporâneas sem dar muita explicação. Porém, ele faz uma

⁶⁰⁷ In: *Ensaio da mão canhestra* (1981), p. 89-128. (Ver Bibliografia).

⁶⁰⁸ 1991, p. 24.

⁶⁰⁹ 1969, p. 115.

⁶¹⁰ 1981, p. 8

ressalva como que escusando as possíveis falhas de seu fazer intelectual – “Essa superficialidade, se prejudica o crítico, nenhum dano pode causar ao cronista”⁶¹¹.

Quanto ao estabelecimento de paralelos, que ressaltamos anteriormente em seu artigo sobre a crônica, é preciso sublinhar que sua obra é plena de sugestões de cunho comparatista. A esse respeito, vejamos a opinião de Suzi F. Sperber:

Os ensaios de Brito Broca associam tópicos da literatura brasileira com temas semelhantes de diferentes obras da mesma literatura brasileira, mas também francesa, inglesa, americana, russa.⁶¹²

A pesquisadora acrescenta que o cronista “não analisa as diferenças nestes textos de temas semelhantes, nem tira conclusões”. Em contrapartida, “o levantamento que faz é impressionante, oferecendo a seus leitores o mérito de sua erudição e o valor de um vasto universo de leituras”⁶¹³. Ao entrar em contato com a obra de Brito Broca, o pesquisador se dá conta da variedade de seus interesses e nota como ele é capaz de ultrapassar línguas e culturas, épocas e escolas literárias, percorrendo desde autores desconhecidos do grande público até clássicos consagrados. Nessa última chave, devemos incluir o prefácio escrito para *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, publicado em 1952 pela Livraria José Olympio Editora, em tradução de Almir Andrade. Esse texto, intitulado “O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes”, foi enfeixado no livro *Ensaaios da mão canhestra*, lançado em 1981 com organização de seu fiel escudeiro Alexandre Eulalio. Uma particularidade relevante do livro é que reúne textos de maior fôlego, publicados em geral como introdução a outras obras; ensaios mais longos que possibilitam maior aprofundamento e unidade dos temas estudados, já que grande parte da produção de Brito Broca resultou de artigos e crônicas de jornal. João Alexandre Barbosa publicou um artigo na revista *Cult* intitulado “Ainda Cervantes”, no qual faz algumas apreciações acerca do que Brito Broca escrevera sobre o romancista espanhol. Evidencia-se, nas palavras elogiosas de J. A. Barbosa, o pendor comparatista do autor de *A vida literária no Brasil*:

⁶¹¹ Broca, 1969, p. 118.

⁶¹² 1991, p. 53.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 53.

Naquela introdução, Brito Broca faz um verdadeiro trabalho de literatura comparada, rastreando a recepção da obra em diversos países, como Inglaterra, França, Alemanha, Rússia, Itália, Portugal, Espanha e, como não poderia deixar de ser, tratando-se de Brito Broca, abrindo um capítulo para o Brasil, com que encerra a introdução.⁶¹⁴

No artigo “Abaixo Tordesilhas”⁶¹⁵, publicado em 1993 em *Estudos Avançados*, Jorge Schwartz analisa as relações de intelectuais brasileiros com os países hispano-americanos ao longo do século XX, afirmando a prevalência, pelo menos até meados do século, do interesse brasileiro pelos vizinhos de língua espanhola, que cultivaram menos curiosidade pelas coisas do Brasil. Cita os nomes de Alfonso Reyes e Gabriela Mistral, os quais aqui estiveram em missão diplomática, mas apesar de sua estada em solo brasileiro, pouco refletiram sobre o país em suas obras.

Mesmo não tendo grande interesse no Brasil, Alfonso Reyes (descrito como “mexicano muito francófilo”⁶¹⁶ por Denis Rolland no ensaio “A crise de um certo universalismo: o modelo cultural e político francês no século XX”) traz ao debate, em 1937, uma questão importante para os rumos das relações Europa-América Latina. Diante de “uma assembleia do Instituto de Cooperação Intelectual (IICI), órgão dependente da Sociedade das Nações, uma tribuna europocêntrica”, Reyes indaga se a Europa ainda teria condições de ditar com tanta força suas diretrizes espirituais⁶¹⁷.

Brito Broca, no artigo “A sedução de Paris” – reunido em *Americanos*, do qual iremos nos ocupar detalhadamente em outro tópico –, levanta a mesma questão sugerida por Schwartz sobre o desinteresse de outros povos pelo Brasil. Brito Broca menciona a passagem do escritor guatemalteco Enrique Gomez Carrillo pelo Rio de Janeiro, e garante que ele

⁶¹⁴ 2002, p. 155-156.

⁶¹⁵ Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141993000100008&script=sci_arttext. Acessado em 25/12/2010.

⁶¹⁶ 2004, p. 268.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 268-269.

“nunca se deteve em nossa terra, cujas belezas naturais pareciam lhe interessar pouco ao espírito, ávido de aspectos humanos”⁶¹⁸.

No referido estudo de Jorge Schwartz, é divulgado o trabalho de alguns críticos que serviram de ponte entre as duas partes. Ficamos sabendo que, do lado hispânico, os que mais se aproximaram das terras brasileiras foram Emir Rodríguez Monegal e Ángel Rama⁶¹⁹. De cá para lá, o estudioso indica José Veríssimo como “o intelectual brasileiro melhor informado sobre as questões sociais, históricas e literárias da América Latina” nos primeiros anos do século passado. Juízo semelhante ao de Schwartz é expresso por Brito Broca no artigo “O Brasil e as literaturas latino-americanas”, afirmando que “Veríssimo deve ser apontado como um dos pioneiros da vulgarização das letras hispano-americanas no Brasil”⁶²⁰.

Depois de atestar o elevado nível de informação e atualização de José Veríssimo quanto à literatura do continente, Schwartz, no mesmo ensaio, assegura que “somente Mário de Andrade, Brito Broca e Manuel Bandeira foram capazes de atualizar tal visão nas décadas seguintes”. Evidentemente existem grandes diferenças entre a produção de cada escritor, e, assim, Schwartz reconhece apenas em Veríssimo, Mário de Andrade e Bandeira uma sistematicidade nos trabalhos sobre literatura hispano-americana. Isto posto, podemos deduzir que um dos pontos distintivos entre Brito Broca e seus compatriotas é precisamente a falta de uma ordenação sistemática, devida, cremos nós, ao caráter de seu trabalho, uma mistura de crônica e crítica impressionista, marcado por um estilo mais leve e episódico⁶²¹. De acordo com Antonio Candido, “impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema”⁶²². Todas essas características ajudam a compor o perfil do nosso crítico-cronista, e a noção exibida por Schwartz é complementada por Miriam Gárate, prefaciadora da edição

⁶¹⁸ 1998, p. 51.

⁶¹⁹ Monegal publicou, em 1978, o livro *Mário de Andrade/Borges: um diálogo dos anos 20*, trabalho essencial de aproximação entre os autores e também entre os países de cada escritor. Ángel Rama, como mencionado, aplicou o conceito de transculturação nos estudos comparados da América Latina, desenvolvendo relação estreita com o Brasil.

⁶²⁰ 1998, p. 69.

⁶²¹ Tais adjetivos não têm nenhuma conotação pejorativa; alguns críticos brasileiros assim qualificam o trabalho de Brito Broca. Apenas caracterizam a escrita corrente do cronista, que nunca foi partidário de métodos críticos.

⁶²² Ver Candido, “Crítica impressionista”, 1999, p. 60.

mais recente de *Americanos*, reunião de artigos de Brito Broca sobre as literaturas americanas, sobremaneira as de língua espanhola. O objetivo do cronista, ressalta Gárate, não era desenvolver um “programa de divulgação ‘sistemático’ ou ‘ordenado’ do *corpus* constituído em cada uma das diversas literaturas americanas”; seus textos carregam, segundo a pesquisadora, a marca do “circunstancial”:

Do volume original ou da tradução descobertos por um acaso feliz, da referência feita por um amigo, dos escritores conhecidos e reconhecidos ao sabor das viagens realizadas pelo repórter. Assim, o leitor não encontrará nenhum sistema, nenhum esboço historiográfico, mas, antes de tudo, os detalhes colhidos e as observações apontadas por um curioso insaciável.⁶²³

Com efeito, as características observadas pela estudiosa nos escritos de Brito Broca nos dão subsídios também sobre o gênero “crônica” por ele praticado. Para Jorge de Sá, autor do livro *A crônica*, nosso primeiro cronista foi Pero Vaz de Caminha, com a carta que escreveu a el-rei Dom Manuel, na qual conta detalhes aparentemente insignificantes da terra brasileira, mas fiéis às circunstâncias. No relato de Caminha, “todos os elementos se tornam decisivos para que o texto transforme a pluralidade dos retalhos em uma unidade bastante significativa”⁶²⁴. Jorge de Sá explica que o registro dos fatos mais efêmeros ganha, através da crônica, uma concretude que lhes assegura a permanência e os impede de cair no esquecimento. Além disso, ele ainda assegura que a estratégia de Caminha estabeleceu o princípio básico da crônica: “registrar o circunstancial”. E conclui: “Nossa literatura nasceu, pois, de uma circunstância. Nasceu da crônica”⁶²⁵.

A despeito (ou por causa) do estilo circunstancial de seus textos e das descobertas quase casuais, Brito Broca conta, no artigo “Recordação de Benito Lynch – a história de uma entrevista”, que se decidira a estudar as literaturas hispano-americanas – “quase desconhecidas no Brasil”⁶²⁶, como ele mesmo diz – por volta de 1941, começando pela ficção argentina, seduzido pelo escritor Benito Lynch. Além disso, o primeiro país que visitou foi a

⁶²³ In Broca, 1998, p. 8.

⁶²⁴ 1987, p. 6.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶²⁶ 1998, p. 73.

Argentina, em 1946, como repórter literário do suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã*. Alguns resultados da exploração realizada pelo jornalista fora do Brasil manifestar-se-ão em artigos da segunda série de *Americanos* (incluída na edição de 1998), visto que quando publicou os primeiros sete artigos, em 1944, Brito Broca ainda não tinha saído de sua terra.

É em torno desse livro que Jorge Schwartz articula a parte de seu estudo dedicada a Brito Broca em “Abaixo Tordesilhas!”. Além dele, outro estudioso a ocupar-se dessa obra foi Davi Arriguci Jr., que escreveu “Conversa entre fantasmas (Brito Broca e os americanos)”. Originalmente, este último texto foi apresentado no “Seminário Brito Broca: vida literária e história cultural”, realizado de 19 a 21 de agosto de 1991 na UNICAMP, dentro de um contexto descrito pelo organizador Francisco Foot Hardman como de “recuperação documental, de revalorizar produções injustamente esquecidas no panorama histórico-literário da cultura brasileira”⁶²⁷. Um ano depois, o artigo de Arriguci Jr. foi republicado na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. Tomando como ponto de apoio os artigos dos dois ensaístas, iremos percorrer igualmente o primeiro “livrinho” de Brito Broca (como ele mesmo costumava dizer, dadas as pequenas dimensões da obra).

Americanos (1ª série) é a primeira coletânea que o cronista publicou, em 1944, pela editora Guaíba, de Curitiba, na coleção Caderno Azul, dirigida por Sérgio Milliet, De Plácido e Silva e Luís Martins. A primeira edição, segundo consta no “Estudo bio-bibliográfico”, escrito por Homero Senna, consistia numa “pequena brochura, impressa em papel barato, onde foram reunidos sete ensaios sobre escritores ou temas latino-americanos”. Senna completa:

E não deixa de ser melancólico verificar: o comentarista que, com suas notas, soprava o balão que transportava ao céu da glória literária tantos figurões, para ver impresso o seu primeiro caderno de ensaios, teve de valer-se dos préstimos de uma modesta editora de província...⁶²⁸

Por razões diversas, a maior parte da obra editada de Brito Broca circulou restritamente, com exceção do clássico *A vida literária no Brasil – 1900*, “referência

⁶²⁷ Ver *Remate de Males* (11), 1991, p. 8.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 137.

obrigatória para qualquer estudo do chamado pré-modernismo”⁶²⁹, informa-nos Francisco Foot Hardman. A obra que elevou Brito Broca à “consagração de seu belo renome de historiador da nossa vida literária”, nas palavras de Josué Montello, deve ter eclipsado outras de menor repercussão, entre elas, *Americanos*, com seu título simples e direto, mantido à sombra pelo grandioso clássico de 1956, de nome extenso e abrangente, coroando uma carreira dedicada à literatura.

Davi Arriguci Jr. e Jorge Schwartz são alguns dos raros pesquisadores que trouxeram *Americanos* de volta à cena. O autor de *Vanguardas latino-americanas*, tendo escrito seu texto sobre Brito Broca em 1993, comenta a existência de outros seis artigos formando a segunda série na coleção Brito Broca mantida pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE/IEL/UNICAMP), além de outros artigos esparsos e de temática afim publicados nos anos quarenta em jornais do Rio de Janeiro. Schwartz afirma não saber se a organização da segunda série foi feita por Alexandre Eulalio ou Brito Broca. De fato, nos anos noventa foi publicada uma nova edição da obra, sendo acrescentados os seis escritos da segunda série. No texto de apresentação constante da coleção “Obras Reunidas” de Brito Broca, intitulado “Este Volume” e redigido por Miriam Gárate, aparece o nome de Alexandre Eulalio como o responsável pela seleção dos artigos. Dado talvez irrelevante – porém interessante do ponto de vista da discussão travada aqui sobre o etnocentrismo europeu na América Latina – é o fato de o cronista, cujas afinidades com a França foram notórias, ter como primeira publicação uma obra sobre escritores americanos, enquanto o volume *Letras francesas* só viria postumamente, mais de vinte anos depois da primeira obra. De certa forma, podemos dizer que o escritor fez um percurso inverso ao habitual, se pensarmos que sua atenção (pelo menos na concepção geral do livro) voltou-se antes para seu próprio continente e só mais tarde, com o declínio francês no pós-guerra, apareceram obras dedicadas ao país de Balzac. Depreende-se daí, no mínimo, que a curiosidade de Brito Broca podia levá-lo a qualquer lugar, independente de nacionalidade e de sua paixão pela França. Jorge Schwartz sublinha a visão continental e extensiva do cronista, cujos artigos tratam de Mark Twain, Fenimore Cooper e Walt Whitman, apesar de seu interesse maior recair nos hispano-americanos. O autor de “Abaixo Tordesilhas!” prossegue seu comentário chamando a atenção para o trabalho de Brito Broca e sua importância para os estudos comparados:

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 7.

A aventura literária de Brito Broca é um verdadeiro exercício de literatura comparada: prevalece o tom impressionista, descritivo e anedótico; na maior parte das vezes sua intuição lhe permite aproximações certas entre as nossas literaturas.

Assombra o número de leituras realizadas pelo crítico e, **depois de José Veríssimo, é Brito Broca quem reivindica de forma mais explícita uma política cultural integracionista no continente.** (grifo nosso)

No tocante ao estilo de Brito Broca descrito na passagem anterior, Miriam Gárate também expressa sua opinião e acentua a feição biográfica “como estratégia de aproximação a obras e autores”, permeada por uma “textualidade digressiva e leve”⁶³⁰. A exegese da pesquisadora revela novamente as peculiaridades tão caras ao texto que o jornalista sempre privilegiou – a crônica. Contudo, se o método do cronista não tinha sistematicidade, seu diletantismo de leitor ávido e curioso – “um tanto excêntrico para o gosto dos nossos dias”⁶³¹, nos termos de Arriguci Jr. – resultou num significativo trabalho de difusão da cultura latino-americana.

A nosso ver, o trabalho contido em *Americanos* é complementado pelo livro *O repórter impenitente*, onde se reúnem entrevistas realizadas por Brito Broca nos anos 1940 com intelectuais latino-americanos e europeus. Mais adiante, iremos discutir algumas ideias contidas nessa obra à luz das questões envolvendo a dependência cultural do nosso continente. Porém, podemos, de antemão, destacar o texto “Este Volume” que abre *O repórter impenitente*. Nele, a pesquisadora Márcia Abreu assinala “o que se poderia chamar de ‘militância’”⁶³² do cronista. No nosso entender, a palavra “militância” encontra respaldo no que Jorge Schwartz afirma na citação grifada anteriormente, referindo ao empenho de Brito Broca no estabelecimento de uma integração cultural entre os países.

No ensaio “Conversa entre fantasmas”, Arriguci Jr. questiona o interesse que poderia ter, para o leitor de hoje, o olhar excêntrico de Brito Broca, “que se comprazia em seguir e

⁶³⁰ In Broca, 1998, p. 8.

⁶³¹ 1991, p. 68.

⁶³² In Broca, 1994, p. 10.

fixar os movimentos da literatura no tempo, arquivando-os nessa biblioteca imaginária que nos legou”⁶³³. Para responder a essa pergunta, é preciso esclarecer, de saída, que o foco de nosso interesse é, sem dúvida, a relação de Brito Broca com a literatura francesa. Porém, a nosso ver, para melhor traçar seu perfil comparatista e demarcar sua importância nos estudos literários no continente latino-americano, é importante adentrar todos os meandros por ele explorados, sejam quais forem as fronteiras que cruzou. Assim sendo, deve ser exaltado o aparecimento do admirável livro *Americanos* pelo que traz de aporte à literatura comparada. Nosso propósito, ao analisar textos dessa coletânea, onde prevalecem autores de fala espanhola, é mostrar como o pesquisador Brito Broca cultivou, desde muito cedo, o gosto pelo comparatismo em literatura, sem perder de vista as relações com a França, presença irrefutável nos países do continente, como ele próprio demonstra. Emoldurando esse fundo, temos a dedicação do ensaísta para o aprimoramento das relações culturais entre o Brasil e seus vizinhos. Miriam Gárate, no prefácio de *Americanos*, conclui que

[...] o leitor interessado em explorar as trilhas da literatura comparada deparar-se-á com uma série de indicações valiosas. Por exemplo, a sugestão de se traçar um paralelo entre *María*, do colombiano Jorge Isaacs, e *Inocência*, de Taunay [...] ⁶³⁴

O brilho dessa obra redobra quando se tem em mente que foi publicada em 1944, ou seja, num tempo em que a literatura comparada não existia como disciplina universitária. Como relatamos noutro tópico deste capítulo, as origens da institucionalização da literatura comparada no Brasil situam-se entre 1950 e 1960, passando a integrar a grade curricular dos cursos de Letras “nas universidades dos estados da Guanabara e São Paulo, graças às sugestões e aos esforços dos professores La Fayette Cortes e Antonio Candido, respectivamente”⁶³⁵. Sandra Nitrini assinala que, embora não constituísse uma disciplina estabelecida, muito estudo já existia nessa área, informalmente, e cita como exemplo Afrânio Peixoto, atuante nesse tipo de atividade desde os anos 1940. Certamente o nome de Brito Broca merece figurar ao lado do de Afrânio Peixoto e de outros estudiosos, como reconhece

⁶³³ 1991, p. 69.

⁶³⁴ In: Broca, *op. cit.*, p. 8.

⁶³⁵ 1997, p. 184.

Sandra Nitritini. Segundo ela, assim como Otto Maria Carpeaux, Augusto Meyer, Álvaro Lins, Sérgio Milliet e outros, Brito Broca está entre os que “contribuíram de modo especial para a formação de uma tradição crítica direcionada pelo comparatismo”⁶³⁶.

Embora geralmente se abstenha de questões políticas contemporâneas em seus textos, Brito Broca não deixou de lado as transformações do mundo literário relacionadas às grandes agitações sociais. Apenas o seu modo de abordar a questão é bastante pessoal, servindo muitas vezes de fundo para o que vai narrar. O artigo “As seduições de Paris”, incluído em *Americanos*, é um modelo que se encaixa à perfeição na descrição acima. No primeiro e nos dois últimos parágrafos, o cronista comenta os possíveis impactos da Segunda Guerra nas literaturas do nosso continente. Os acontecimentos que se desenrolam estão geograficamente distantes, mas situados no presente do autor. Enquanto isso, no centro do artigo, desfilam histórias de escritores da América Latina que viveram no fim do século XIX e início do XX. Infelizmente não há dados de referência sobre a publicação do artigo (local e data), mas pelos comentários do articulista vemos que a guerra estava a pleno vapor. O texto começa assim:

Hoje, quando as luzes de Paris se apagaram para a civilização ocidental, com profunda nostalgia relembramos a sugestão que elas exerciam em todo o mundo, principalmente nos latino-americanos.⁶³⁷

O sentido figurado das palavras e o tom melancólico da crônica elegantemente construída denunciam, de imediato, uma França ocupada pelos nazistas. O cronista acertadamente prevê – embebido num sentimento nostálgico por um momento que já é passado – transformações que se desdobrariam nos países da América Latina. O estado de alma exalado na abertura do artigo converter-se-á no estudo da presença francesa nas obras de diversos escritores hispano-americanos e dois brasileiros e no fascínio exercido por Paris sobre os intelectuais do continente sul-americano antes da Primeira Guerra. Esse traço saudosista da personalidade de Brito Broca é identificado por Suzi F. Sperber, no livro *Papéis de Alceste*:

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁶³⁷ Broca, 1998, p. 46.

Os momentos de crise política nacional e internacional parecem levar a uma espécie de anseio passadista, de volta às origens, a um tempo primordial, sem classes, nem lutas de classe, indiferenciado e simétrico, cuja distância espacial (espiritual, moral, política) é convertida em distância geográfica.⁶³⁸

O cronista começa seu percurso excursionando pela literatura argentina, desenvolvida “à sombra da influência europeia”⁶³⁹, assim como aconteceu com a brasileira. Retornando ao início do século XX, Brito Broca nos faz conhecer de passagem a obra de Enrique Larreta. Em *La gloria de Don Ramiro* e *Zogoibi*, a despeito de o autor ser argentino, Brito Broca percebe o estreito domínio da marca europeia, desde a língua, a paisagem e o sentimento. Embora *Zogoibi* se desenrole no pampa, “continua a ser um romance europeu”⁶⁴⁰. O estudioso Amancio Labandeira Fernández explica que Larreta situou a história desse livro entre 1913 e 1914, período de grande importância para o romancista por coincidir com o fim da *belle époque*, quando

Paris había fascinado a America, pero la invasión alemana de 1914 destruyó, hasta cierto punto, el prestigio francés. El novelista se va a refugiar temáticamente en su querida Pampa, pero no para recordar la vida del gaucho, sino para expresar de manera artística el conflicto entre la atracción de una brillante civilización extranjera y el apego al pasado tradicional de Argentina.⁶⁴¹

Brito Broca cita outros escritores argentinos que foram ou não absorvidos pelo espírito francófilo, criando um quadro de tintas leves sobre cada autor, sem entrar diretamente na aproximação comparativa, como se quisesse despertar no leitor o anseio e a curiosidade que ele mesmo cultivou em suas andanças pelo mundo das letras. A exploração continua e o cronista descobre na obra de Miguel Gálvez “sugestões de Zola e Tolstoi”, enquanto o contista Benito Lynch escapou ao “bafejo europeu”⁶⁴². Nesse artigo, somos informados também de que alguns artistas latino-americanos, vivendo na Europa, foram capazes de

⁶³⁸ In: Broca, 1991, p. 20.

⁶³⁹ 1998, p. 47.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴¹ Ver Amancio Labandeira Fernández. “Aproximaciones a ‘Orillas del Ebro’, de Enrique Larreta”, p. 161. Disponível em <http://docs.google.com/>. Acessado em 27/12/2010.

⁶⁴² 1998, p. 47.

manter o espírito da terra natal em suas criações – Ventura Garcia Calderón, Francisco Contreras, Carlos Reyes são alguns exemplos. E de forma amena Brito Broca vai traçando um panorama variado de escritores que quedaram deslumbrados por Paris.

Brito Broca inicia o artigo “O Brasil e as literaturas latino-americanas” com um lamento que aparece em outras crônicas e também nas entrevistas com intelectuais do continente – “Não se compreende como os países latino-americanos permanecem no desconhecimento recíproco das respectivas literaturas”. Apesar da ausência de data, percebe-se o despertar do interesse pelas letras norte-americanas, quando o cronista argumenta que “hoje, não só no Brasil, mas em todo o continente, já não reina a ignorância de outrora com relação aos Estados Unidos”. Insistindo no desconhecimento reinante acerca de nossos vizinhos de língua espanhola, crê Brito Broca numa “completa indiferença pelos valores” que possam neles existir⁶⁴³.

Para uma melhor compreensão do contexto geral das letras latino-americanas, Brito Broca elabora um panorama global. Numa das partes do artigo, intitulada “Tentativas dispersas”, o articulista destaca que “nas duas primeiras décadas deste século, o interesse pelas literaturas do continente não fez nenhum progresso no Brasil”⁶⁴⁴. Alguns intelectuais chegaram a ser divulgados entre nós, por meio da *Revista do Brasil*, escritores argentinos e uruguaios foram divulgados aqui em artigos “procurando incentivar o intercâmbio cultural”, mas sem lance de continuidade. Brito Broca menciona ainda algumas traduções de obras sul-americanas, como o *Facundo*, de Sarmiento e *O mal metafísico*, de Manuel Gálvez, “o primeiro romance argentino vulgarizado no Brasil”⁶⁴⁵.

Num trecho do artigo denominado “Os rótulos modernistas”, o cronista define o movimento de 1922 como uma tentativa de desfraldar a bandeira do americanismo, apesar de ter sido “muito confuso nos seus propósitos, inspirando-se, em parte, nos vanguardistas franceses, com qualquer coisa do futurismo de Marinetti”. Cita Ronald de Carvalho como um dos incentivadores do espírito de reforma com o livro de poemas *Toda a América*. Porém, os resultados continuaram sendo desanimadores:

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

Tais propósitos, embora muito apregoados, não concorreram quase nada para o melhor conhecimento das literaturas vizinhas. Falava-se no sentimento americano e, na realidade, ninguém lia um livro argentino ou uruguaio, e todo o mundo continuava a considerar o primarismo da cultura ianque⁶⁴⁶.

A mudança mais sensível notada por Brito Broca se dá, de fato, a partir do final dos anos trinta, com a guerra, ocasionando uma nova configuração mundial. O jornalista se refere à recepção de autores dos Estados Unidos, enquanto a situação da literatura dos nossos vizinhos não se modifica. Nesse contexto, entra em foco a crise francesa, refletindo-se nas letras e sentida no Brasil:

Com a guerra, em 1939, começa a restringir-se o comércio de livros franceses, para os quais sempre tivemos voltadas nossas atenções. Em maio de 1940, a França fica completamente isolada do mundo, Paris deixa de existir para a cultura universal. Desaparecem dos balcões das livrarias brasileiras, nos grandes centros, como Rio e São Paulo, as edições Flammarion, Calman-Levy, Stock, Albin Michel, Alcan, Plon, Grasset, as capas brancas tão elegantes da Gallimard, produtos de um espírito que sempre nos foi precioso, logo substituído pelas cartonagens vistosas e as capas copiosamente ilustradas das belas e luxuosas edições americanas.⁶⁴⁷

Transmitindo ao leitor seu pesar pela queda da produção francesa, o cronista relata o aumento do interesse brasileiro pelos norte-americanos, cuja literatura começa a ocupar nossos ensaios e crônicas. Enquanto isso, nossos vizinhos do sul permanecem na sombra. O artigo termina com um apelo para que os ensaístas e críticos do país comecem a se lembrar dos intelectuais de língua castelhana, “da maneira por que já se ocupam dos norte-americanos. Será, decerto, uma aventura tentadora, rica de descobertas. Só assim talvez, vulgarizados por espíritos inteligentes, muitos valores do continente poderão despertar a curiosidade do nosso público”⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

Como salientamos, vários temas e ideias são retomados e repetidos na obra do cronista. Isso acontece, por vezes, com trechos de um texto já vistos em outro livro e até mesmo um artigo inteiro, com alterações mínimas, foi republicado em mais de um periódico. Em sua produção jornalística, disseminada em veículos vários, o escritor vai deixando espalhado o germe que irá brotar mais tarde na obra que o consagrou em 1956. Cabe ao pesquisador embrenhado no intrincado mundo dos artigos de Brito Broca – muitos dos quais nem apareceram em livro – tentar recolher pelo menos uma parte do extenso material em estágio embrionário para proceder a uma estruturação orgânica e coerente de pensamento. Esse estágio baseia-se em atenção e leitura sistemática dos livros do escritor a fim de apreender detalhes mínimos e facilmente escapáveis.

Se Brito Broca, com a publicação de *Americanos* em 1944, engajou-se na integração cultural latino-americana por meio da divulgação da obra de diversos intelectuais como Ricardo Güiraldes, Jorge Isaacs, Eustasio Rivera, Hector Varela e outros, nas próximas páginas iremos demonstrar como seu pensamento se transmuta em ação quando empreende suas viagens pela Europa e América Latina no decênio de quarenta, entrevistando escritores franceses, portugueses e latino-americanos. O resultado dessa empreitada pode ser conferido por um público mais amplo no livro *O repórter impenitente*. As páginas desse livro contêm muitas ideias que seriam exploradas por grandes teóricos brasileiros e de língua espanhola a partir da segunda metade do século XX, provando que da crônica também se faz literatura comparada.

4. Os devaneios do caminhante solitário

A pesquisadora Tania Franco Carvalhal pronunciou uma conferência de abertura no IX Congresso da ABRALIC, na UFRGS, em 2004, dando-lhe o nome de “Encontros na travessia”⁶⁴⁹. Inspirada em *Grande sertão: veredas*, escolheu o termo “travessia” por ser uma palavra usual na prática comparatista, tendo como sinônimos os termos “passagem”, “trânsito”, “errâncias” e “desvios”. Carvalhal explica que o outro termo do título – “encontros” – possui, nesse contexto, um sentido definidor “da atuação do estudioso que, de forma regular e sistemática, relaciona dados, articula elementos, explora intervalos, além de ultrapassar limites e margens”⁶⁵⁰. Sendo assim, considera o termo *encontro* especial pelos múltiplos sentidos para os quais aponta:

Ora pode indicar o resultado positivo de uma busca, a *descoberta* de algo (encontrar é descobrir), ora pode ser simplesmente indicativo de um local de confluência. Tanto pode significar *unir* como *opor-se*. A ideia de que *encontro* pressupõe também a de *separação* é decisiva porque possibilita a integração, nesse conjunto de sentidos, da noção de *diferença*⁶⁵¹.

A razão pela qual decidimos expor o pensamento da pesquisadora vincula-se ao aparecimento de um livro póstumo de Brito Broca intitulado *O repórter impenitente*. Publicada em 1994, essa obra reúne entrevistas que o jornalista literário fez com intelectuais da América Latina e da Europa em viagens na década de quarenta. Ao que parece, esse decênio marca o ponto alto de seu interesse pela vida literária latino-americana, já que também publicou *Americanos* em 1944. Os títulos de algumas entrevistas de Brito Broca ajustam-se à noção preconizada por Carvalhal em torno da palavra *encontro* e são índices do potencial comparatista do cronista. À guisa de exemplo, podemos citar os títulos de algumas de suas entrevistas – “Encontro com Eduardo Mallea”, “Encontro com Zavalla Muniz”,

⁶⁴⁹ Ver revista *Literatura e Sociedade*, n. 9, p. 70-81, DTLLC/FFLCH/USP.

⁶⁵⁰ 2006, p. 71.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

“Encontro com Benito Lynch”, “Encontro com Roberto Giusti”, “Encontro com Francis Carco”, além de outros títulos seguindo a mesma estrutura.⁶⁵²

Ainda que não tivesse a intenção de fazer literatura comparada *strictu sensu* – disciplina que mal existia nos trópicos nos anos quarenta – , Brito Broca alia, involuntariamente, seu interesse primordial pela crônica da vida literária a uma índole investigativa portadora da plântula comparatista. Dessa união, resulta uma fonte preciosa para os estudos de literatura comparada, tendo nele o intermediador multicultural.

Através das entrevistas, o jornalista lega um trabalho essencial de divulgação de escritores latino-americanos e europeus com os quais travou contato, em sua maioria pouco conhecidos. Silviano Santiago, ao narrar a experiência de Brito Broca na França, no artigo “Lenha na fogueira”, afirma que ao repórter brasileiro restou apenas “o diálogo com o medíocre Francis Carco no café do rond-point des Champs-Élysées”⁶⁵³, pois naquele verão de 48 os grandes escritores que Brito Broca tencionava entrevistar estavam viajando. Devemos sublinhar que, fosse ou não medíocre o entrevistado, isso não anula o valor do material coletado durante as “errâncias” do *flâneur* paulista.

Se no artigo “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” Leyla Perrone-Moisés afirma que “a questão da identidade latino-americana é um *topos* obsessivo da nossa ensaística”⁶⁵⁴, a leitura de *O repórter impenitente* ratifica essa noção ao nos revelar que essa preocupação estava igualmente presente nos ensaios de Brito Broca. Em meio às palestras com escritores estrangeiros irrompe, às vezes discretamente e principalmente nas vozes dos entrevistados, o debate sobre os problemas da autonomia e independência cultural, do nacionalismo e do colonialismo, do desconhecimento entre nossas literaturas. Temas, enfim, discutidos de longa data – vide os artigos de José Veríssimo no início do século XX – , mas que a partir da segunda metade do século passariam a primeiro plano no campo específico da literatura comparada, tornando-se o cerne de várias propostas nos congressos latino-americanos da área. Essas formulações são debatidas por Dileta Silveira Martins no artigo “O desconstrucionismo e a contra-ideologia na literatura brasileira: Oswald de Andrade”:

⁶⁵² Podemos mencionar ainda o livro *Encontro entre literaturas*, em que Pierre Rivas promove estudos sobre as relações de Portugal, França e Brasil.

⁶⁵³ 1991, p. 64.

⁶⁵⁴ 1997, p. 254.

[...] não se pode negar que houve uma preocupação incessante dos autores e dos próprios críticos em apresentar ideias e projetos que, de uma forma ou de outra, contribuíssem para comprovar, durante o século XX, que a Literatura Hispano-Americana caminhava a passos largos em busca de uma possível autonomia.⁶⁵⁵

Brito Broca não defende ideologias nem apresenta projetos. Entretanto, através de sua paixão pela literatura, de suas andanças pelo mundo e de conversas com outros intelectuais brota um modesto sentimento de reconhecimento da cultura pan-americana.

A discussão em torno da autonomia e da dependência cultural da América Latina não é algo inédito, mas ganha densidade nos anos sessenta. O poeta Ferreira Gullar, no ensaio “Cultura e Nacionalismo”, refletindo sobre nossa dependência, clama por uma visada nova, na qual “o importante é estar armado de uma visão crítica a fim de que a assimilação daqueles princípios e valores [vindos de fora] não implique a anulação ou entrave da consciência do intelectual com respeito à realidade nacional”⁶⁵⁶.

No âmbito reservado aos estudos comparados, sobressaem os trabalhos de Antonio Candido e Ángel Rama no sentido de começar um aprendizado adaptado ao nosso ambiente, sem exclusão do passado. No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, escrito em 1969, Candido discute a influência das metrópoles sobre os países colonizados – “galhos das [literaturas] metropolitanas”⁶⁵⁷ – lembrando que, no século XIX, esse poder desloca-se para a França. Propõe também que encaremos “serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural”⁶⁵⁸. O crítico considera a fase de consciência do subdesenvolvimento, posterior à Segunda Guerra, como o momento no qual começamos a aceitar com mais tranquilidade a questão das influências, “vendo-as como vinculação normal no plano da cultura”⁶⁵⁹, e crê num novo direcionamento estimulado pelo desenvolvimento das nações e pelas correntes artísticas do século XX. Assim,

⁶⁵⁵ 1996, p. 211.

⁶⁵⁶ 2002, p. 30.

⁶⁵⁷ 2006c, p. 182.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 186.

pouco a pouco os países latino-americanos passarão a perceber sua “unidade na diversidade”, o que, num plano posterior, frutificará em obras de teor “maduro e original”. Como resultado, “o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca”⁶⁶⁰. Essas observações estão de certo modo formuladas nos textos de Brito Broca publicados nos anos quarenta e mostram um anseio latente nos intelectuais entrevistados a fim de encontrar um meio de dar vazão ao novo pulsar latino-americano.

A seguir, iremos apresentar e discutir as ideias expostas nas entrevistas procurando relacioná-las ao nosso campo de interesse, qual seja, a formação do pensamento comparatista do viajante Brito Broca e sua relação com problemas culturais latino-americanos. No “Encontro com Zavala Muniz”⁶⁶¹ (“Letras e Artes”, 09.03.1947), o entrevistador informa que o escritor uruguaio visitou o Brasil em 1945, no cargo de senador da República, em missão oficial. Além de conhecedor das coisas do Brasil, Brito Broca garante não haver “nenhum escritor mais ligado”⁶⁶² ao nosso país. Estando aqui, entrou em contato com nossos intelectuais, mas mesmo assim é desconhecido do nosso público e da “elite da nossa intelectualidade”⁶⁶³.

O entrevistador chega à casa do escritor às vésperas de uma viagem de descanso que este faria para o campo, onde tinha um sítio. A casualidade do encontro serve para que Muniz revele um pouco mais de sua personalidade, mostrando também como isso se reflete em sua obra:

– Sim, sou um homem do campo – continua ele – como esses gaúchos meus velhos amigos – e em toda minha obra procurei fixar esse drama essencial da nossa civilização: o conflito entre campo e cidade. Drama que prevalece também no Brasil e teve seu grande intérprete em Euclides da Cunha...⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁶¹ 1994, p. 92-95.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 92.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁶⁴ Broca, 1994, p. 92.

Dando uma demonstração de conhecimento da literatura brasileira, as palavras do escritor uruguaio servirão de ponte para uma discussão mais ampla e complexa sobre a questão da inferioridade cultural latino-americana. Muniz assegura que o problema tem sido o mesmo em toda a América e explica que na obra *Facundo: civilização e barbárie*, de Faustino Sarmiento,

não é propriamente o conflito entre a civilização e a barbárie que se objetiva, mas sim o choque de duas culturas. Aqui está a chave da questão: o que chamamos de civilização é a cultura europeia, importada, trazida pelo colonizador; e barbárie vem a ser, no caso, o sinônimo errôneo da cultura nativa, americana; a primeira centralizada na cidade, e a segunda, no campo.⁶⁶⁵

Vemos, nessa passagem, a marca da dependência na interpretação feita por Zavala Muniz do livro de Sarmiento. Leyla Perrone-Moisés menciona igualmente essa polaridade no ensaio “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” e salienta que a oposição constante na obra de Sarmiento é “a mais célebre” entre os pregadores da nossa inferioridade perante a cultura eurocêntrica. A escritora evidencia uma observação de Richard Morse, para quem “os latino-americanos são, de todos os povos, os únicos que aplicaram o qualificativo *bárbaro* a eles mesmos, e não aos outros, o que contraria a própria etimologia da palavra”⁶⁶⁶.

Zavala Muniz prossegue na oposição campo *versus* cidade e, plasmando suas palavras ao discurso de Brito Broca, conclui, de forma ponderada:

As literaturas de quase todos os países da América tinham, evidentemente, que sofrer essa influência [da cultura europeia], estruturadas como não podiam deixar de ser pelas condições sociais dos mesmos.⁶⁶⁷

A nosso ver, as palavras de Zavala Muniz denotam a serenidade requerida por Antonio Candido em relação à nossa condição. Muniz reconhece um fato contra o qual não há

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶⁶ 1997, p. 248.

⁶⁶⁷ 1994, p. 93.

argumento, inscrito na nossa história. No entanto, o que é igualmente importante, a atitude do escritor uruguaio não é resignada. A certa altura da palestra, esmiúça com mais precisão a literatura de seu país, e explica que ela começou a formar-se dentro dos padrões importados da Europa, repletos de sugestões exóticas, deixando de lado a verdadeira atmosfera local. Usando da dicotomia cidade = cultura europeia *versus* campo = cultura latino-americana, o escritor assevera que, com o tempo, a cidade forneceu subsídios para que o campo pudesse exprimir-se, “e assim começa a surgir a verdadeira literatura nativa, graças a um fenómeno de **assimilação**, ou antes de **absorção** de uma cultura por outra”⁶⁶⁸ (grifos nosso). Através desse exemplo, deparamos com o manuseio ainda artesanal – no sentido de pedra bruta em vias de ser lapidada – de certos pressupostos e conceitos refinados mais tarde pela crítica académica. Há, em Zavala Muniz, uma tomada de consciência em meio a um posicionamento crítico visando ultrapassar a barreira do colonizado, situação que vinha incomodando nossos letrados. O escritor demarca a influência externa como etapa necessária e inevitável, dando ao fato um ar de naturalidade, corroborando uma concepção expressa por Leyla Perrone-Moisés:

[...] a América Latina é cria da cultura europeia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, ao mesmo tempo que deve reivindicar tudo o que culturas indígenas, africanas, e outras mais recentemente, trouxeram à sua constituição. [...] A diversidade é a nossa riqueza.⁶⁶⁹

Brito Broca questiona se foi pela via da assimilação do Outro que Zavala Muniz “plasmou [...] o espírito de sua novelística”⁶⁷⁰. O escritor explica ter sentido a necessidade de aceitar a alteridade como forma de, unindo forças, poder criar algo novo. No entanto, baseado em sua própria experiência de vida, de “homem do campo”, que “trazia o campo [consigo]”, expõe a existência de um conflito, ou como ele mesmo diz, “essa luta das duas culturas” em sua própria família. Um embate interno que começou ainda na adolescência, quando compôs a *Crônica de Muniz*, que guardava “certas identidades de origem com a crônica espanhola”.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶⁹ 1997, p. 252.

⁶⁷⁰ 1994, p. 93.

Nessa mesma época fixava-se no escritor o “antagonismo [...] de uma cultura contra a outra”,⁶⁷¹.

Outro tema candente nas entrevistas de Brito Broca é a precariedade das relações literárias entre o Brasil e os países latino-americanos. Apesar de ser muito ligado ao Brasil e um dos escritores mais conhecidos em seu país, Zavalla Muniz permaneceu ignorado da “elite da nossa intelectualidade” e do público⁶⁷², pondera o jornalista brasileiro. Pelo que apuramos em “La literatura uruguaya”, capítulo do livro *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporaneas*, Zavala Muniz parece ter caído no esquecimento em seu próprio país, junto com outros escritores uruguaios, como aponta Gabriel Saad:

Esta generación há quedado cubierta por una cierta capa de olvido que hace que su obra merezca nuevos enfoques y una nueva valoración, así como es necesario, también, que sean valorados con justicia los aportes de Justino Zavala Muniz (1898-1969) a diversos ámbitos de la cultura uruguaya.⁶⁷³

Do encontro de Brito Broca com Zavala Muniz extraímos algumas lições básicas para o conhecimento da posição das nossas literaturas e das preocupações do próprio cronista. Em primeiro lugar, tomamos consciência do desconhecimento da literatura de um país que, apesar da proximidade geográfica, ainda se nos afigura periférico – nós que também o somos. A outra lição é que o jornalista brasileiro, com seu jeito despretensioso e não sistemático de trabalhar, incentivou a divulgação das literaturas latino-americanas entre si, espalhando “pontos de referência” (expressão que ele mais apreciava quando queria dizer que não iria se aprofundar no tema) que, ao serem agrupados, revelam um direcionamento no sentido da emancipação da literatura latino-americana através de um intermediário esquecido – Zavala

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁶⁷³ In: *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporaneas*. Coordinación, introducción y notas de Olver Gilberto de León Paris, Éditions Ophrys, 1981, p. 147. Disponível em <http://books.google.com.br>. Acessado em 26/12/2010.

Muniz – cujos pensamentos mereciam ser “valorados con justicia” pela crítica de seu próprio país, como reconheceu o estudioso Gabriel Saad.

Em meados do século passado, como foi exposto neste trabalho, deu-se a instauração da literatura comparada nas universidades brasileiras. Sandra Nitrini relata que, logo depois, nos anos sessenta e com mais intensidade nos setenta, estabelece-se uma reflexão “sobre os modelos de literatura comparada e de historiografia literária” na busca de uma abertura para atender às demandas específicas da literatura latino-americana, florescendo em novo contexto histórico repleto de transformações sociais, sendo algumas de cunho emancipacionista. Acontecimentos importantes como a Revolução Cubana, o processo de integração latino-americana e do Caribe, as manifestações das minorias no plano internacional e outros choques sociais despertaram, em certa medida, o desejo de intelectuais latino-americanos na elaboração de um novo discurso crítico que fugisse ao modelo aqui dominante, proveniente dos centros europeus e que nos colocavam em situação de dependência cultural⁶⁷⁴. Na visão do crítico Eduardo F. Coutinho, essa

tomada de consciência dos escritores latino-americanos, que já se sentem agora capazes de dialogar com autores do contexto euro-norte-americano até então tomados apenas como modelos, constitui um dos aspectos mais relevantes da evolução da literatura no continente. Ela assinala a passagem de um sistema hierárquico próprio de qualquer processo de colonização, calcado na dicotomia centro X periferia, para uma situação de equilíbrio, baseada em verdadeiro intercâmbio.⁶⁷⁵

A dicotomia mencionada por Coutinho – na esteira da dialética do localismo e do cosmopolitismo de Antonio Candido – encaminha-se na direção da superação do sentimento de inferioridade latino-americano. Entretanto, apesar de reconhecer a importância de tal amadurecimento, o ensaísta – numa espécie de (auto)crítica da crítica – acredita que esse fenômeno ficou restrito à criação literária, enquanto o discurso crítico sobre a literatura da América Latina continua se pautando por modelos importados dos países centrais, cujos ecos se fazem ouvir no plano da reflexão teórica. Na opinião de Coutinho, que também se apoia

⁶⁷⁴ Vide Nitrini, 1997, p. 63-64.

⁶⁷⁵ 1996, p. 198.

nos argumentos do mexicano Octavio Paz, a perspectiva eurocêntrica permanece dominante no horizonte da crítica sul-americana; o etnocentrismo pode ter recuado na literatura e noutras formas de expressão artística que conseguiram seu lugar ao sol, mas sobrevive nos discursos da crítica sobre elas⁶⁷⁶.

Analisando o reflexo da internacionalização e da padronização estética – desta vez imposta pelos Estados Unidos – num contexto ditatorial aquecido pela discussão sobre o engajamento artístico, Ferreira Gullar emite, no ensaio “Cultura e Nacionalismo”, publicado nos anos sessenta, parecer semelhante ao de Coutinho ao pleitear “uma crítica fundada numa visão objetiva da nossa realidade, que não pode ser a crítica submissa a teorias elaboradas noutros países para responder a problemas específicos de sua conjuntura cultural”⁶⁷⁷. Apesar das motivações e contextos distintos de cada autor, sem falar no distanciamento temporal de cada texto, os anseios de um e outro coincidem num ponto – a insatisfação com o jugo externo ou, para usarmos a metáfora que José de Alencar nos deu em 1872, em “Bênção paterna”, não nos satisfazemos mais com o produto que vem “em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata”⁶⁷⁸. Se depois da Segunda Guerra os sul-americanos não precisam mais ir à França e já “não recebem Paris em conserva”⁶⁷⁹, como exprimiu Brito Broca no artigo “A sedução de Paris”, fazendo alusão ao personagem Jacinto, de *A cidade e as serras*, o nosso fantasma atual está geograficamente mais próximo e é mais poderoso, impondo que o antropófago (“só me interessa o que não é meu”⁶⁸⁰) “beba coca-cola”.

Se, por um lado, no pensamento de Eduardo F. Coutinho e Ferreira Gullar está expresso o claro desejo de temperar nosso discurso crítico com a “cor local”, a construção de um modelo teórico originário de nosso próprio solo; por outro, disso emana também uma tensão (a angústia da influência) causada pela larga experiência dos nossos povos culturalmente dependentes. Leyla Perrone-Moisés constata que “existe sempre, nos ensaios sobre nossa identidade, uma tensão de base: nossa relação com o Velho Mundo que nos

⁶⁷⁶ Ver Coutinho, 1996, p. 198 e 209.

⁶⁷⁷ 2002, p. 36.

⁶⁷⁸ 1951, p. 37.

⁶⁷⁹ 1998, p. 52.

⁶⁸⁰ Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”. In: Gilberto de Mendonça Telles. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, 1992, p. 353.

invadiu no século XVI, com o colonizador que nos explorou, e agora com o Primeiro Mundo que nos mantém em situação de dependência”⁶⁸¹. O pensamento de Silviano Santiago no ensaio “Apesar de dependente, universal” não deixa dúvidas quanto à inevitabilidade do influxo externo em nossa cultura. Para o crítico, “acreditar que possamos ter um pensamento autóctone auto-suficiente, desprovido de qualquer contato ‘alienígena’, é devaneio verde-amarelo”⁶⁸².

Um contraponto à tensão presente no pensamento de Eduardo F. Coutinho e Ferreira Gullar pode ser sugerido através dos princípios de Ángel Rama, que não rejeita o estímulo externo. De acordo com a pesquisadora Léa Masina no artigo “Três visões críticas sobre a América Latina: Antonio Candido, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar”, o crítico uruguaio recebeu os influxos da Escola de Frankfurt, do pensamento sociológico alemão, de fundo marxista, mediado pela crítica literária europeia. Foi o caráter multidisciplinar do aporte externo, por sua vez, que possibilitou “a multiplicidade e a diversidade da crítica literária praticada na América Latina”⁶⁸³. De acordo com Léa Masina, Ángel Rama

[...] deixou claro que seu pensamento nutria-se da mais autêntica tradição crítica latino-americana, bem como de algumas correntes do pensamento europeu. Desconfiando das propostas teóricas centradas apenas na América Latina, considerava um erro e uma incoerência postular uma teoria literária que, como tal, é regra geral, exclusiva para a literatura latino-americana.⁶⁸⁴

O crítico uruguaio evidencia igualmente a importância dos estudos de Claude Lévi-Strauss e da antropologia em sua formação, e afirma a importância dessa disciplina na compreensão do “paradoxo, repetido pela crítica, de buscar a peculiaridade da literatura latino-americana [...] a partir da visada de autores europeus”. É por meio da revisão da

⁶⁸¹ 1997, p. 256.

⁶⁸² 1982, p. 20.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

tradição crítica que se poderá manejar de maneira adequada toda a acumulação do pensamento formado no continente⁶⁸⁵.

Outro pensador fundamental para as mudanças de paradigma nos estudos de literatura comparada no continente sul-americano foi Antonio Candido, cuja formação crítica está amparada em diversas bases, muitas delas estrangeiras. João Alexandre Barbosa aponta, no autor de *Literatura e sociedade*, a conjunção de “dois tipos de influências importantes: os estudos antropológicos de traço funcionalista, principalmente ingleses e norte-americanos, articulados pela leitura sociológica de herança marxista, e uma teoria da obra literária como estrutura estética, absorvida no trato com o *New Criticism*”⁶⁸⁶.

Além dos fenômenos sociais que abalaram diretamente a América Latina, o século XX é marcado por outros duros golpes que iriam concorrer para o deslocamento do etnocentrismo europeu trazendo consequências determinantes aos países subdesenvolvidos (noção que se impõe com mais vigor a partir dos anos 1950, segundo Candido⁶⁸⁷). Tivemos a Segunda Guerra e o período imediatamente posterior, o pós-guerra, influenciando de algum modo nas literaturas nacionais e de forma particular nos países latino-americanos. O Brasil, nos anos cinquenta, entra numa fase marcada pela ideologia do desenvolvimento, exacerbando um novo nacionalismo, dessa vez esquerdizante. Depois de 1945 o mundo se polariza em dois sistemas no que se convencionou chamar de Guerra Fria⁶⁸⁸, com a ascensão da União Soviética e dos Estados Unidos. Este último, por seu turno, passa a ser novo foco de atração da América Latina, estimulado pelo desenvolvimento industrial e pela invasão dos meios de comunicação de massa. Diante desses e de outros tremores, o interesse do intelectual brasileiro também se volta para a literatura norte-americana⁶⁸⁹, como explica Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”.

No “Encontro com Roberto Giusti” (“Letras e Artes”, 30.03.1947), Brito Broca revela que um dos tópicos da conversa girou em torno do “desconhecimento recíproco entre as

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁸⁶ 1990a, p. 60.

⁶⁸⁷ 2006c, p. 171.

⁶⁸⁸ Ver Bosi, 1994, p. 385-388.

⁶⁸⁹ 2006c, p. 182.

literaturas brasileira e argentina”⁶⁹⁰. Giusti afirma que, mesmo conhecendo bom número dos nossos escritores, não saberia fazer uma exposição orgânica da literatura brasileira por não ter dela uma visão de conjunto, sendo seu conhecimento de literatura estrangeira mais dirigido à França – como era comum nos países da América Latina – e à Itália. A ligação com este último país deve-se ao fato de Giusti ser italiano naturalizado argentino, segundo Verónica Delgado⁶⁹¹. E sobre a pouca intimidade dos intelectuais do continente com a literatura do Brasil, Giusti arremata – “[isso] naturalmente acontece com quase todos os meus confrades argentinos”⁶⁹². Brito Broca argumenta que pelo menos os escritores brasileiros são traduzidos na Argentina, ao passo que a literatura argentina não era divulgada no Brasil.

Para complementar esse quadro, é conveniente reportar a experiência de Antonio Candido, que iria se aprofundar na literatura hispano-americana a partir dos anos cinquenta e cuja atuação como um dos grandes elos do comparatismo latino-americano se acentuaria nos anos sessenta. O crítico revela esse e outros detalhes de sua experiência hispano-americana numa entrevista que deu a Pablo Rocca publicada na revista *Literatura e Sociedade*. Candido recorda a riqueza da biblioteca de seus pais, onde quase não havia livros de autores hispano-americanos. Situa sua iniciação à literatura argentina no final dos anos trinta, sobretudo através da revista *Nosotros*, fundada por Roberto Giusti⁶⁹³, o entrevistado de Brito Broca. Na entrevista com o cronista, por sua vez, Giusti pontua o surgimento de uma nova geração em torno dessa revista, fundada em 1907, cujas principais características são, em sua opinião, a influência francesa e a boemia. Entre os intelectuais de formação francesa que participaram da revista, Giusti menciona “Becker, grande boêmio, espírito muito fino, de torneio anatoleano” e “Antonio Monteavaro, também muito afrancesado”⁶⁹⁴.

⁶⁹⁰ 1994, p. 100.

⁶⁹¹ Disponível em <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/DelgadoVeronica.pdf>. Acessado em 10/02/2011.

⁶⁹² Broca, 1994, p. 101.

⁶⁹³ Ver Pablo Rocca. “A experiência hispano-americana de Antonio Candido”. In: *Literatura e Sociedade*. USP/FFLCH/DTLLC, n.12, 2009.2, p. 23.

⁶⁹⁴ Broca, 1994, p. 101.

Em 1947 Brito Broca conversou com o escritor argentino Martinez Estrada no Rio de Janeiro⁶⁹⁵. Como em outros artigos, o cronista anuncia seu entrevistado alertando o leitor para o desconhecimento entre nossas culturas:

[...] infelizmente, Martinez Estrada é um nome pouco conhecido no Brasil. Em primeiro lugar, por causa do desconhecimento recíproco que há entre todos os escritores da América Latina; depois porque seus livros, com exceção de *Radiografia de la pampa*, não aparecem aqui.⁶⁹⁶

Brito Broca avalia que o argentino é um “sociólogo de orientação semelhante à de Gilberto Freire, com uma obra que está para aquele país, como a de Gilberto para a nossa”. E emenda – “[...] essa obra merece a nossa atenção e precisa ser divulgada entre nós”. O entrevistador relata que Martinez Estrada começou sua carreira compondo poesias e pergunta sobre as circunstâncias que o conduziram à sociologia. Segundo o escritor argentino, sua fase poética foi de 1918 a 1929, mas ele já vinha há muito tempo estudando os problemas de sua terra. Com a Revolução de 30 na Argentina, enveredou definitivamente pela sociologia:

Ante o quadro de decomposição das forças político-sociais, compreendi que os fenômenos tinham uma ligação histórica, coisa que os homens da época não percebiam.⁶⁹⁷

O escritor revela que aos poucos sentiu o desejo em precisar essa problemática e, num impulso em querer conhecer seu país e estabelecer seus fundamentos, publicou *Radiografia de la pampa*. Demonstrando conhecimento da cultura brasileira, Estrada considera uma curiosa coincidência ter publicado sua obra em 1933, mesmo ano do aparecimento de *Casa grande e senzala*, só lida anos depois em castelhano⁶⁹⁸.

⁶⁹⁵ “Martinez Estrada no Rio de Janeiro”, “Letras e Artes”, 28/09/1947. in: *O repórter impenitente*, 1994, p. 103-106.

⁶⁹⁶ 1994, p. 103.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

Brito Broca passa, então, a questionar o escritor acerca de seu próprio livro, do qual Estrada elabora uma síntese:

Procurei ver o meu país na sua estrutura mais íntima, fixando as linhas essenciais do seu desenvolvimento histórico-sociológico. E estas podem ser resumidas no seguinte esquema: Colônia, Revolução emancipadora, Restauração e Reorganização. O país sai do período colonial, emancipando-se; vem Rosas e procura reduzi-lo novamente a colônia; a tentativa fracassa, mas as forças de colonização continuam a agir subterraneamente.⁶⁹⁹

Finalmente, Martinez Estrada conclui que a Argentina tornou-se uma grande nação, “com **um caráter europeu que não encontra raízes**, fundamentos em nossa formação histórica, e nega, por assim dizer, a nossa cultura” (grifo nosso). Em sua obra, o escritor afirma insistir na necessidade de o país “manter-se fiel a si mesmo”, e também demonstra a dificuldade encontrada na resolução desse problema em que “as forças subterrâneas da colonização” continuavam a deformar sua terra⁷⁰⁰. Tais questões, que nos chegam através da escrita de Brito Broca, traduzem um discurso *en train de se faire*, isto é, no calor do momento. Com o tempo, algumas dessas questões iriam refletir-se no discurso crítico da América Latina, numa tentativa de se resolver o impasse da colonização cultural.

Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, teoriza a respeito de alguns paradoxos latino-americanos que podem ser constatados na entrevista de Brito Broca com Martinez Estrada. A crítica informa que um fator de complicação decorrente da necessidade de se desenvolver “à imagem e semelhança do Outro, num lugar desprovido do passado do Outro e despojado do seu próprio passado” foi uma dupla missão da qual se investiram os primeiros escritores latino-americanos: “a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura”⁷⁰¹. No entanto, muitas vezes essa literatura se quer totalmente nova, como se fosse possível negar nossa “mestiçagem intelectual” – expressão nossa. De acordo com a escritora, uma das consequências desse afã na busca de uma “identidade totalmente liberada da Europa” manifesta-se na atitude de alguns intelectuais que “inverteram o sinal e chegaram a um racismo antibranco, declarando, por exemplo, que **Argentina e Uruguai eram**

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁰¹ 1997, p. 247.

demasiadamente europeus para serem considerados América Latina”⁷⁰² (grifo nosso).

Como se pode notar, o sentimento de não pertencer ao subcontinente americano discutido no texto de Brito Broca em 1947 encontra correspondência em intelectuais que se preocuparam com novas maneiras de se pensar nossa individualidade, sem negar a alteridade.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés, “numerosos estudos sobre o nacionalismo demonstraram que a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constituiu graças a metáforas”, sendo que algumas delas deixam entrever a dificuldade na constituição da auto-imagem latino-americana. Um exemplo surgido depois da descoberta “opõe a *infância americana* à *velhice europeia*”. O Novo Mundo, apesar da sugestão positiva de força vital, denota ainda a carência de história e de cultura, restando à criança a tarefa de “amadurecer para se tornar adulta como seus pais”:

Assim que os latino-americanos começaram a refletir eles mesmos sobre sua identidade, as metáforas criadas foram autodepreciativas ou pelo menos conflituosas. Essas metáforas tomaram a forma de oposições que mostram, claramente, o reconhecimento da inferioridade e da dependência com relação à Europa.⁷⁰³

As palavras da crítica podem ser exemplificadas a partir do debate com o escritor argentino entrevistado por Brito Broca. A certa altura, o jornalista brasileiro pergunta a Martinez Estrada quais outros livros ele publicou depois de *Radiografia de la pampa*. Vejamos, a seguir, a resposta do escritor, que é também uma demonstração do sentimento de desterro, o *dépaysement* experimentado por alguns povos:

Escrevi uma obra do mesmo gênero [de *Radiografia*] sobre Buenos Aires, intitulada *La cabeza de Goliath*. É fácil compreender a alusão do título. Buenos Aires é a cabeça decepada do gigante bíblico: a cabeça que não encontra apoio num corpo. Isto diz todo o nosso drama sociopsicológico: temos uma imensa cabeça sem corpo. Quem chega à capital, depois de andar horas e até dias pelo pampa deserto, fica desconcertado com o

⁷⁰² *Ibid.*, p. 254.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 248.

espetáculo súbito daquela imensa estruturação urbana, uma estruturação
cujas raízes não encontrou em parte alguma...⁷⁰⁴

Embora a crítica de Martinez Estrada seja direcionada basicamente à cidade de Buenos Aires, está claramente presente em seu discurso a filiação e a dependência argentina em relação à matriz francesa na concepção – ou melhor, na remodelação – da capital argentina visando transformá-la numa Paris dos trópicos. Leyla Perrone-Moisés explica que, no geral, “as metáforas identitárias latino-americanas são no mais das vezes eróticas, fazem apelo à *cena primitiva* da união Europa-América”. Porém, em alguns casos, a escritora nota a “lembrança de uma violência – a invasão, o estupro – que provoca uma resposta igualmente agressiva – o canibalismo, a apropriação ilícita”⁷⁰⁵. Com o exemplo do livro de Martinez Estrada, a violência não só se confirma pela imagem da cabeça decepada de Golias, mas atinge um nível ainda mais alto de agressividade se comparada às outras metáforas. A brutalidade do canibalismo ao menos pressupõe a devoração do outro, solucionada por Oswald de Andrade através da antropofagia criativa que, segundo Leyla Perrone-Moisés, busca “resolver a contradição colocada pelo duplo movimento da vanguarda brasileira, nacionalista e cosmopolita”⁷⁰⁶. A cabeça do Golias, por sua vez, implica um corte brusco e fatal e o exibicionismo da cabeça ensanguentada pendendo sem corpo.

É preciso advertir para o fato de que a reprodução das falas dos entrevistados, às vezes longas, não exclui a decisiva participação de Brito Broca, marcando sua discreta presença com perguntas reveladoras de um espírito ático, intervindo com observações que avolumam o conteúdo do diálogo e colocam em relevo seu conhecimento da cultura latino-americana. Depois que Estrada assinala e explica a imagem contida em seu livro, o jornalista brasileiro pondera que a figura de Faustino Sarmiento “devia fatalmente atraí-lo”⁷⁰⁷. Dessa maneira, a réplica do jornalista representa uma deixa para a continuidade da conversa e expõe sua forma de conduzir o entrevistado. Ao reacender a discussão em torno de Sarmiento, cruzam-se informações exibidas no encontro de Brito Broca com o escritor uruguaio Zavala Muniz

⁷⁰⁴ Broca, 1994, p. 105.

⁷⁰⁵ 1997, p. 256.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁷⁰⁷ 1994, p. 105.

(estudado anteriormente), que também havia abordado o autor de *Facundo* e, assim, mantém-se o intercâmbio cultural tendo em Brito Broca seu centro irradiador. Na opinião de Davi Arriguci Jr., “a leitura de Brito Broca parece mais indiciar problemas históricos das relações literárias, do perfil e da situação das obras e de autores, do que demonstrar consciência crítica desses problemas”⁷⁰⁸. O cronista realmente não chega a elaborar uma visão crítica a respeito de alguns fenômenos que afligiam os intelectuais latino-americanos, mormente nos problemas do colonialismo e da dependência. Como mencionamos, por vezes ele quase se apaga para fazer sobressair a fala do entrevistado, esta sim contendo um posicionamento mais nítido. Arriguci Jr. assegura que “tudo nele é sóbrio e contido, como se esse paulista de Guaratinguetá se casasse bem, pelo espírito, à desconfiança de regra dos mineiros”⁷⁰⁹. Se, para Arriguci Jr., “Brito Broca foi de fato um viajante” que percorria os “países imaginários da literatura”⁷¹⁰, podemos acrescentar que, para a realização das entrevistas reunidas em *O repórter impenitente*, o cronista foi além da imaginação e efetivamente pisou nos países reais produtores dessas literaturas.

⁷⁰⁸ 1991, p. 68.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

5. Quando Paris alucina

Na obra *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén argumenta que, muitas vezes, ao estudo das influências vem juntar-se o da história das ideias. Exemplifica seu pensamento com a menção à *Crise de la conscience européenne* (1934) de Paul Hazard e o capítulo “Idées et sentiments”, do manual de Paul Van Thiegem:

Los dos términos de la interrelación binaria pueden ampliarse abarcando constelaciones de escritores, escuelas, movimientos, y hasta las imágenes estereotipadas que ciertos pueblos, por mediación de la escritura, conciben de otros.⁷¹¹

O estudo das imagens estereotipadas, convencionalmente intitulados “imagologia” e muito difundidos pela escola francesa – vide os exemplos dados por Guillén –, foram criticados por Wellek em seu pronunciamento de 1958. O autor da “Crise da literatura comparada” não via com bons olhos a tentativa de Carré e Guyard ao incluir em suas pesquisas o “estudo das ilusões nacionais, das ideias fixas que as nações têm umas das outras”, por considerá-los não-literários, e sim ligados à psicologia nacional ou à sociologia⁷¹². É preciso ter em conta que a visão de Wellek estava atrelada à sua formação crítica, fundamentada no *new criticism* e, conseqüentemente, na leitura imanente da obra literária, levando-o a encarar os estudos de imagologia como extra-literários⁷¹³. Tania Carvalhal observa que o combate anti-historicista do teórico tcheco contra a escola francesa arregimenta tantas restrições ao comparatismo tradicional que por vezes se esquece de propor algo novo, como ocorre nos estudos da área em questão⁷¹⁴. Segundo Celeste Ribeiro de Sousa, a imagologia existe não só na criação literária propriamente dita, mas se manifesta também na crítica literária e, conseqüentemente, nos manuais de história literária, que

⁷¹¹ Guillén, 2005, p. 72.

⁷¹² Wellek, 1994, p. 110.

⁷¹³ Disponível em <http://www.rellibra.com.br/pdf/imalogial/apresentacao.pdf>. Acessado em 23.01.2010.

⁷¹⁴ 2006b, p. 38-39.

fornece “apresentações generalizantes sobre os ‘traços característicos’” de uma determinada literatura⁷¹⁵.

Assim sendo, não vão faltar, na obra do nosso historiador da vida literária, artigos privilegiando a imagem criada em torno da França e, particularmente, sobre o fascínio por Paris. No caso de Brito Broca esse dado adquire um significado especial, pois, como ressaltou Francisco de Assis Barbosa:

Para um homem como Brito Broca, que vivia encharcado de literatura francesa, o sonho, evidentemente, era conhecer a Europa, e sobretudo Paris. Este ideal, ele o conseguiu realizar em 1948. Como, com justiça, já se disse, à maneira de tantos outros escritores deste lado do Atlântico, ele também “era um provinciano que reconhecia uma única e verdadeira capital: a Cidade-Luz”.⁷¹⁶

Em reportagem intitulada “Brito Broca”⁷¹⁷, feita por conta do sucesso de *A vida literária no Brasil*, o jornalista Renard Perez alude igualmente à viagem do escritor paulista como a realização de “um dos maiores sonhos de sua vida”. Num trecho da entrevista, Brito Broca deixa escapar seu deslumbramento ao desembarcar na França:

– Viajava no trem do Havre para Paris, quando vi um grande rio marginando a estrada de ferro. Pressenti que era o Sena, e experimentei uma grande emoção. Como um passageiro me confirmasse a suposição, não pude evitar a tentação de fazer uma frase. E voltando-me para um companheiro de viagem, brasileiro, disse: – Olha, estamos no rio mais importante do mundo! Para quê fui dizer isso! O homem protestou energicamente, sentindo-se ferido em seus brios patrióticos: – Alto lá! E o nosso Amazonas, onde é que fica? ...

O poder exercido pela cultura francesa sobre os escritores brasileiros será abordado pelo cronista em vários escritos. O texto “A sedução de Paris” é uma boa oportunidade para

⁷¹⁵ 2004, p. 69.

⁷¹⁶ 1991, p. 19.

⁷¹⁷ In: *Correio da Manhã* (15.09.1956).

introduzir o tema e mostrar como se processa o esquema de trabalho de Brito Broca. Inicialmente publicado em *Americanos* nos anos quarenta, trata da experiência dos escritores hispano-americanos na capital francesa. Entrementes, no mesmo ano do aparecimento de seu primeiro livro, Brito Broca também publicou um artigo intitulado “Brasileiros em Paris”, no suplemento *Leitura* de 24.06.1944 – reunido mais tarde em *Teatro das Letras* (1993). Finalmente, em 1956, mesclando o título do primeiro e o conteúdo do segundo, o cronista fará aparecer o artigo “A sedução de Paris” no capítulo IX de *A vida literária no Brasil – 1900*. O objetivo, nesta última obra, é mostrar a atração exercida pela Paris da *belle époque* sobre os intelectuais brasileiros, ilustrada com algumas experiências. Brito Broca afirma não ser de se admirar esse deslumbramento pelo viver parisiense, visto que

[...] era bem poderosa igualmente a sugestão de Paris sobre o mundo europeu e ocidental nessa época, tornando-se o centro de atração da humanidade, o maior empório de prazer do planeta. Auferir da existência tudo quanto ela nos podia dar de belo e de bom, era uma receita que então só se aviava no bulevar.⁷¹⁸

Brito Broca ressalta que João do Rio já havia alertado, numa de suas crônicas, publicada em *Cinematógrafo*, para certo excesso de interesse dos artistas brasileiros pela França, enquanto desconhecíamos nossa própria realidade. Mas o cronista paulista adverte para o fato de que o próprio João do Rio incorria nesse vício, em que “o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada e nem sempre inteligente”⁷¹⁹. Entre os brasileiros seduzidos pelo charme francês, Brito Broca aponta Olavo Bilac, Guimarães Passos, Tomás Lopes, Afonso Arinos, Alceu Amoroso Lima, Benjamim Costallat, Graça Aranha e outros.

Da exposição de Brito Broca – baseada em histórias pitorescas sobre a vida literária de alguns escritores, com suas venturas e desventuras por Paris – emerge algo mais profundo dando margem a discussões que se refletem em trabalhos posteriores, inclusive na atualidade, daí o caráter seminal de seus textos. A discussão em torno da capital francesa suscita uma

⁷¹⁸ 1960, p. 91.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

pergunta básica: “Por que Paris no sistema latino-americano?”⁷²⁰. Pergunta, entretanto, que não foi feita por nós nem por Brito Broca, mas por Pierre Rivas no artigo “Paris como a capital literária da América Latina”, recolhido em 2005 no livro *Diálogos interculturais*. A partir desse ensaio, escrito por um pesquisador francês especializado nas relações França-Brasil, podemos estabelecer um potencial diálogo com os textos de Brito Broca, de modo que um e outros se interpenetrem.

Uma primeira hipótese proposta por Rivas refere-se à questão da capital internacional e das capitais regionais. Vários países reúnem suas tradições de forma descentralizada (Espanha entre Madri e Barcelona; Portugal dividindo-se entre Lisboa, Coimbra e Porto; Itália entre Milão, Roma e Florença; o espaço germânico entre Munique, Viena e Berlim, e talvez Praga). Existem também espaços culturais sem capital fixa (Escandinávia, América Latina, Europa Central). A esse descentramento “a França opõe uma capital internacional (e um deserto francês)”⁷²¹. Paris capitaliza os “poderes e a tradição nacional da cultura como aquilo que se põe em jogo”, diferenciando-se vantajosamente de Londres (“cidade dos negócios e do comércio”), do tecnicismo alemão e da Itália mais artística⁷²². Pierre Rivas ainda completa:

Paris é a praça onde tudo circula, o ponto de encontro entre norte e sul, leste e oeste. Sua história a constitui como um meio cultural homogêneo e constante, na herança do centralismo real, do jacobinismo republicano, num desejo de irradiação universalista, de munificência do poder até a ostentação.⁷²³

⁷²⁰ Rivas, 2005, p. 119.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 118.

⁷²² Joaquim Nabuco, que viajou pela Europa no século XIX, faz uma interessante comparação entre França e Inglaterra. Apesar de começar abrangendo os países, o ponto final da trajetória acabam sendo as capitais, estabelecendo-se uma relação metonímica em que as partes (Paris e Londres) substituem e representam o todo (França e Inglaterra). Diz o autor: “O gênio francês tem todos os raios do espírito humano, principalmente os raios estéticos; o gênio inglês não os tem todos, tem até uma opacidade singular nos focos do espírito [...] a França, só, representaria melhor a humanidade do que a Inglaterra; há nela mais atributos universais, maior número de faculdades criadoras, de qualidades de tronco, maior soma de hereditariedade humana, de possibilidades evolutivas portanto, do que no particularismo e no exclusivismo inglês. Em compensação, a raça inglesa parece ser mais sã, mais elástica; ter maior vigor mesmo de gênio e de criação; maior provisão de vida e de força, – ainda que a força sem a imaginação e a cultura, (que na Inglaterra tem sido, em grande parte pelo menos, estrangeira), possa degenerar em brutalidade e egoísmo. Estão aí as razões da minha hesitação, quando imagino um novo dilúvio universal e me pergunto que país, nos mais altos interesses da inteligência humana, mereceria o privilégio de construir a arca. Qualquer que seja a explicação, o fato é que nunca experimentei esse prazer de viver em Paris, que foi e é a paixão cosmopolita dominante em redor de nós. A grande impressão que recebi não foi Paris, foi Londres.” In: *Minha Formação*. “Capítulo X – Londres”, p. 23. (Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro). Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acessado em 30/12/2010.

⁷²³ Rivas, *op. cit.*, p. 119.

No artigo “Ruben Darío e seus amigos” (*A Gazeta*, 18.04.1953), incluído em *O repórter impenitente* (1994), Brito Broca volta ao tema do fascínio da capital francesa, desta vez impulsionado pela produção epistolar de Darío, cujas cartas remetem à “vida literária da época, dos círculos de escritores hispano-americanos em Paris”⁷²⁴. O cronista sublinha o desejo de muitos jovens escritores em viajar para a França. No entanto, para realizar esse sonho, era necessário vencer etapas intermediárias até chegar ao destino final, dadas as dificuldades para se ganhar a vida em Paris. Podia-se começar a jornada como Ruben Darío e ir para Buenos Aires, “única metrópole do continente a oferecer ambiência aos escritores hispano-americanos”⁷²⁵. Outros preferiam ir direto para Madri com o objetivo de trabalhar nos jornais e revistas, conquistar nome e ter a possibilidade de se instalar, “ao menos temporariamente, em Paris”⁷²⁶. Pierre Rivas, em seu ensaio, também emprega explicações de ordem sociológica para justificar a preferência por Paris. Madri e Lisboa seriam vistas como “muito provincianas”, enquanto Buenos Aires ou a Cidade do México eram muito nacionais e desterradas para o sul e para o norte⁷²⁷. Brito Broca descreve Paris como a “urbe multilateral, onde encontramos derivativo para todos os anseios do espírito: terra da alegria e também da tristeza, do prazer e da dor”⁷²⁸. Na visão de Rivas, a cidade-luz – que ele diz não ser “nem das luzes, nem da festa”⁷²⁹ – tem sua função na mistura de povos, de pessoas, de culturas que possam “se confundir”, tudo isso propiciado pela ideia, ainda que paradoxal, de que Paris é “um terreno *neutro* que torna possível realizar-se o encontro da América dividida”⁷³⁰ em busca de sua identidade.

Nessa busca pela identidade sobressai outro ponto relevante na formação cultural latino-americana colocado em discussão pelos estudiosos aqui reunidos. Trata-se da questão da viagem a Paris como caminho compulsório a ser percorrido para que possamos, no fim da jornada, enxergar a nós mesmos. Brito Broca relata, no artigo “Brasileiros em Paris”, os

⁷²⁴ 1994, p. 107.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷²⁷ Rivas, *op. cit.*, p. 120-121.

⁷²⁸ 1998, p. 49.

⁷²⁹ 2005, p. 122.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 121.

encontros de alguns brasileiros na cidade, entre eles Eduardo Prado, Joaquim Nabuco, o Barão do Rio Branco, Domício da Gama. Reunindo-se “no cais do Sena, ou à porta dos alfarrabistas, e tomados de nostalgia, pensam no Brasil, discutem problemas brasileiros”⁷³¹. Para completar, o cronista avista uma circunstância que ele mesmo define como “curiosa e digna de ser posta em relevo”, qual seja, “a da paixão parisiense desse grupo lhe haver despertado o espírito nacionalista”⁷³². Pierre Rivas, no ensaio “Função de Paris na emergência das literaturas latino-americanas”, procede a uma leitura que se harmoniza delicadamente com as saborosas histórias resgatadas por Brito Broca. O pesquisador francês explica que “a função de Paris foi a de cortar o cordão umbilical colonial”⁷³³, passo importante para nosso crescimento e independência. Sem dúvida, podemos argumentar que nos primeiros anos do século XX isso ainda não havia acontecido de maneira efetiva, já que é só a partir da Semana de 22 que começamos a nos impor com a visão crítica da antropofagia. Denis Rolland confirma essa mudança de paradigma no pós-Primeira Guerra:

Nos anos de 1920, a Cidade-Liberdade, a Paris-mulher ou Paris-noite, não é mais o único ponto de referência em matéria artística; é em Berlim ou em Moscou que se engajam as revoluções, mesmo Paris continuando a ser um pólo de atração cultural.⁷³⁴

No contexto brasileiro, Rolland lembra que a antropofagia, “ou apologia divertida do ogro indígena, criada no final dos anos de 1920”, faz parte do fenômeno anti-europeu, embora, nesse caso, a devoração dos bens culturais não seja “xenófoba, mas integradora”⁷³⁵.

De todo modo, os encontros narrados por Brito Broca marcam o cintilar de novas aspirações dispersas no seio de alguns grupos, reforçando a noção proposta por Rivas de que “a descoberta da América faz-se em Paris”⁷³⁶, o ponto de encontro dos exilados, um lugar

⁷³¹ 1993b, p. 138.

⁷³² *Ibid.*, p. 138.

⁷³³ Rivas, 2005, p. 146.

⁷³⁴ 2004, p. 255.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 269-270.

⁷³⁶ 2005, p. 147.

nulo em que o latino-americano aprofunda sua comunhão “com outros exilados, na nostalgia de sua pátria”⁷³⁷. Assim como Brito Broca, Rivas também menciona o escritor Ruben Darío, para quem a capital francesa era “um mal necessário” na aprendizagem do artista⁷³⁸. Brito Broca vem nos socorrer mais uma vez com o exemplo de Graça Aranha, que “se desfaz do alemanismo da Escola do Recife”⁷³⁹ e conhece em Paris o escritor argentino Enrique Larreta. Refere ainda às caminhadas de Afonso Arinos e Alceu Amoroso Lima à beira do Sena, “discorrendo sobre o sentido da civilização europeia em face da vida brasileira”⁷⁴⁰. De acordo com Antonio Candido, no ensaio “O francês instrumento de desenvolvimento”, “a mediação da França significou [...] para nós, a possibilidade de nos pormos em contacto com outras culturas”. E não se limitou a isso, pois o crítico assinala a relevância dessa mediação também no encontro com nós mesmos, fornecendo alguns exemplos:

Os escritores modernistas brasileiros dos anos 20 conheceram bem cedo o grande poeta chileno Vicente Huidobro, porque este escrevia em francês, em revistas francesas, que chegavam diretamente de Paris. A primeira visão orgânica e unitária do conjunto dos nossos países foi talvez difundida entre nós graças ao livro *Les Démocraties en Amérique Latine*, escrito em francês pelo peruano Francisco Garcia Calderón e publicado em Paris, nos primeiros anos do século XX, com prefácio de Raymond Poincaré que era então presidente do Conselho de Ministros. **É comprovado o fato de que frequentemente os intelectuais latino-americanos se conhecem pessoalmente, assim como seus livros, graças à França, quando não na própria França.** E isto só se tem modificado nos últimos dez ou quinze anos.⁷⁴¹ (grifo nosso)

Nota-se, na passagem anterior, um maior interesse dos intelectuais brasileiros pelos seus vizinhos, que chegaram a nós muita vez através da mediação francesa. Tania Carvalhal, no ensaio “A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista”, avalia que

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁷³⁹ 1960, p. 94.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴¹ Candido, 1977, p. 10-11.

[...] se a Europa podia constituir-se em *avenida de duas mãos* para os que lá aportavam, com resultados distintos para cada um, o certo é que as nações americanas mantinham um grande desconhecimento entre si. O encontro, ao dar-se fora do território americano, propiciava que, à distância, ele adquirisse contornos similares por via de influxos idênticos, mas não estimulava o conhecimento entre as partes, pois o interesse permanecia direcionado ao centro maior e irradiador.⁷⁴²

Esse desinteresse entre as literaturas do continente, segundo Brito Broca, foi objeto de artigos de José Veríssimo. No ensaio “O Brasil e as literaturas latino-americanas”, nosso cronista explica que, na opinião de Veríssimo, a razão pela qual não nos preocupávamos com os escritores vizinhos justifica-se exatamente por causa da mediação francesa, pois nossas literaturas vinham sendo reflexo da “arte e do pensamento europeus”. Brito Broca admite essa possibilidade na época de Veríssimo, mas lamenta a perpetuação dessa situação no seu tempo. O cronista lastima por isso continuar a acontecer até aquele momento, “quando os americanos do Norte e do Sul já se emanciparam, pelo menos em grande parte, da influência europeia”⁷⁴³.

No artigo “A sedução de Paris” sobre os escritores hispano-americanos, Brito Broca acentua que conhecer a Europa, para alguém “deste lado do Atlântico”, representava a verdadeira coroação na carreira de um artista, que não se sentia plenamente realizado enquanto não punha os pés na verdadeira capital: a Cidade-Luz⁷⁴⁴. Mário de Andrade discute essa questão no texto “Paris” (*Diário de Notícias*, 31.03.1940) e emite opinião semelhante – “Não creio seja possível a existência de um intelectual mais ou menos, nos tempos que correm, ao qual as exigências de sua própria cultura não tenham dado o sentimento de Paris”. E o autor de *Macunaíma* vai ainda mais longe ao concluir que “é trágico isso do artista que nunca viu Paris”. O escritor admite já ter passado pela fase de deslumbramento que ele chama de “idealismo teorizador”, em que “o simples fato de jamais ter podido visitar Paris constituiu uma verdadeira tragédia” de que muito sofreu. Passado o momento de embriaguez, vem a tomada de consciência, e Mário de Andrade pondera que o trágico da situação é devido “não tanto pelo beneficiamento que lhe poderá vir ou não dessa visita, mas por essa espécie de consagração de experiência que pelo menos para nós, **sofredores do complexo de**

⁷⁴² 1996b, p. 198-199.

⁷⁴³ 1998, p. 69.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

inferioridade americano, nos oferece gratuitamente uma visita à capital do mundo moderno”⁷⁴⁵ (grifo nosso).

Essa noção ganha mais densidade ao agregarmos o pensamento de Pierre Rivas, que considera a viagem dos escritores a Paris como um rito iniciático, uma viagem ritualística de peregrinação às fontes, o reencontro com o mito original, mesmo que seja para reafirmar o valor das raízes, redescobrimo o valor da pátria no exílio⁷⁴⁶. Apesar do deslumbramento geral com a capital cultural do mundo, Brito Broca argumenta que “nem a clássica viagem à Europa, tampouco as longas permanências em Paris, têm impedido muitos escritores latino-americanos de conservar o sentimento, o espírito da terra natal”⁷⁴⁷, reforçando o que disse Rivas.

Caso exemplar de artista que passou por esse ritual mágico é o do escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, para quem Paris era o único lugar do mundo “capaz de compensar todas as decepções das viagens”⁷⁴⁸. Brito Broca o caracteriza como “o protótipo do intelectual hispano-americano, fascinado pela Europa”, além de ser um dos que mais exaltaram as “virtudes parisienses”⁷⁴⁹. Mesmo vivendo na Espanha, prossegue o cronista, o principal centro de atividades do escritor continuou sendo Paris. Por frequentar assiduamente os meios literários da cidade, era considerado quase um autor parisiense, com seus livros traduzidos para o francês⁷⁵⁰. Indo nessa direção, Pierre Rivas, baseando-se na discussão sobre a instância de legitimação literária no sistema latino-americano, conclui que somente a edição parisiense poderia integrar um escritor no sistema francês. Desse modo, apesar de existirem outros pólos de reconhecimento (Havana, Barcelona, México, Buenos Aires, nos quais permanece a inflexão ideológica ou geográfica), Rivas assegura que “a tradução francesa é uma instância de internacionalização do escritor latino-americano”⁷⁵¹.

⁷⁴⁵ 1993, p. 170.

⁷⁴⁶ 2005, p. 120.

⁷⁴⁷ 1998, p. 47.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁵¹ 2005, p. 121.

Uma diferente leitura de Brito Broca sobre a relação dos artistas hispano-americanos com a Europa pode ser conferida num ensaio que integra a segunda série de *Americanos*, intitulado “Uma tragédia política nas selvas” (*A Manhã*, 30.10.1949). Comentando a vida do escritor venezuelano Rufino Blanco-Fombona, pertencente à mesma geração de Ruben Darío e Gómez Carrillo, Brito Broca relata que Fombona integrou um grupo de escritores hispano-americanos que formavam uma espécie de “colônia literária em Paris, editando revistas em castelhano, conseguindo ter algumas obras traduzidas para o francês e se aproximando, sobretudo, dos simbolistas nos tradicionais cafés de Quartier Latin. Doentes do mal europeu, não podiam viver longe de Paris”⁷⁵². Até este ponto, as ideias do cronista só reafirmam a discussão feita até aqui. Mas Brito Broca transcreve trechos de uma carta de 1905 em que Carrillo escreve para Fombona discorrendo sobre a paz reinante na Europa em comparação aos agitados países latino-americanos. Da leitura da carta, Brito Broca depreende que outro motivo para a escolha do Velho Mundo como destino de viagem está no fato de lá encontrarem um ambiente de “segurança e tranquilidade para o trabalho intelectual, o que nem sempre lhes propiciava a terra natal, abalada, com frequência, por ditaduras, revoluções, caudilhismos”⁷⁵³. Discretamente, Brito Broca permite entrever sua nostalgia da *belle époque* ao aferir a calma do ambiente europeu até as vésperas da guerra de 1914 e conclui que a carta de Gómez Carrillo tornou-se uma ironia, referindo-se provavelmente ao clima do pós-Segunda Guerra, época em que escreveu o artigo.

Um fato não literário, mas que serve de interessante indicador do fascínio latino-americano em torno do mito de Paris e do desejo em atingir uma pretensa “internacionalização” – como nota Rivas –, refletiu-se na própria arquitetura de algumas cidades importantes do continente sul-americano. No primeiro capítulo de *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca informa que o prefeito Pereira Passos decidiu modernizar o Rio de Janeiro, começando por transformar a velha **cidade colonial** de ruas tortuosas e estreitas, seguindo o exemplo do Barão Haussmann em Paris (grifo nosso). Mas essa mudança, lembra o cronista, guarda algumas diferenças:

⁷⁵² 1998, p. 62.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 62.

Hausmann remodelou Paris, tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 48; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia.⁷⁵⁴

De acordo com Norberto Ferreras no estudo “Buenos Aires 1880-1920”, a mesma ação ocorreu na capital argentina, isto é, com inspiração em Hausmann, foram elaborados projetos para abrir avenidas e bulevares, “e para isto tinha que ser derrubada parte da **cidade colonial**, permitindo sua modernização e a especulação imobiliária”⁷⁵⁵ (grifo nosso). O mais “hausmaniano” desses projetos, segundo Ferreras, foi a Avenida de Mayo, que se tornou

um dos orgulhos dos portenhos, o cartão de visita que diferenciava Buenos Aires de outras cidades novas. Com ela os portenhos podiam gabar-se de morar numa cidade europeia. Os visitantes do velho continente respondiam, reconhecendo-se nesse bulevar. [O jornalista francês] Jules Huret o confirma dizendo que “La Avenida de Mayo es la arteria que más se asemeja a un bulevar de París, por su aspecto y sus proporciones”. Mas não é o único. A almejada comparação com Paris é feita por outros viajantes como os espanhóis Blasco Ibañez e Gómez Carrillo⁷⁵⁶, que veem nesta avenida a inspiração francesa⁷⁵⁷.

Avulta, na descrição do processo de urbanização das duas cidades, a demolição da arquitetura colonial. Sem pretensões a fazer uma leitura psicanalítica dos antigos habitantes e da geografia das cidades, cremos ser pertinente tecer alguns comentários com base nas exposições anteriores. Parece eloquente o desejo em se extirpar o passado, pelo menos na aparência, já que na essência as mudanças são bem mais lentas e o sentimento de inferioridade e provincianismo, como já vimos, irão prevalecer. Especialmente em relação ao excerto sobre Buenos Aires, apesar do orgulho dos habitantes com a nova arquitetura, ainda se faz necessária a sanção do habitante autêntico que deu inspiração ao novo ambiente

⁷⁵⁴ 1960, p. 3.

⁷⁵⁵ In: Ferreras, Norberto O. “Buenos Aires 1880-1920: construindo uma metrópole”. Disponível em <http://www.ufjf.br/rehb/files/2010/05/v4-n2-2000.pdf>. Acessado em 29/12/2010.

⁷⁵⁶ Enrique Gómez Carrillo chegou a viver na Espanha, mas nasceu na Guatemala.

⁷⁵⁷ In: Norberto O. Ferreras. “Buenos Aires 1880-1920: construindo uma metrópole”. Disponível em <http://www.ufjf.br/rehb/files/2010/05/v4-n2-2000.pdf>. Acessado em 29/12/2010.

fabricado na cidade aclimatada, hipótese sugerida pelo trecho “os habitantes do velho continente respondiam...”. Se eles respondiam, é porque havia implícito um questionamento (uma insegurança, talvez?). A resposta tranquilizadora – a “almejada comparação” – é efetivamente dada pelo jornalista francês Jules Huret e ratificada por pessoas de peso que conheceram o modelo original – Blasco Ibañez e Gomez Carrillo. Segundo nos informa Denis Rolland no seu já citado “A crise de um certo universalismo”, esse desejo de tentar transpor a arquitetura europeia para o subcontinente americano é reflexo também da guerra de 1914, quando há um recuo das viagens à França, interrompidas com a guerra. Como resultado, “acentuam-se determinados sinais de adaptação das heranças europeias: a cidade de Mar del Plata, na Argentina, adquire então um aspecto ‘europeu’ bem acentuado”⁷⁵⁸.

Com relação à cidade do Rio de Janeiro, Brito Broca também nos conta que a identificação com a cultura francesa prosseguia forte em 1916. No artigo “Notícia de um ‘inverno’ carioca”, originalmente publicado no *Correio da Manhã* de 22.03.1961 e reunido mais tarde em *Teatro das Letras*, o autor afirma que,

Para classificar qualquer logradouro do Rio o cronista busca sempre paralelo na França. A Praia de Botafogo era a *Promenade des Anglais*, em Nice; a Avenida, o *Boulevard des Italiens*. Os francesismos constituíam uma espécie de estribilho do falar corrente. Sem eles nada seria possível em matéria de elegância e mundanismo. Mas a reação nacionalista já se manifestava, procurando lançar novas modas baseadas em coisas da terra⁷⁵⁹.

Brito Broca publicou ainda dois textos diferentes mas homônimos, intitulados “O mito das cidades”, valiosos no contexto desta discussão. Embora distintos na forma, o conteúdo é bem parecido: ambos os artigos tratam das mudanças ocasionadas pelo progresso revertendo-se na perda da aura mítica de algumas cidades. Um dos textos foi publicado originalmente em *A Gazeta* (07.06.1952) e incluído no livro póstumo *Teatro das letras* (1993). O outro foi reunido em vida por Brito Broca e publicado na primeira série de *Horas de leitura* em 1957. Para facilitar nossa exposição, denominaremos o artigo de 1952 como “O mito das cidades I” e o outro será “O mito das cidades II”.

⁷⁵⁸ 2004, p. 254.

⁷⁵⁹ Broca, 1993b, p. 28.

Em “O mito das cidades I” o ponto de partida do cronista é a reconstrução do Port du Havre depois da guerra e a descaracterização da paisagem com as obras. No segundo artigo, partimos direto de Paris, definida como cidade antiga, característica resultante da sedimentação das impressões históricas, literárias e poéticas, diferenciando-se de uma cidade velha, “decrepitude natural produzida pelo abandono, a estagnação”⁷⁶⁰. A atmosfera da cidade invade Brito Broca, que a descreve como “vicejante”, “no mais puro frescor”, mito “imponderável” e outros adjetivos que reforçam o deslumbramento emanado de Paris. O que se ressalta em “O mito das cidades I” é a associação direta feita pelo cronista entre a cidade e o fascínio pela literatura que marca esse espaço. Quando descreve o Port du Havre, Brito Broca desperta para a lembrança de Manon Lescaut e do Chevalier Des Grieux, que haviam partido dali para o degredo na América⁷⁶¹. Através da literatura francesa e de seus personagens, Brito Broca elabora uma visão particular da cidade, atribuindo-lhe um aspecto romanesco e mágico:

Quem leu Balzac e sentiu e viveu a *Comédia Humana* verá Paris, naturalmente, com olhos bem diversos de quem nunca leu ou leu superficialmente, sem uma adesão íntima ao universo balzaquiano.⁷⁶²

A tradição da cidade antiga liga-se à herança literária francesa, revelando o gosto clássico cultivado pelo *flâneur* dos trópicos que vê na modernização desenfreada da cidade “moderníssima” o risco de ela se transformar numa “urbe americana, sem ligações com um passado remoto e romanesco”⁷⁶³. Segundo o pensamento de Pierre Rivas, os povos americanos têm nostalgia da Europa como de sua infância, é o local onde estão guardadas nossas fontes, necessárias para desenvolver nossa própria diferença⁷⁶⁴. A modernidade temida por Brito Broca inscreve-se nessa linha, isto é, perder a tradição que levou anos para ser cristalizada e nos alimentou é como perder um pouco de nossa identidade. Cumpre destacar

⁷⁶⁰ *Idem*, 1992, p. 145.

⁷⁶¹ 1993, p. 53.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 55.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁶⁴ 2005, p. 120 e 123.

um dado pequeno, mas importante na diferenciação dos dois ensaístas. Rivas escreve um artigo que trata do mito de Paris e evidentemente o associa à literatura, a começar pelo título. Brito Broca faz o mesmo, mas seu encantamento se estende às personagens que ajudaram a mitificar a cidade. Em Rivas, tais referências estão implícitas, quando ele aponta Paris como o “território da escrita, uma ‘metáfora da escrita’”, citando Roa Bastos, por exemplo.

Enquanto em “O mito das cidades I” o lamento é pelas mudanças no território francês, em “O mito das cidades II” a evolução de Paris serve de contraste ao processo negativo de urbanização do Rio de Janeiro. Mesmo levando em conta o que chama de “vandalismo estratégico do Barão Haussmann”, as mudanças feitas em Paris procuraram preservar a personalidade do lugar. No Rio de Janeiro, por outro lado, a violência urbanística arrasou muito além do que deveria, conta o cronista. Ademais, não houve preocupação com a preservação da tradição e dos elementos históricos. E se em Paris havia Balzac e Manon Lescaut, no Rio, nem sinal de Machado de Assis ou de Lima Barreto⁷⁶⁵. Nesse artigo, porém, Brito Broca não menciona a transformação da cidade no governo de Pereira Passos, que transportou para o Rio de Janeiro as grandes avenidas inspiradas nas de Paris.

Em “Cultura e Nacionalismo”, publicado às vésperas do golpe militar de 1964, Ferreira Gullar trata, com outros matizes, de questões afins aos textos de Brito Broca e Pierre Rivas sobre a supremacia cultural europeia. De maneira geral, o ensaísta analisa o problema das influências externas, das importações culturais, da necessidade de se encontrar uma identidade própria para a cultura brasileira, da superação da dependência. Tudo isso é feito num clima de efervescência política e no momento em que o poeta começava a romper com as vanguardas para pregar uma arte engajada. Independente de possíveis reações passionais despertadas nessa fase de transição – tanto na vida do poeta quanto na do povo brasileiro – o ensaio contém ideias muito pertinentes ao nosso debate. Como Gullar inicia uma fase de engajamento – militando inclusive no CPC da UNE – tende a criticar a atitude de certos profissionais da arte desprovidos da “consciência da missão social do escritor”⁷⁶⁶. Inseridas nessa esfera descompromissada, o crítico identifica dois tipos de atividades artísticas: as que são exercidas amadoristicamente (a poesia) e as que se dirigem às elites econômicas (as artes plásticas). A consequência dessa postura desligada do público, na visão de Gullar, é que o

⁷⁶⁵ Broca, 1992, p. 146.

⁷⁶⁶ 2002, p. 32.

intelectual volta-se para o exterior com o sonho de, um dia, ser “traduzido ou, quem sabe, lido por um grande crítico inglês, francês, norte-americano que saiba português... Porque só os nomes de fora lhe inspiram respeito”⁷⁶⁷. Acrescenta ainda que o entrave, no caso dos poetas, é a língua, empecilho ausente entre os pintores. A fim de corroborar e exemplificar esse dado, cabe lembrar a observação de Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento”, que indica Jorge Luís Borges como o primeiro escritor latino-americano a representar um caso de influência original sobre os países-fontes na forma nova de conceber a escrita, ao passo que “Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem” não logrou o mesmo êxito pelo fato de ter-se perdido “na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância”⁷⁶⁸. De volta a Ferreira Gullar, o crítico aponta o itinerário final do percurso dos intelectuais não engajados (especialmente os pintores) na mesma direção para onde Brito Broca e Rivas nos conduziram – o fetiche de Paris:

É preciso mudar-se para Paris, porque, do contrário, os críticos olharão sua arte como imitação subdesenvolvida dos pintores de lá. E muitos dos nossos seguiram esse caminho que, de fato, é bem mais coerente do que o dos que aqui ficam a pintar, atrasados, a pintura europeia. Depois de instalado em Paris, de ter obtido um que (sic) outro artigo de crítico conhecido, voltam ao Brasil, a passeio, para realizar exposições que são efusivamente saudadas pela crítica. Os colecionadores locais tratam de adquirir as obras desse brasileiro que conseguiu se impor até em Paris.⁷⁶⁹

A sedução de Paris sobre o artista brasileiro do ponto de vista de Ferreira Gullar insere-se num contexto pós-Segunda Guerra, enquanto o intelectual do ensaio de Brito Broca ainda vive a efusão pré-1914. Malgrado a completa diversidade contextual e as motivações de cada época, o poder legitimador da capital francesa é o que sobressai. Não é à toa o fato de Brito Broca descrever Gómez Carrillo como um autor “quase parisiense”, no sentido de que, nesse momento, finalmente o escritor guatemalteco chegava ao ponto máximo de sua carreira, adquirindo uma virtual legitimação de sua dupla nacionalidade artística. Brito Broca reforça essa imagem do escritor como cidadão cosmopolita baseado na capital francesa ao lembrar que, depois de uma existência intensa e recheada de peripécias, Gómez Carrillo encontra

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶⁸ 2006c, p. 185.

⁷⁶⁹ Gullar, 2002, p. 33.

realmente em Paris seu porto seguro, sua verdadeira terra, onde aliás morreu em 1928, “tal como naturalmente sonhara”⁷⁷⁰ – palavras do cronista.

Outro exemplo na busca da legitimação internacional mediada pela grande capital mundial pode ser vislumbrado em “As seduções de Paris” que integra *A vida literária no Brasil*. Brito Broca narra a experiência do poeta Álvaro Moreyra, que passou uma temporada em Paris, enfrentou dificuldades financeiras e, mais tarde, “numa entrevista, dirá que se não fosse a guerra de 1914 tornar-se-ia poeta francês, pois ficando em Paris, como pretendia, deixaria de escrever em nosso idioma – fato tanto mais provável quanto os simbolistas, entre os quais ele se encartava, já se inclinavam a versejar em francês”⁷⁷¹.

Devemos lembrar novamente o que disse Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” sobre o desejo de se expressar em língua estrangeira. De acordo com o crítico, trata-se de um aspecto do “aristocratismo alienador”, para dar um ar refinado a produções escritas em outro idioma. Independente da qualidade do escrito, o crítico vê aí uma certa ambivalência, pois as elites imitavam o bom e o mau das sugestões europeias⁷⁷².

Ainda no artigo “As seduções de Paris”, integrante de *A vida literária no Brasil*, Brito Broca remete ao encanto de Olavo Bilac por Paris, onde ele ia com grande frequência e, quando voltava ao Brasil, seu maior desejo era retornar à França. Sua primeira viagem foi em 1891, como correspondente jornalístico. Na capital francesa conheceu Eça de Queiroz e, segundo Brito Broca, “parecia querer imitá-lo na maneira pela qual o romancista referia-se a Portugal”, já que Bilac começava a desdenhar do Brasil em cartas a seus compatriotas⁷⁷³. Em comentário publicado no *Correio do Povo*, do Rio de Janeiro, Artur Azevedo revela que o poeta estava intoxicado de “parisina”. Numa descrição ao mesmo tempo caricata e um tanto provinciana, Azevedo declara – “Se [Bilac] ficar aqui a passear, entre o Beco das Canelas e a Rua da Vala, morre da pior das nostalgias, a nostalgia de Paris”⁷⁷⁴. O poeta só iria retomar o

⁷⁷⁰ 1998, p. 52.

⁷⁷¹ 1960, p. 94.

⁷⁷² 2006c, p. 179-180.

⁷⁷³ 1960, p. 93.

⁷⁷⁴ *Apud* Broca, 1960, p. 93.

ciclo de viagens à França no início do século, indo anualmente para Paris. A imagem descrita por Brito Broca é a de um Bilac totalmente seduzido pelo charme da Cidade-Luz.

Mais recentemente, Antonio Dimas também ajudou a completar esse painel com informações revelando uma mudança de paradigma e um amadurecimento do poeta na sua relação com o país de Balzac. Em “Bilac e a França”, reunido no livro *Aquém e além mar: relações culturais: Brasil e França*, o estudioso concentra-se nas viagens que Bilac fez no século XX. Em crônica de 1904, o poeta aproveita-se da geografia de Paris e a divide em duas metades, sendo uma Cosmópolis, “centro para onde convergem as atenções do mundo moderno e contemporâneo, *sala de visitas da Europa e de toda a terra*”, enquanto a outra é Lutécia, “cujo nome arrasta atrás de si séculos de historicidade, *santuário da Tradição, da Ciência, do Estudo*”⁷⁷⁵ (grifos do autor). Se no século XIX, como apontou Brito Broca, a postura de Bilac identifica-se plenamente com a França, sentindo-se o poeta um “*dépaysé* no ambiente brasileiro”⁷⁷⁶, Antonio Dimas nota que, se havia uma habitual adesão dos intelectuais latino-americanos à cultura francesa, Bilac “conheceu, em seus últimos anos, uma ligeira alteração”⁷⁷⁷:

Se, numa primeira instância, o apego se mostra por intermédio das preferências e filiações literárias ou da invocação de Paris como sinônimo cabal de refinamento e sofisticação mundanas, num momento posterior essa caracterização corriqueira cede lugar a uma outra, cujo cerne não é mais a Arte, mas a Ciência.⁷⁷⁸

Baseado nessa nova perspectiva oferecida pelo olhar de Bilac, Antonio Dimas assinala uma ampliação do panteão francófilo do poeta, consequência do interesse na ciência, de certo modo encarnada na figura de Pasteur, “falecido nos últimos anos do século 19”⁷⁷⁹. Na divisão da cidade de Paris feita por Bilac entre Cosmópolis e Lutécia, Brito Broca terá sempre preferência pela segunda, como demonstra no artigo “Lutécia”, incluído em *Papéis de Alceste*.

⁷⁷⁵ Dimas, 2000, p. 167.

⁷⁷⁶ 1960, p. 93.

⁷⁷⁷ Dimas, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 174-175.

Escrito na época da Segunda Guerra, nesse pequeno texto vislumbra-se o homem encantado pela cidade que ainda não tinha podido conhecer mas, frequentando-a “em espírito”, declara-lhe seu amor. Lamenta o cronista os tristes acontecimentos pelos quais está passando a cidade, onde as “criaturas abafam as lágrimas e os temores e veem-se pelas ruas os primeiros lutos da guerra”⁷⁸⁰. Suas visitas a Paris acontecem por meio de Léo Farguier, Léon-Paul Fargue, Alexandre Arnoux e Ramuz, descritos como “preciosos cicerones [...] que nos conduzem através de todos os meandros de Paris, mostrando-nos o que os guias não registram e a maioria dos estrangeiros não percebe”⁷⁸¹. Ao final do artigo, o cronista reafirma sua “nostalgia” de Paris, mesclada num tom melancólico e ao mesmo tempo encantado:

Para nós, que estamos habituados a ir a Paris em espírito, resta, portanto, o consolo de podermos continuar essas lindas viagens, encontrando na legendária Lutétia de Arnoux, Larguier e Ramuz, um refúgio contra a realidade do Paris em trevas, onde se veem os primeiros lutos da guerra.⁷⁸²

Suzi Sperber escreveu uma apresentação aos textos de Brito Broca escritos durante os anos da Segunda Guerra, reunidos em *Papéis de Alceste*. Em “Alceste, o contraditório”, Sperber ressaltava algumas constantes nos escritos do cronista; entre elas, salienta o sentimento passadista que se desprende dos textos e o encantamento por Paris. Baseada numa análise global, a pesquisadora extrai desses textos a ideia de que, para Brito Broca, “seguramente vivia-se aqui no Brasil (nas cidades) porque não havia outro jeito. Contudo, bom mesmo, a glória, era viver em Paris”. Sperber explica ainda que a experiência do cronista o deixa impregnado pela “saudade do Paraíso Perdido (leia-se: de Paris e dos bens culturais europeus)”⁷⁸³. A atitude do cronista indica, além disso, uma fuga à realidade brasileira, uma vez que não há, nas crônicas reunidas nesse livro, referências aos problemas sociais contemporâneos. Em lugar da realidade, o autor abre espaço às “generalidades e

⁷⁸⁰ Broca, 1991a, p. 67.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 68.

⁷⁸³ 1991a, p. 20.

generalizações”⁷⁸⁴. Cumpre observar que o anseio passadista do escritor incide tanto na cidade de Paris quanto na literatura francesa do século XIX. Lúcia Miguel Pereira, em “Declínio de uma influência”⁷⁸⁵, acredita que sua geração, “que atingiu a idade adulta justamente entre as duas guerras, talvez haja sido a última a sofrer a sedução do espírito francês, a ver ainda na França, como Joaquim Nabuco, a segunda pátria”. Nosso Brito Broca, membro da geração da escritora, certamente partilhou dos mesmos ideais.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁸⁵ “Suplemento Literário”, 05/10/1957.

6. Intersecções crônicas

O escritor Gómez Carrillo, do qual Brito Broca se ocupa mais detidamente em “A sedução de Paris”, escrevia para jornais da Espanha e da América, registrando tudo o que se passava “no campo das artes, da ciência, das letras, do sensacionalismo em geral, na última década do século XIX e nas duas primeiras”⁷⁸⁶ do XX. Foi ele, segundo o cronista brasileiro, quem vulgarizou as entrevistas literárias, colaborando com o entrevistado, “recriando a palestra como quem revive um acontecimento”⁷⁸⁷.

Miriam Gárate, no prefácio de *Americanos*, acredita que o leitor interessado em desvendar os meandros da literatura comparada irá surpreender-se com o temperamento de Brito Broca, ao inquirir sobre “a eventual influência das crônicas de Gómez Carrillo na obra de João do Rio”⁷⁸⁸. Analisando a obra de João do Rio – que lhe serviu de inspiração na crônica e nas entrevistas literárias –, Brito Broca conclui que a influência de Carrillo sobre o cronista carioca foi “indiscutível”, sobretudo na técnica de entrevistas que Paulo Barreto utilizou em *Momento Literário*. Antes de abordar diretamente a questão, é necessário atentar para uma nova intersecção que se esboça nos escritos de Brito Broca, enovelando os dois escritores latino-americanos (João do Rio e Gómez Carrillo) e um jornalista francês (Jules Huret) numa trama comparatista que envolve, por sua vez, o entrecruzamento dos artigos “A sedução de Paris”, reunido em *Americanos*, e “João do Rio, historiador de uma época”, parte integrante do capítulo XX de *A vida literária no Brasil*. Informações de um texto e de outro coincidem e se complementam, mas o autor faz um simpático reordenamento em que Carrillo, personagem central no primeiro artigo, torna-se figura secundária – passando quase despercebido – no segundo, onde quem é brilha João do Rio.

A índole comparatista de Brito Broca nos leva a instigantes descobertas e permite uma compreensão mais nítida de seu perfil. No artigo “As seduções de Paris” (incluído em *Americanos*), ele afirma ter sido o francês Jules Huret um dos “raros cultores” das enquetes literárias. O jornalista francês preocupava-se, de preferência, com “inventários, estatísticas,

⁷⁸⁶ Broca, 1998, p. 50.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

arrolamentos fiéis de leitura pesada, se bem que profundamente informativos”⁷⁸⁹. Brito Broca, como se vê, não critica nem subestima o trabalho de Jules Huret. Não obstante, a descrição acima transmite a ideia de um caráter mais técnico e pouco afeito à criatividade, à inovação artística, ou, para resumir com as palavras do próprio cronista paulista, Jules Huret tinha um “espírito essencialmente jornalístico”⁷⁹⁰. Em seguida, Brito Broca informa que Gómez Carrillo, seguindo na mesma trilha, também cultivou o hábito dos inquéritos literários. Mas a entrevista, para o escritor guatemalteco, “é obra nervosa e ágil de impressionismo, na qual ele colabora com o entrevistado, recriando a palestra, como quem revive um acontecimento”⁷⁹¹. Guardadas as diferenças, essas palavras caracterizam as entrevistas feitas pelo próprio Brito Broca, como vimos no tópico “Os devaneios do caminhante solitário”.

Autor de *Na alma encantadora de Paris*, Carrillo entremeava descrições sobre o outono na cidade com comentários sobre os “novos breviários da decadência: *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, e *A Rebours*, de Huysmans”⁷⁹². Finalmente, Brito Broca aporta novamente no Brasil e cria um novo paralelo:

A influência do cronista da *Grécia eterna* [Gómez Carrillo] em João do Rio é indiscutível. Paulo Barreto aproveitou muito da técnica de Carrillo nas entrevistas do *Momento Literário* (falo das entrevistas e não das respostas por correspondência ali estampadas), verdadeira inovação num tempo em que continuavam a predominar em nossa imprensa maciços artigos de fundo.⁷⁹³

Contrariando a tendência comparatista da época – anos 1940 –, quando, entre a crítica, era quase regra atribuir maior valor à obra-fonte que serviu de modelo e inspiração para as que vieram depois, Brito Broca assegura que há “mais brilho e vibração no estilo de João do Rio, indiscutivelmente mais artista do que Gómez Carrillo”⁷⁹⁴. Embora esses

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

comentários sejam parcos e carreguem a marca do impressionismo, excluindo um verdadeiro confronto entre as obras, é louvável a postura independente do cronista. Ao atribuir qualidade superior ao escritor brasileiro que, na sua avaliação, foi influenciado por Gómez Carrillo, Brito Broca mostra um amadurecimento dentro dos parâmetros do comparatismo literário.

Observemos, então, como nosso cronista se comporta em relação a João do Rio no trecho que lhe dedica em *A vida literária no Brasil*. Como já foi dito, em “João do Rio, historiador de uma época”, Brito Broca faz uma reorganização na abordagem dos personagens envolvidos. Enquanto em “A sedução de Paris” a cena era ocupada pela história de Gómez Carrillo, em torno do qual gravitavam Jules Huret e João do Rio, no texto posterior é este último quem lidera o cortejo. Mais uma vez o cronista paulista fará uso de seus dotes comparatistas para estabelecer uma nova leitura acerca da obra de Paulo Barreto⁷⁹⁵. No texto de 1944, Brito Broca considera indiscutível a influência de Gómez Carrillo sobre o autor de *A alma encantadora das ruas* (1908), título, aliás, muito semelhante ao do livro publicado em 1902 pelo escritor de língua espanhola – *El alma encantadora de Paris*. Em compensação, na obra publicada em 1956, o historiador da vida literária opina que foi a obra do jornalista Jules Huret “o modelo do *Momento Literário*, o inquérito realizado por João do Rio na *Gazeta de Notícias* em 1905, e que teve a maior repercussão no país...”⁷⁹⁶. No artigo “A sedução de Paris”, a influência de Gómez Carrillo em Paulo Barreto é percebida também nas “simpatias intelectuais” dos dois jornalistas, “sendo mesmo possível que elas viessem ao escritor brasileiro por intermédio daquele”⁷⁹⁷. No artigo de *Americanos*, Brito Broca apontara brevemente alguns traços marcantes da escrita de Jules Huret, julgando-o mais jornalista que literato. Em *A vida literária no Brasil*, o perfil do francês é complementado com maior riqueza de detalhes sobre a novidade que se disseminava em suas mãos. Brito Broca explica que Huret empreendeu, em 1891, em *L'Écho de Paris*,

um inquérito sobre a situação do naturalismo na França, ouvindo sessenta e quatro escritores dos mais notáveis, numa série de entrevistas que,

⁷⁹⁵ Nome real de João do Rio.

⁷⁹⁶ Broca, 1960, p. 248-249.

⁷⁹⁷ *Idem*, 1998, p. 51.

publicadas de 3 de março a 5 de julho, apareceram no mesmo ano de 1891 em livro sob o título *Enquête sur l'évolution littéraire*.⁷⁹⁸

É visível a mudança de atitude nos dois textos, principalmente na perspectiva comparatista. Quando confronta João do Rio com Gómez Carrillo, inicialmente Brito Broca afirma que “a influência do cronista da *Grecia eterna* em João do Rio é indiscutível”. Porém, na frase seguinte, essa “influência” converte-se em vantagem para o autor brasileiro. O termo “modelo” que havia sido usado no cotejo de João do Rio com Jules Huret cede lugar a algo mais vantajoso para o jornalista carioca na comparação com o escritor guatemalteco. Brito Broca indica que João do Rio “**aproveitou muito da técnica** de Carrillo nas entrevistas do *Momento literário*” (grifo nosso). Outro ponto relevante é a própria presença de Carrillo nos dois textos – protagonista em “A sedução de Paris” e simples figurante em “João do Rio, historiador de uma época”. No texto de 1956, a participação de Carrillo se liquefaz numa única menção, quando Brito Broca explica que João do Rio “**imitava** os cronistas parisienses e cosmopolitas – Jean Lorrain, Michel-Georges-Michel, Gomez Carrillo – num ambiente que fazia tudo por aproximar-se de Paris e tingir-se de cosmopolitismo”⁷⁹⁹ (grifo nosso). Nesse excerto, outro termo do comparatismo tradicional (imitar⁸⁰⁰) junta-se ao coro e o arremate final é dado através de uma explicação que coloca em evidência a dependência eurocêntrica, principalmente a francesa, inserindo novamente o escritor carioca num plano inferior. É preciso deixar claro que Brito Broca é um grande admirador de João do Rio, a quem não poupa elogios. Nesse mesmo texto, por exemplo, vemos o cronista paulista extasiado diante das páginas do jornalista carioca, “escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro”⁸⁰¹, sendo que uma das qualidades a distinguir Paulo Barreto de seus congêneres, na visão de Brito Broca, era o “acordo” ideal que ele fazia entre jornalismo e literatura, tornando difícil para o leitor perceber os limites de cada gênero.

⁷⁹⁸ 1960, p. 248.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 249.

⁸⁰⁰ Estamos nos referindo, é claro, ao sentido que o termo “imitar” transmite no comparatismo mais atual, a partir da segunda metade do século, já que a prática da imitação foi “timbre de glória” entre os poetas dos períodos clássicos, que “incorporava[m] diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava[m] se amparar, fundindo-as com o seu próprio discurso”, segundo explicação de Antonio Candido em “Literatura comparada”, *Recortes*, 1996, p. 212.

⁸⁰¹ Broca, 1960, p. 249.

Podemos nos indagar por que Brito Broca situa João do Rio num plano inferior ao de Jules Huret, uma vez que o historiador paulista chegou mesmo a encontrar inspiração no autor de *Cinematógrafo*. A questão ora formulada se assemelha à pergunta suscitada logo no início do capítulo, quando tratamos de José de Alencar – um dos romancistas preferidos do cronista –, em “dívida externa cultural”⁸⁰² com Dumas Filho. Provavelmente, Brito Broca não tinha a intenção de desmerecer ninguém e talvez nem se desse conta de que sua conduta inferiorizava nossos artistas e os mantinha dependentes de uma matriz europeia. A diferenciação feita por ele entre os escritores brasileiros e os franceses, porém, ganha maior relevo quando observamos que, na comparação de João do Rio com Gómez Carrillo quem sai ganhando é o brasileiro, o qual “aproveitou muito bem da técnica” do escritor guatemalteco, adquirindo mais “brilho, colorido e vibração”. Infelizmente não temos como solucionar plenamente o problema, mas é razoável atribuir essa atitude à assunção de uma posição inferior frente à supremacia das letras francesas na representação da cultura clássica universal. Ou seja, na comparação com a França (João do Rio *versus* Jules Huret), o artista brasileiro tem menos chances de sair vencedor, ao passo que, quando o confronto for com alguém do nosso continente, nosso irmão colonizado e dependente como nós (João do Rio *versus* Gómez Carrillo), aí sim existe a possibilidade de brilhar (traduzindo: imitamos melhor que o nosso vizinho americano).

Acima do fato de João do Rio ter imitado Carrillo e Jules Huret ou ter sido por eles influenciado, a discussão toda recai na questão final sublinhada anteriormente, qual seja, a necessidade de fazer seu “batismo intelectual” em Paris, ponto de partida para navegar mares distantes com destino final no país de origem. A nosso ver, essa é uma imagem transmitida por Pierre Rivas:

O *détour* parisiense que era no início uma busca da *origem* cultural (latina) conduz, através da busca do *original* (inédito) estético, à descoberta do *original* (nativo, primitivo) fundador americano.⁸⁰³

O *détour* de João do Rio começa com sua busca pela origem – na figura de Jules Huret (inédito), em seguida é mediada pelo vizinho americano desconhecido (Carrillo) e,

⁸⁰² Expressão usada por Leyla Perrone-Moisés em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, 1990, p. 98.

⁸⁰³ 2005, p. 144.

finalmente, termina no mesmo lugar de onde partiu, mas agora volta modificado. Com as entrevistas publicadas no *Momento Literário* – Olavo Bilac, Coelho Netto, Júlia Lopes de Almeida, João Ribeiro, Silvio Romero, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque e outros – o fruto nativo (João do Rio) revela-nos a nós mesmos. A pesquisadora Graziela Betting, que desenvolveu um estudo comparativo sobre a obra do jornalista brasileiro e a do francês, conclui que

As reportagens e entrevistas que tornaram Jules Huret famoso, assim como as crônicas-reportagens que fizeram a glória de João do Rio são exemplos de uma hibridação entre jornalismo e literatura que é a marca da imprensa da época. [...] “Grande reportagem à francesa”, diriam sobre Huret. “Crônica moderna à brasileira”, diriam sobre João do Rio.⁸⁰⁴

A viagem de Brito Broca pela *belle époque* latino-americana, com escala na França, termina com a volta ao presente da narração. O cronista acredita que a sedução exercida por Paris sobre nós durante muitos anos está ameaçada pela guerra, fazendo com que os sul-americanos fiquem segregados do ambiente europeu. A literatura produzida naquele momento, de forma precária, tem, na sua opinião, caráter pouco artístico, é uma literatura de emergência, e “todo aquele vasto material, de que se nutria a nossa curiosidade intelectual, desapareceu⁸⁰⁵”. Demonstrando sua insegurança quanto ao futuro da arte, o cronista pressente mudanças decisivas, trazidas pelo pós-guerra:

Essa privação completa e brusca de um alimento espiritual, com o qual já estávamos tão habituados, há de refletir-se, de maneira sensível, na orientação das letras latino-americanas. Para melhor ou para pior? É o que não se pode prever ante a perspectiva de modificações radicais no mundo.

Oxalá, o isolamento da Europa nos ensine a aproveitar melhor os nossos recursos espirituais – aproximando os escritores deste lado do Atlântico – como está acontecendo com os nossos recursos materiais⁸⁰⁶.

⁸⁰⁴ Ver “João do Rio e Jules Huret, percursos cruzados – dois jornalistas na rota França-Brasil na Belle Époque”. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional: literaturas e escritas de imprensa, Brasil/França (1800-1930). UNESP, São José do Rio Preto, 20 a 22 de agosto de 2009. Disponível em http://www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/eventos/caderno_coloquio_final.pdf. Acessado em 30/12/2010.

⁸⁰⁵ Broca, 1998, p. 52.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

As palavras de Brito Broca, num misto de receio e esperança, contêm acertos que se confirmaram com o passar do tempo, tanto no plano da teoria quanto da prática literária. Como vimos neste trabalho, a busca pela superação da dependência se acirrou, resultando na aproximação entre pensadores latino-americanos preocupados em encontrar um meio de resolver nossos problemas, gerados com o processo de colonização. É verdade que nosso eixo de interesse se partiu e nossos holofotes se voltaram para os Estados Unidos, mas de certa forma o pronunciamento de René Wellek em 1958 também nos estimula a sair da estagnação metodológica. No seu isolamento sul-americano e ainda sob o calor dos acontecimentos, Brito Broca antevê uma crise que, anos mais tarde, continuaria trazendo insatisfação. As palavras de Wellek em “A crise da literatura comparada” não estão tão distantes do que diz nosso cronista. O escritor tcheco radicado nos Estados Unidos proclama:

Aqui, na América, vendo a Europa como um todo do outro lado do Atlântico, podemos facilmente alcançar uma certa imparcialidade, embora talvez tenhamos que pagar o preço do desenraizamento e do exílio espiritual.⁸⁰⁷

O objetivo de cada intelectual é, sem dúvida, completamente diverso, além de cada um deles comungar ideologias distintas, sobretudo no âmbito dos estudos literários. Wellek, contrário à escola francesa e anti-historicista, prega uma volta primordial ao texto; algo impensável para o tradicional Brito Broca, profundamente ligado ao biografismo, à história da vida literária e aos escritores clássicos.

Apesar de não ter desenvolvido trabalhos sistemáticos de comparatismo, como observaram Miriam Gárate e Jorge Schwartz, é preciso reconhecer o mérito de Brito Broca na tentativa de aproximar as literaturas sul-americanas, divulgando nossos escritores por meio de crônicas e entrevistas.

A amplitude do pensamento de Brito Broca obriga-nos a percorrer caminhos que ultrapassam o território francófono mas, no fim, acabam desembocando nele, seja para reafirmá-lo ou para conceber um novo direcionamento, uma reavaliação. São trilhas essenciais se quisermos compor um retrato mais vivo e verdadeiro de alguém que, com não

⁸⁰⁷ 1994, p. 119.

ter grandes pretensões, cooperou *avant la lettre* – se nos é permitida a expressão – para o desenvolvimento do comparatismo latino-americano que anos depois iria adquirir foros de cidade pelas mãos de Antonio Candido e Ángel Rama e amadurecer nas mãos de estudiosos como Jorge Schwartz⁸⁰⁸, Roberto Schwartz, Leyla Perrone-Moisés (que o sucedeu na coluna “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” *OESP*).

⁸⁰⁸ Ver Juan Pedro Rojas. “Literatura e crítica na América Latina: unidade e conflito”. Disponível em <http://leituras.literaturas.pro.br/index.jsp?conteudo=390>. Acessado em 25/12/2010.

CAPÍTULO IV

BRITO BROCA E A LITERATURA FRANCESA DO SÉCULO XX

*Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de
ouvido a minha música, não é possível cantá-la
sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que
não tem história?*

Clarice Lispector, *Água viva*, 1998, p. 81.

1. O recuo da influência francesa no Brasil no século XX

O momento sociopolítico global, na primeira metade do século XX, é marcado pela espantosa ascensão dos Estados Unidos, grandes vencedores da guerra. O Brasil não sai imune e é atingido pelo “fogo de artifício internacional de 1914”⁸⁰⁹, expressão constante do editorial do primeiro número da revista *Klaxon*, de maio de 1922. No plano artístico, o Modernismo teve um papel preponderante no questionamento da cultura francesa entre nós. Brito Broca observa que “a hegemonia de Paris, no ambiente intelectual brasileiro, só iria ser abalada depois da guerra, com o Movimento Modernista”⁸¹⁰. O cronista alerta, porém, para o fato de que a reação modernista se daria, primeiramente, em termos de caricatura, e não de análise, de acordo com sua interpretação de *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado. As polêmicas mantidas pelos modernistas iriam levar à compreensão de todo esse processo no qual o importante não era, segundo Brito Broca, “exaltar ou desprezar Paris, França, Europa, e sim de compreendê-las”⁸¹¹.

De todo modo, ao final da chamada *belle époque* brasileira, que vai até a Primeira Guerra, um novo cenário nacional começa a se delinear a partir da nova ordem mundial. O avanço dos Estados Unidos se faz sentir não só no plano sócio-econômico-tecnológico, mas também artístico. É o que observa, por exemplo, Menotti Del Picchia, em sua conferência pronunciada em 1922, por ocasião da Semana de Arte Moderna:

o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte – tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedra com que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso Sonho, no nosso desespero de exilados de um céu que fulge lá em cima, para o qual galgamos na ânsia devoradora de tocar com as mãos as estrelas.⁸¹²

⁸⁰⁹ In: Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 296.

⁸¹⁰ 1960, p. 98.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 98.

⁸¹² Teles, 1994, 293.

Menotti Del Picchia, na mesma conferência, define o grupo modernista como um “bando de vanguarda, liberto do totemismo tradicionalista, atualizado na vida policiada, violenta e americana de hoje”⁸¹³. À escalada americana corresponde, conseqüentemente, uma certa retração da influência francesa entre nós. Segundo Denis Rolland,

[...] uma parte dos laços (e das ilusões mutuamente mantidas sobre esses laços) entre a França e o conjunto dos países da América Latina parece se esmorecer desde os anos de 1920 e, mais claramente, a partir da Segunda Guerra Mundial.⁸¹⁴

Depois de 1945, enquanto o mundo vive o período pós-guerra, o Brasil começa a sair da ditadura Vargas. Mesmo a crítica literária anterior a 1922 já se ressentia do poderio americano em terras brasileiras. Sérgio Buarque de Holanda reprime o “*yanquismo* em literatura”, num artigo de 1921 significativamente intitulado “A decadência do romance”⁸¹⁵. Apesar de admitir que a “americanização do globo” é fato incontestável, o crítico incita seus leitores a lutar pela preservação de um campo, segundo ele, até então imune: as letras. Descreve a presença americana como “manifesta invasão” e “nefasta avalanche”⁸¹⁶.

Alguns anos mais tarde, nova manifestação vem dar testemunho de um processo que já não era tão recente. No valioso e lúcido artigo “Decadência da influência francesa no Brasil”, publicado em 1936, Mário de Andrade explica que

não há propriamente decadência da influência francesa. Os brasileiros continuam a amar a França no que ela tem de admirável e amável. Apenas, pelo seu próprio engrandecimento, e pelas circunstâncias atuais do mundo, o brasileiro não pode mais se empobrecer num exclusivo amor [...] ⁸¹⁷

⁸¹³ *Ibid.*, p. 297.

⁸¹⁴ 2004, p. 238.

⁸¹⁵ Artigo publicado originalmente na revista *A Cigarra* (SP), VIII (156), 15 de março de 1921. O artigo está reunido em *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I – 1920-1947*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 105-107..

⁸¹⁶ Holanda, 1996, p. 105.

⁸¹⁷ 1993, p. 5.

O engrandecimento mencionado por Mário de Andrade refere-se, entre outros fatores, à chamada “universalização” do Brasil, com as correntes migratórias de italianos, alemães e japoneses, além da instalação de empresas norte-americanas e inglesas no país, contribuindo para o desenvolvimento das cidades. Na opinião do autor de *Macunaíma*, essas mudanças “haveriam de criar elites culturais de importância na orientação espiritual da nacionalidade”⁸¹⁸.

Em nota acrescida alguns anos depois ao artigo, Mário de Andrade – orientando-se no mesmo sentido de Sérgio Buarque de Holanda – declara temer o avanço cultural norte-americano durante a Segunda Guerra e ainda considera a influência francesa como “a melhor, a que mais nos equilibra, a que mais nos permite o exercício da nossa verdade psicológica nacional, a que menos exige de nós a desistência de nós mesmos”. Mesmo admitindo sua admiração pela cultura dos Estados Unidos, o escritor prevê na influência espiritual norte-americana uma consequência “péssima e prejudicialíssima” por acreditar que o espírito ianque não apresenta um “ideal normativo de equilíbrio, de contenção, de liberdade (nossa) que nos seja utilizável”. Além disso, adverte para o fato de que a diferença econômica irá nos reduzir a um “estado de servidão” culminando em domínio cujo resultado final será a “desistência de nós mesmos”⁸¹⁹.

De fato, o estudioso Denis Rolland assinala que desde a Primeira Guerra as representações e o poder econômico francês serão derrubados na América Latina, marcando uma primeira etapa da americanização da França. Depois da guerra, os Estados Unidos delegam junto ao Brasil “missões navais e aeronáuticas”, indicando, segundo o ensaísta, uma modernidade marcada pelo “domínio militar”. Além disso, multiplicam-se críticas “contra o sentimento francês de superioridade cultural e o desprezo pelo latino-americano”⁸²⁰. Até mesmo as viagens à França recuam, e um exemplo dado por Denis Rolland refere-se à formação dos filhos de Getúlio Vargas: o mais velho vai estudar na Alemanha, o segundo cursa engenharia química nos Estados Unidos e a filha do presidente, “depois de estudar numa escola inglesa, faz Direito no Brasil”⁸²¹. Apesar de Paris dividir o interesse, em matéria

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁸²⁰ Rolland, 2004, p. 250.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 254.

artística, com Moscou e Berlim, Rolland assevera que a capital francesa continuou sendo um pólo cultural cosmopolita, pois, em sua opinião, as representações que atingem a França evoluem mais lentamente em outras áreas⁸²².

É interessante notar que, no artigo escrito por Mário de Andrade em 1935, não haja menção à importante “missão francesa” que ajudou na formação e no desenvolvimento da recém-criada Universidade de São Paulo no ano anterior. Professores jovens e recém-formados como Roger Bastide, Paul Arbousse-Bastide, Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss e Pierre Monbeig ganharam renome e fama internacional após seu trabalho em nossa Universidade e deixaram uma marca indelével em nossa cultura. Fernando Novais (1994) assinala que a missão francesa “foi muito significativa, porque a Faculdade de Filosofia e a USP foram decisivas para a modernização das Ciências Sociais no Brasil”⁸²³.

De acordo com Denis Rolland, a vinda dos intelectuais franceses para a Universidade de São Paulo assim como outras marcas da presença francesa – os Institutos Franco-Brasileiros de Alta Cultura do Rio de Janeiro (1922) e de São Paulo (1925) – fazem “acreditar no ‘brilhante desenvolvimento’ das relações culturais universitárias transatlânticas”. Entretanto, o estudioso analisa esses fatos como uma “restrição do domínio da influência francesa a uma única área da cultura”, isto é, as ciências humanas, uma área não científica. Mais uma vez, quem vai difundir as ciências exatas e a medicina são os Estados Unidos⁸²⁴. Essa visão é complementada por Lúcia Miguel Pereira, que recorda – em “Declínio de uma influência” (“Suplemento Literário”, 05.10.1957) – os áureos tempos em que assistia às palestras organizadas pelo Instituto Franco Brasileira de Alta Cultura nos anos 1920-1930, quando “se enchia a sala da Academia de Letras, onde falavam os conferencistas”. A crítica compara ainda a época em que o público se acotovelava para assistir às concorridas aulas do professor Robert Garric à pouca audiência dos cursos contemporâneos de literatura de Albert Béguin na Faculdade de Filosofia, “para um público restrito”. Para Lúcia Miguel Pereira, a esquiva do público neste último caso “basta para patentear o recuo do prestígio francês”. O professor Robert Garric, como tivemos oportunidade de assinalar num dos capítulos iniciais

⁸²² *Ibid.*, p. 255.

⁸²³ Novais, 1994. Artigo disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300014.

⁸²⁴ 2004, p. 256.

deste trabalho, também atuou na formação de Brito Broca quando este o encontrou, em 1934, nos “subterrâneos da Casa Gazeau”, em São Paulo, onde morou na década de trinta⁸²⁵.

Enquanto Denis Rolland sublinha a prevalência da França no campo das ciências humanas, Lúcia Miguel Pereira vai mais além:

Apesar de tudo, os costureiros e perfumistas parisienses, os cozinheiros e vinhateiros de diversas regiões da França continuam a ensinar as mulheres como vestir-se e fazer-se odorantes, aos gulosos do mundo inteiro como transformar em arte requintada o seu vício. E conseguem-no porque, nas suas especialidades, souberam manter-se na dianteira, o que não acontece noutros terrenos.

Como se pode perceber, nas áreas citadas predomina o trabalho manual, artístico e artesanal, além de ser reforçado seu caráter feminino, em oposição à escalada tecnológica e viril dos Estados Unidos.

Segundo Denis Rolland, outro fator considerável nesse jogo de influências é o permanente número de intelectuais e diplomatas franceses imbuídos de “uma incontestável superioridade cultural” em relação à América Latina, alimentada pela manutenção do voluntarismo, do etnocentrismo e da ignorância⁸²⁶. A persistência dessa situação pode ser comprovada em algumas entrevistas de Brito Broca na sua viagem à França nos anos quarenta. No “Encontro com Francis Carco”, quando o assunto é literatura brasileira, o entrevistado francês afirma conhecer apenas o nome do escritor Gilberto Amado, do qual leu *Inocentes e culpados* em recente tradução francesa. A opinião de Carco sobre o livro é a mais vaga possível – achou a obra “interessantíssima”⁸²⁷. Aliás, segundo Denis Rolland, o escritor Gilberto Amado, intelectual francófilo, já se havia revoltado, em 1912, contra o “fantasma da superioridade” ao declarar que “O Brasil [é] um detalhe”⁸²⁸.

Noutra entrevista, intitulada “Meia hora com Jean Cassou”, Brito Broca pergunta ao escritor o que conhece da literatura brasileira. Cassou responde:

⁸²⁵ Broca, 1968, p. 192.

⁸²⁶ 2004, p. 260.

⁸²⁷ Broca, 1994, p. 135.

⁸²⁸ *Apud* Rolland, 2004, p. 261.

Relativamente pouco. Como compreende, não são somente as barreiras do idioma, há muitos motivos que impedem os escritores franceses de conhecerem, pelo menos regularmente, a literatura brasileira. Falta propaganda, vulgarização e além do mais um conhecimento geral da história literária, capaz de permitir-nos situar as obras e escolhê-las por um critério mais inteligente.⁸²⁹

Cassou admite igualmente seu desconhecimento acerca da literatura latino-americana e ainda dá uma demonstração de etnocentrismo quando argumenta que “não se pode estudar nem compreender a civilização da América Latina sem relacioná-la com as fontes europeias. A América é uma continuação, um complemento, e ignorá-la na sua expressão mais característica, que é a artística e a literária, será encarar por um prisma falho o próprio fenômeno europeu”⁸³⁰. O escritor francês nada faz além de reforçar a dependência americana ao jugo francês, enquanto aos latino-americanos caberia um papel secundário e complementar na compreensão do fenômeno europeu. Novamente Denis Rolland nos traz uma explicação de que há uma dupla percepção redutora e inferiorizante dessa América. De um lado, existe a América dos índios e negros, “da qual não se pode esperar grande coisa para o futuro da civilização”. De outro lado, temos a “América como prolongamento da Europa, por vezes percebida como uma ‘transubstanciação’ da ‘civilização ocidental’”⁸³¹, ideia mais ou menos expressa através das palavras de Jean Cassou na entrevista a Brito Broca. O crítico Octavio Paz, ao comentar questões semelhantes em “Respuestas nuevas a preguntas viejas”, ofereceu-nos uma interessante leitura em que a América Latina adquire um posicionamento diferenciado, vista como agente atuante (e por que não provocante) de uma nova situação:

[...] America, en sus dos vertientes, de la habla inglesa y la de habla española y portuguesa, **no es una mera prolongación europea: es una réplica**. Una respuesta original y que ha sido y es, simultáneamente, afirmación y negación del pasado europeo.⁸³² (grifo nosso)

⁸²⁹ Broca, *op. cit.*, p. 114.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁸³¹ Rolland, *op. cit.*, p. 262-263.

⁸³² 1994, p. 147.

Denis Rolland salienta como o sentimento do declínio francês na América Latina aos poucos atingiu uma “parcela considerável das elites locais e das classes médias em formação”, o que podia ser conferido, por exemplo, através dos artigos de imprensa latino-americanos⁸³³. O artigo “A sedução de Paris”⁸³⁴, de Brito Broca, serve para ilustrar o momento literário francês em terras sul-americanas em meio ao clima de guerra. O cronista nota uma produção pouco artística nas letras francesas, moldadas na base da emergência. Além disso, numa visão enaltecadora, aproximando-se da opinião de Mário de Andrade, questiona o efeito que poderia ter a privação dos latino-americanos em relação à literatura francesa – “alimento espiritual” com o qual estávamos “tão habituados”. Em meio ao desenrolar do novo cenário, o articulista mostra-se apreensivo com o futuro e acredita que a falta de contato com a França haveria de refletir-se “na orientação das letras latino-americanas”. Porém, segundo o articulista, não há como saber se isso seria bom ou ruim “ante a perspectiva de modificações radicais no mundo”⁸³⁵. Como se tentasse adivinhar, Brito Broca não poderia prever que essas modificações radicais na sociedade calariam fundo na literatura francesa a partir dos anos cinquenta e seriam causadoras de um imenso descontentamento no período final de sua vitoriosa carreira jornalística. Se, como descreve Denis Rolland, na América Latina a França seria pouco a pouco percebida como um “conservatório cultural”⁸³⁶, o advento do “novo romance” francês iria reforçar cada vez mais essa visão em Brito Broca.

Nas próximas páginas, iremos privilegiar os artigos que o cronista publicou na coluna “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, reunidos em livro em 1969 por seu amigo Francisco de Assis Barbosa, que assina a apresentação. Dentro desse espectro, interessam-nos os artigos em que Brito Broca trata da literatura francesa contemporânea, com a qual teve uma relação muito conflituosa e de grande inadaptabilidade, levando-o a buscar abrigo nos grandes clássicos do passado entre os quais se sentia seguro. A maior parte dos artigos a serem estudados versa sobre o “novo romance”.

⁸³³ 2004, p. 274.

⁸³⁴ In: Brito Broca, *Americanos*, 1998.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁸³⁶ 2004, p. 295.

A pouca difusão desse movimento no Brasil reflete igualmente o desenrolar da nova conjuntura global. O crítico Guilhermino César, num ensaio publicado no livro *História geral da civilização brasileira*, assegura:

Deu-se uma reviravolta nos meios intelectuais, hoje menos propensos a copiar a França. Haja vista a quase nenhuma repercussão do *nouveau roman* nos centros literários de maior expressão nacional.⁸³⁷

Malgrado a nova conjuntura sociopolítica e cultural do Brasil e todos os ataques sofridos pelos novos romancistas, não se pode ignorar a importante (embora escassa) divulgação do movimento em nosso país, num momento em que as notícias não circulavam com a rapidez de hoje.

Embora bem menos expressivo em relação a outras manifestações artísticas – como o existencialismo –, a ressonância do novo romance no Brasil, assim como na França, separou a crítica no time dos “contra” e dos “a favor”. Periódicos importantes da época servem de termômetro para se medir a temperatura atingida aqui, como o *Jornal do Brasil*, a *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, este último dando abrigo ao “Suplemento Literário”, publicado num centro cultural de grande influência nacional. Nomes de peso como Brito Broca, Otto Maria Carpeaux, Leyla Perrone-Moisés, Lúcia Miguel Pereira e Temístocles Linhares foram alguns dos responsáveis pela divulgação dos novos autores franceses. Leyla Perrone-Moisés, inclusive, publicou, na década de 1960, um livro sobre o movimento, resultado de seus artigos para o “Suplemento”. Outro fato relevante foi a vinda ao Brasil, nos anos sessenta, de alguns escritores pertencentes à nova tendência, como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet e Michel Butor.

Definitivamente, os escritos, as opiniões e as discussões irradiadas pelos novos romancistas animaram debates acalorados e causaram grande divergência entre nossos críticos e jornalistas. Um dos divulgadores tocados de algum modo pela nova estética foi Brito Broca, em sua coluna mensal “Letras Francesas” no “Suplemento Literário”. Este caderno cultural foi a tribuna de honra onde o cronista pôde discorrer, entre outros assuntos, sobre o *nouveau roman*, concomitante ao seu surgimento nos anos cinquenta. Alguns anos depois, em 1961,

⁸³⁷ 1995, p. 439.

Brito Broca morreria, deixando registrado em seu último artigo, “O fantástico na literatura”, uma postura refratária ao movimento, destacando “as audácias renovadoras” empreendidas por Alain Robbe-Grillet⁸³⁸.

⁸³⁸ 1969, p. 268.

2. *La querelle de l'ancien et des modernes*

A primeira menção de Brito Broca a um livro pertencente ao novo romance acontece de forma quase imperceptível, num artigo do “Suplemento Literário” intitulado “Inflação do romance e prêmios”, (“Suplemento Literário”, 08.02.1958⁸³⁹). O título da obra – ganhadora do prêmio Renaudot em 1957 – só aparece nas últimas linhas do texto, num rápido comentário negativo e sem muitos detalhes. Porém, apesar da brevidade, podemos identificar, nessas palavras, características próprias às novas tendências romanescas. Cumpre ressaltar que já existiam, naquele momento, algumas obras anunciadoras que, no entanto, só mais tarde seriam enfeixadas no movimento, “oficialmente” existente a partir de 1957, a partir do artigo de um de seus detratores, o crítico Émile Henriot.

Esse texto de Brito Broca, vindo a lume no início de 1958, segue, num certo sentido, um padrão do cronista, que costumava publicar no início de um determinado ano artigos nos quais fazia o chamado “balanço literário” do período anterior, com comentários sobre as obras que conquistaram prêmios. À guisa de exemplo, vide os textos “Os prêmios Goncourt e Fémina”, de 09.02.1957, em que trata dos ganhadores dos respectivos prêmios em 1956 e “*Le père* e “a criança de esquerda””, de 09.03.1957, onde aborda o ganhador do Renaudot, também em 1956. Porém, em “Inflação do romance e prêmios”, num movimento diverso do habitual, Brito Broca se exime de comentar os agraciados do ano precedente e dedica seu artigo a dados históricos relativos ao prêmio Goncourt.

Vejamos como o texto é arquitetado antes de chegar ao novo romance. O título e o primeiro parágrafo do artigo parecem indicar que o autor vai tratar da grande oferta de romances no mercado e também das obras contempladas com os principais prêmios literários franceses de 1957:

[...] entre todas as láureas, cujo número é na verdade espantoso, avultam as quatro concedidas no fim do ano e todas destinadas a romances: os prêmios Goncourt, Fémina, Théophraste Renaudot e Interallié, sendo a primeira, indiscutivelmente, a mais importante.⁸⁴⁰

⁸³⁹ 1969, p. 81-84.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

No entanto, só saberemos quem foram os ganhadores do ano no final do artigo, pois Brito Broca, no papel de cronista da vida literária, empreende o resgate da história do Goncourt. A história do principal prêmio literário francês, permeando toda a narrativa, será um elemento importante para se adentrar no ponto fulcral – a efemeridade de muitas obras premiadas em contraposição ao excesso de livros no mercado francês. Num estilo leve e anedótico, Brito Broca conta histórias de bastidores que servem como pano de fundo para uma discussão mais séria e mais ampla, auxiliando na compreensão de uma questão bem definida e marcada naqueles anos 1950: a crise da literatura francesa. Segundo o cronista, apesar de o Goncourt ser “a maior consagração a que um romancista pode aspirar na França”, é preciso examinar “em que medida essa consagração é duradoura”⁸⁴¹. Depois de explicar as regras para a escolha dos candidatos, desde critérios de idade até a condição financeira do possível concorrente, Brito Broca relembra nomes vencedores que ficaram esquecidos no passado, mesmo tendo conquistado um prêmio tão importante (entre os citados estão John-Antoine Nau, Léon Frappié, Marius et Ary Leblond, Émile Mosely etc). Num dado momento, ao discorrer sobre o critério da idade do premiado, o articulista insere, quase incidentalmente, o nome do ganhador do Goncourt de 1957 – Roger Vailland. O título de sua obra, entretanto, só irá aparecer mais tarde, nas linhas finais do artigo.

Em seguida, o cronista ressalta que “nas duas últimas décadas os processos de sensacionalismo e publicidade têm concorrido para dar maior relevo à consagração [de um autor]”, havendo até mesmo a “necessidade de reforçar o policiamento” quando os candidatos ao prêmio são reunidos num hotel diante do qual, diga-se de passagem, acumula-se uma grande “multidão”. O cronista não tem certeza sobre o valor do prêmio, mas acredita que “não vem sendo mantidos os 5 mil francos, que atualmente na França nada representam”⁸⁴². Como observamos anteriormente, prevalece um tom episódico; e apesar de Brito Broca notar que o prêmio tem obtido maior destaque na imprensa pelo sensacionalismo e publicidade, ele também se utiliza do dado acessório e cotidiano, num estilo que caracterizaríamos como o de um *fait divers*. Aliás, esse é um traço que perpassa toda a produção jornalística do cronista e é observado, por exemplo, por Suzi Sperber com relação a textos publicados, em sua maioria, no jornal *A Gazeta* entre os anos de 1939 e 1945, e reunidos mais tarde em *Papéis de Alceste*. Sperber acredita que, para Brito Broca, o que interessa “mesmo [é] o pitoresco”, pois “assim

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 82.

como o noticiário policial, o pitoresco não compromete”⁸⁴³. É preciso ter em mente que a escolha desse caminho serve a um propósito maior, pois o articulista tocará em assuntos candentes e de interesse público.

Após um detalhado exórdio informativo e pleno de dados curiosos distribuídos ao longo de cinco parágrafos, finalmente, no sexto parágrafo Brito Broca chegará ao que propõe no título, isto é, passará ao problema do rápido olvidamento das obras ganhadoras de prêmios associado ao inflacionismo do mercado romanesco. O articulista então revela o que o motivou a escrever o artigo: uma pesquisa publicada por *Les nouvelles littéraires* em 5.12.1957, com o intuito de descobrir os melhores romances ganhadores do Goncourt até aquele momento. Apesar do caráter leve de sua crônica, esses dados mostram um homem que acompanhava a atualidade literária francesa e capaz de refletir sobre temas delicados, além de atuar como um intermediário cultural divulgando revistas e jornais franceses entre nós. Com base na reportagem, Brito Broca nota que a transitoriedade vinha acometendo obras laureadas também com os outros prêmios, e não só as vencedoras do Goncourt. Daí em diante, passará ele próprio a investigar as causas disso. Assim é introduzida a discussão:

Se alguns dos primeiros premiados estão hoje completamente esquecidos, essa consagração, nos últimos tempos, vem se tornando efêmera, com muito maior frequência. Basta ver o seguinte: qual o romancista, já não digo da estatura de um Marcel Proust, mas de um André Malraux, de um Georges Duhamel, que o Prix Goncourt revelou nas duas últimas décadas?⁸⁴⁴

E a mesma observação acaba valendo para os prêmios Renaudot, Fémina e Interallié. Fazendo uma rápida viagem aos tempos atuais, iremos encontrar o recente artigo “Où vont les produits culturels?”⁸⁴⁵, de Gérald Messadié, publicado em *Le magazine des livres* em março de 2009, ou seja, mais de cinquenta anos depois do texto brasileiro. O artigo de Messadié trata do ambiente editorial literário na França e no mundo e de tudo que o agita – prêmios, cifras em dinheiro, agentes literários, editores, editoras. A certa altura, analisando os prêmios

⁸⁴³ 1991, p. 19.

⁸⁴⁴ Broca, 1969, p. 82.

⁸⁴⁵ Disponível em <http://www.magazinedeslivres.com/page7/page24/page24.html>. Acessado em 12.09.2010.

literários, o articulista francês lança uma pergunta – “Et le Goncourt ? Qui donc se rappelle l’ouvrage qui l’obtint en 1962 ? *Les bagages de sable*. En 1986 ? *Valet de nuit*. De qui ? Cruelle devinette”.

Voltando a Brito Broca e ao prêmio Goncourt, encontramos um questionamento bem próximo ao de Messadié – “Quem se lembra hoje de romances como *La Force Ennemie*, *La Maternelle*, *En France*, *De Goupil à Margot* e *Terres Lorraines*?”. Aos poucos começa-se a entender o propósito do autor.

Entre as explicações para a efemeridade das obras vencedoras, a mais natural, segundo ele, resulta da “ausência de um grande mérito nos romancistas premiados”⁸⁴⁶. Mas o articulista destaca ainda outro ponto: há obras premiadas que mereceriam ter maior duração e não conseguem. Ele não arrisca uma opinião sobre quais poderiam ser esses romances merecedores de longa vida; justificando o perecimento de algumas obras que deveriam ser reconhecidas (sem nunca nomeá-las) a um fator pontual: o chamado inflacionismo da literatura francesa. Mais uma vez o cronista demonstra sua atenção para com os fatos do momento, ao perceber algo que vinha se manifestando e que perduraria durante muito tempo. No mesmo artigo de Gérald Messadié, de 2009, a questão discutida por Brito Broca continua presente e muito mais evidente. No trecho do texto intitulado pelo articulista francês como “Inflation”, observa-se que:

Le système actuel de l’édition française est déjà surchargé au-delà des limites tolérables. Non seulement par l’inflation des titres, mais aussi par les possibilités de mise en place des libraires et la crise nationale qui atteint le public des acheteurs lui aussi.⁸⁴⁷

Nosso propósito, ao aproximar dois textos de épocas tão distintas, é mostrar as singularidades e o valor do espírito de Brito Broca, movendo-se à vontade e com ares de visionário quando se ocupa do filão no qual se especializou: as curiosidades da vida literária. A partir de um texto que gira em torno da história do prêmio Goncourt e suas peculiaridades, o “cronista de bastidores”, de forma quase imperceptível, ilumina uma das “zonas de sombra

⁸⁴⁶ 1969, p. 83.

⁸⁴⁷ In: <http://www.magazinedeslivres.com/page7/page24/page24.html>.

que recobrem a linha-limite entre o ensaio e a reportagem literária”, como bem o definiu Antonio Arnoni Prado⁸⁴⁸. Tendo como ponto de partida algumas histórias de coxia, Brito Broca leva o leitor diretamente diante do palco e o coloca a par de problemas que, como vimos, iriam permanecer e agravar-se ao longo de muitos anos.

Voltando à questão levantada pelo cronista – a efemeridade das obras – deve-se salientar que, na sua visão, a causa disso reside basicamente na falta de “mérito” dos livros que, apesar de premiados, não apresentam grande valor e, por conseguinte, não têm muita chance de permanência. Contudo, Brito Broca acredita que “não devemos estranhar tal coisa e nem concluir daí de uma sensível decadência do romance francês; um Marcel Proust não aparece, mesmo, facilmente, de vinte em vinte anos”⁸⁴⁹. A nosso ver, quando pergunta “Qual o motivo?” da falta de relevo dos últimos romances e, em seguida, fornece uma explicação limitada ao inflacionismo e à falta de mérito, o cronista deixa de lado, pelo menos nesse texto, um dado plausível a interferir em tudo isso: a diminuição da influência francesa.

Outros críticos brasileiros também vinham percebendo a maré baixa pela qual passava a produção literária francesa. A título de exemplo, podemos verificar a opinião da crítica Lúcia Miguel Pereira, que escrevia no mesmo suplemento. Num artigo intitulado “Declínio de uma influência”, (“Suplemento Literário”, 05.10.1957), Lúcia Miguel Pereira, assim como Brito Broca, também se ressentia da falta de grandes revelações oriundas da França. Sobre o campo da literatura, nota que este

parece menos retumbante, menos audacioso, sem o claro som antigo, o canto do galo gaulês. **Não exageremos, não tiremos conclusões, não pensemos em decadência, que uns poucos anos mais fracos nada significam na vida de uma nação. Ao contrário, esperemos que se trate de breve crise, ou, melhor, verifiquemos o fato sem classificá-lo, pois não há ainda perspectiva histórica para um julgamento seguro.**⁸⁵⁰ (os grifos são nossos)

⁸⁴⁸ 2004, p. 231.

⁸⁴⁹ 1969, p. 83.

⁸⁵⁰ Pereira, 1994, p. 291.

Assim como nosso cronista, a crítica também não quer pensar em decadência; quando muito, numa “breve crise”. Ela prossegue sua crítica e, mais adiante, lança ao leitor algumas perguntas – “Qual [...] o poeta atual da língua de Baudelaire realmente lido e sentido no estrangeiro? [...] Qual o romancista novo de repercussão internacional?”⁸⁵¹. Enquanto Brito Broca, em “Inflação do romance e prêmios”, associa o problema basicamente à falta de talento das últimas gerações, Lúcia Miguel Pereira encara esses fatos como decorrentes de algo mais profundo: a diminuição geral e acentuada da influência francesa no mundo motivada, entre outros fatores, pelo avanço dos Estados Unidos desde o início do século XX. Ela considera que o poder da França ainda continuava forte em certos domínios nos quais o país sempre foi mestre, como na perfumaria, na culinária, na criação de roupas e nos vinhos. Por outro lado,

nas relações culturais, e não apenas nas comerciais, fora o francês inteiramente posto de lado, suplantado pelo inglês, não o da Inglaterra, mas o dos Estados Unidos. A influência da França, bem marcada ainda, entre nós, pelo menos durante o intervalo entre as duas guerras, recuou e extinguiu-se com uma rapidez pouco comum em fenômenos dessa natureza, em geral mais lentos.⁸⁵²

Finalmente, para Lúcia Miguel Pereira, um dos setores em que se nota com mais nitidez esse esmorecimento é, em particular, na literatura:

A verdade porém é que, ultimamente, não nos chegou de França nenhum nome que se imponha, nenhuma obra com força suficiente para repercutir decisivamente no ambiente cultural, para, portanto, exercer influência. Não afirmemos que não existam esse nome e essa obra: o que é realmente novo custa muitas vezes a ser reconhecido, e ainda mais para atravessar mares e fronteiras: quando, no Brasil, começamos a ler Proust, ele já estava morto.⁸⁵³

Embora no artigo do “Suplemento” Brito Broca não relacione a diminuição do poderio literário francês à retração da presença gálica no mundo, em outro artigo, publicado no jornal *A Gazeta*, no mesmo ano de 1958, ele manifesta com mais clareza essa possibilidade, indo na mesma direção de Lúcia Miguel Pereira:

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 292.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 290.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 291-292.

Quanto à guerra, o seu principal efeito foi desviar o nosso eixo de influência da França para os Estados Unidos, ou melhor, para as literaturas de língua inglesa. Mas isto teria resultado menos do alheamento em que ficamos do que se passava em Paris, nesses longos cinco anos, do que de uma tendência, cujas manifestações já se vinham evidenciando há algum tempo. É verdade que feita a paz a França recuperou grande parte do terreno perdido e a capacidade de renovação das suas letras nos assegura que, mesmo sem a hegemonia de outrora há de exercer sempre considerável influência no Brasil e no mundo.⁸⁵⁴

É possível perceber o quanto Brito Broca se manteve atento a movimentos importantes de seu tempo. Mas, se por um lado ele mantém um olho aberto para ver e tentar entender o que está acontecendo à sua volta em certos meios – como as novas exigências do mercado editorial e a “crise” nas letras francesas, por exemplo –, por outro lado, acaba fechando o outro olho para não ver mudanças artísticas também significativas e importantes naquele momento. Com efeito, ele até tenta, em determinados momentos, passar ileso ante alguns abalos artísticos, mas estes acabam entrando em sua crônica mesmo pela recusa.

No texto “Inflação do romance e prêmios”⁸⁵⁵ (SL, 8.2.1958), Brito Broca transmite a ideia de que algo está se processando, deixando transparecer sutilmente em seu texto referências indiretas ao novo romance:

O inflacionismo do romance acarreta a ânsia de originalidade, em que os autores se empenham na **procura de novas dimensões para o gênero, de revolução na estrutura e coisas semelhantes**, não receando, muitas vezes, recair na extravagância ou então a voltar aos clichês já explorados, desiludidos de uma busca infrutífera. Daí decorre, não raro, uma falta de autenticidade capaz de prejudicar a duração da obra literária.⁸⁵⁶ (grifos nossos)

Depois de dar um longo passeio pela história do Goncourt, pela situação em que se encontrava o mercado editorial francês até chegar à crítica da conjuntura de agitações e

⁸⁵⁴ Cf. “A valorização jornalística da literatura”, *A Gazeta*, 7.8.1958. in: *Teatro das letras*. Campinas, UNICAMP, 1991, p. 102-105.

⁸⁵⁵ 1969, p. 81-84.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

revoluções, finalmente o cronista apresenta ao leitor os vencedores dos principais prêmios literários de 1957:

Fato digno de nota: os quatro romances detentores dos principais prêmios, este ano, na França, exprimem tendências diferentes, parecendo vir em apoio do que acabamos de acrescentar: *La Modification*, de Michel Butor e *Le Carrefour de Solitudes* de Christian Megret, exprimem tentativas de revolução na matéria ficcional; *Rue du Havre*, de Paul Guimard, a poesia do cotidiano, e em *La Loi*, de Roger Vaillant (Prix Goncourt), temos a volta ao romanesco, à história pura e simplesmente. **Quatro bons romances, mas sem nenhum relevo excepcional; quatro romances para ficarem esquecidos dentro de um ano.**⁸⁵⁷ (grifos nossos).

Apesar de relegar os vencedores do ano para o último parágrafo sem dar maiores explicações sobre o porquê de suas refutações, Brito Broca condensa, nas características atribuídas à obra de Butor, o que vinha se operando. Chama atenção a inversão que ele faz dos acontecimentos quando diz que “os quatro romances detentores dos principais prêmios, este ano, na França, exprimem tendências diferentes, **parecendo vir em apoio do que acabamos de acrescentar**” (grifo nosso). Na verdade, não foram os romances premiados no ano de 1957 que vieram apoiar suas ideias, mas ele é quem estriba sua argumentação nos diferentes livros publicados, pelos quais demonstra descrédito. Justamente por não acreditar que da nova safra surgirá um grande talento à altura de Proust e por não ter interesse nos “revolucionários” do momento é que ele rejeita veementemente os premiados. Ao final, após demonstrar a força de sua tese, usa os tais livros como se ilustrassem exemplarmente o que apregoa. As obras de Butor e Megret são descritas como “tentativas de revolução na matéria ficcional”, a de Paul Guimard representa a “poesia do cotidiano” e, com Roger Vaillant, volta-se ao “romanesco”. A manifestação de diferentes tendências e a procura por novas dimensões na arte refletem, a nosso ver, algo menos epidérmico que uma “ânsia de originalidade”. De uma maneira ou de outra, a literatura francesa estava longe de ser a única afetada pela avalanche de experimentações. Segundo Alfredo Bosi:

aparecem, a partir de 55, a poesia concreta, o novo romance, *pari passu* com a aura mítica generalizada em torno dos meios de comunicação de massa e certo difuso fetichismo da máquina, aliás compreensível se atentarmos para a explosão industrial dos anos Sessenta nos Estados Unidos e na Europa, centros de decisão para as elites sul-americanas⁸⁵⁸.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁵⁸ 1994, p. 387.

As mudanças de cada época são identificadas pela consonância de diversos fatores, nem sempre fáceis de explicar. Como vemos no trecho acima, Bosi destaca duas vanguardas radicais, completamente diferentes entre si – uma na poesia, outra na prosa, uma no Brasil, outra na França –, mas ambas marcadas pela busca de novas possibilidades de expressão e nascentes no mesmo período. Enquanto Brito Broca revela certa desesperança por não acreditar que valha a pena tentar algo novo, por achar que no fim tudo dá na mesma, outros contemporâneos seus são mais otimistas. Ainda nos anos 1940, em “Uma tentativa de renovação”, Antonio Candido se coloca num ângulo oposto ao de Brito Broca, quando se ressentia da falta de ousadia da literatura, num tempo em que ainda não tinha surgido um Guimarães Rosa. Todavia, louva a figura de Clarice Lispector (a quem é dedicado o artigo), começando a despontar, dando mostras do que se poderia atingir na ficção. Candido então declarava:

nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer, sem medo, que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material⁸⁵⁹.

Se quisermos nos limitar ao fenômeno específico do novo romance, encontramos opiniões bem mais favoráveis e abertas à renovação, como é o caso de Otto Maria Carpeaux, que dividiu o palco do “Suplemento Literário” com Brito Broca. Carpeaux, tendo sido um dos primeiros a registrar os sinais da nova corrente, escreve o artigo “Paris, Roma, a vida” (SL, 07.02.1959) sobre o mesmo *La modification* que Brito Broca condenara ao esquecimento. Numa visão otimista, Carpeaux também faz um balanço da situação geral do romance na França e assegura que esse “parecia paralisado” durante muito tempo, “ficando atrás da poesia”. No entanto, com a chegada de Robbe-Grillet e Butor o romance “recuperou o tempo perdido”, fazendo uma livre e rápida alusão a Proust. Como já vimos, Brito Broca, apreciador de Proust, passa boa parte de seu texto “Inflação no romance e prêmios” tentando proteger o autor de *Contre Sainte-Beuve*, afastando-o do grupo dos “vanguardeiros”. Carpeaux – com espírito mais aberto e receptivo – crê que se deve dar um voto de confiança a esse

⁸⁵⁹ 2004, p. 88.

“movimento novo” porque “independente do valor das obras em causa, merece a adesão”⁸⁶⁰. Mesmo não aderindo ao novo romance, é preciso colocar em relevo a autonomia de Brito Broca, que respeitava as opiniões de Carpeaux, embora as suas fossem diferentes. Em “Três artigos e uma ameaça” (*A Gazeta*, 26.09.1955), o cronista paulista não deixa dúvida sobre sua postura intelectual em relação ao amigo:

Em nossas palestras, muitas vezes divergimos; não me conformo com muitos dos seus juízos sobre os nossos românticos, sobre literatura francesa e outros assuntos.⁸⁶¹

No mesmo artigo sobre a inflação do romance, Brito Broca decreta a triste fortuna dos quatro livros premiados naquele ano – “Quatro bons romances, mas sem nenhum relevo excepcional; quatro romances para ficarem esquecidos dentro de um ano”⁸⁶². Ainda que tenha parcialmente razão no veredicto – afinal, de quais desses nomes o leitor se lembra? – o modo como chegou a essa conclusão é um tanto apressada, visto que o objetivo do cronista não era o exame desses livros. Eles só são mencionados nas linhas finais, como registro de atualidades e com o intuito de encerrar enfaticamente a discussão.

Em nenhum momento do artigo o cronista faz uso da expressão “novo romance”, mesmo porque o movimento era muito recente e ainda estava se consolidando na França. Mas os trechos finais do artigo, embora contendo a negação do autor, revelam reflexos de uma luz a despontar no horizonte. Tendo ou não razão, o cronista mais parece cansado do turbilhão de mudanças e, como dissemos, sem grandes esperanças na descoberta de outro Proust. Sua viagem pelo tempo, através de um passado glorioso onde havia André Malraux e Gide, desemboca num presente desanimador, numa repetição de fórmulas gastas.

No dizer de Haquira Osakabe, “Brito Broca assume uma posição bastante clara [em relação às manifestações culturais]. Só o tempo pode favorecer a constituição de uma grande

⁸⁶⁰ 1999, p. 805.

⁸⁶¹ Broca, 1993a, p. 136.

⁸⁶² 1969, p. 84.

cultura e de uma boa literatura”⁸⁶³. A dificuldade do cronista reside, entre outros fatores, na conjunção entre passado e presente ou, mais especificamente, na aceitação do presente. Como visto em seu texto, há evidências de que ele estava a par de tudo, mas não tinha muita paciência com os iconoclastas da última hora, daí a dura observação de Silviano Santiago:

Brito Broca, ao caracterizar o *novo* o faz como alguém que definitivamente dá as costas para o jovem leitor ou artista, em revolta contra os modelos do passado sensibilizados que foram pela “tradição da ruptura” imposta pelo espírito das vanguardas.⁸⁶⁴

O pesquisador Francisco Foot Hardman, no artigo “Brito Broca, arqueólogo”, sintetiza com precisão o espírito do cronista:

Os escritos de Brito Broca, marcados em grande parte pelo espaço-tempo descontínuo do jornal, pela rapidez relampejante de uma coluna, pela forma divagadora e não-sistemática do ensaio, pela contaminação quase irrefreável do discurso da crítica pelo leitor-cronista confessional, constituem, de toda maneira, **exemplo notável de sensibilidade historiográfico-literária voltada antes para o registro obsessivo de indícios, de sinais anunciadores da aparição e desaparecimento dos artefatos da cultura, do que para a tentativa de compreensão mais abrangente dos processos textuais/contextuais e sua possível hierarquização teórico-analítica.**⁸⁶⁵ (grifos nossos).

Pois é exatamente esse o caminho seguido no artigo “Inflação do romance e prêmios”, ou seja, através do resgate da história de uma importante láurea, o cronista mostra como o fato de um escritor desconhecido ser alçado ao sucesso não significa necessariamente que irá perdurar, entrando para a história da literatura. Os “sinais anunciadores” da aparição de um novo artefato da cultura (referidos por Francisco F. Hardman) vêm inseridos ao final do texto de Brito Broca, como a deixar em suspense o leitor de folhetim à espera do próximo capítulo.

⁸⁶³ 1991, p. 44.

⁸⁶⁴ 1991, p. 62.

⁸⁶⁵ 1991, p. 73.

Silviano Santiago lembra que o cronista escreveu “numa época em que as reputações ainda não eram criadas pela lista de *best-sellers*, pela *mass-media* ou pela simples e pura publicidade editorial”⁸⁶⁶. Mas isso começava a mudar e a sensibilidade de Brito Broca já vinha captando o efeito (“registro de indícios” nas palavras de Hardman) causado por esses fatores condicionantes do sucesso, notados no artigo em apreço – “Conhecido o *veredictum* [do Goncourt], a tiragem centuplica”⁸⁶⁷. O articulista sublinha a manifestação da novidade partindo de um âmbito preferencialmente extraliterário (a velha e boa vida literária). Isso ocorre, por exemplo, quando traz ao palco de sua crônica os novos parâmetros que começavam a se configurar e perduram até hoje, como o excesso de ofertas no mercado e a questão do sucesso baseado menos no talento e mais na propaganda e nos números de vendas:

Ora, um dos meios de dar vazão a essa preamar de romances de toda espécie e de toda natureza é a publicidade de que os prêmios literários se tornaram um dos instrumentos básicos. A onda publicitária em torno deles cresce de ano para ano.⁸⁶⁸

No seio da exposição sobre os prêmios e a efervescência literária francesa aparece, de maneira difusa e quase imperceptível, a posição que o autor adotaria na conclusão do artigo no tocante às obras vencedoras. Ao longo do texto, Brito Broca cita o ilustre passado literário francês, representado na figura de Marcel Proust, que recebe quatro referências muito parecidas, das quais reproduzimos duas – “um Marcel Proust não aparece, mesmo, facilmente de vinte em vinte anos”⁸⁶⁹ e “não surge, facilmente, um Marcel Proust para superar essa transitoriedade”⁸⁷⁰. Depois de lamentar a falta de novos talentos e chorar a perda do grande escritor, no último parágrafo Brito Broca enumera os premiados do ano e menciona muito rapidamente características vagas sobre as obras. Seguindo ainda no rastro de Francisco F. Hardman, podemos afirmar que as ponderações de Brito Broca sobre os livros do ano de 1957 servem como exemplo do que o pesquisador da UNICAMP chama de “sinais anunciadores da

⁸⁶⁶ 1991, p. 63.

⁸⁶⁷ 1969, p. 82.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 84.

aparição” de um novo artefato cultural – nesse caso o novo romance – que terá, no entanto, seu destino selado de forma drástica – “Quatro bons romances, mas sem nenhum relevo excepcional; quatro romances para ficarem esquecidos dentro de um ano”. Nesse ponto é válido parafrasear o parecer de Hardman com o fim de entender o processo argumentativo do cronista: quando Brito Broca exclui da história literária as quatro obras premiadas, deixa de lado a compreensão mais abrangente de um processo textual inelutável naquele contexto. Entretanto, mais tarde, noutro artigo, o cronista fará um certo *mea-culpa* e rediscutirá a questão. De qualquer modo, no artigo ora estudado, por meio da negação, está feita a afirmação do novo romance, ao qual Brito faz alusão através de um de seus principais representantes – Michel Butor.

Para se fazer um contraponto a Brito Broca, é preciso salientar que Lúcia Miguel Pereira, no já citado “Declínio de uma influência”, mostra-se igualmente consciente da existência de algo diferente no horizonte francês, ainda meio disforme e sem classificação exata:

Muitos romances saídos agora em Paris tenho lido, ganhadores de prêmios, sem em regra conseguir guardar deles senão uma ideia confusa e a impressão de que tentam desesperadamente encontrar fórmulas novas, nem sempre tão novas assim.

Como se vê, Brito Broca, cujo artigo é posterior, tem impressão semelhante à da crítica em relação às obras premiadas. Um ponto que os diferencia, de certo modo, é que o artigo do cronista é dedicado aos prêmios e justamente os vencedores desses prêmios são por ele repelidos. Na conclusão do artigo, como figurantes silenciosos, são evocados a fim de sacramentar sua descrença em relação à literatura nascente. Em seguida, são sumariamente descartados e lançados ao esquecimento junto com suas propostas. Lúcia Miguel Pereira, embora também veja com desconfiança essas mesmas propostas, expõe seus medos num texto escrito para mostrar como essas manifestações fazem parte de um contexto mais complexo e abrangente, sendo que o dado específico referente às novas tendências é um dos focos que ajudam a compor e a compreender o quadro de crise da literatura francesa e de perda da influência do país de Flaubert no planeta. Diferentemente do cronista, L. M. Pereira, apesar da desconfiança, termina seu artigo de modo mais brando e mostrando inclusive desejo de tentar entender a pulsação do novo:

Quer-me parecer que, na origem dessa atitude [de experimentação romanesca], está um ponto de vista crítico, a manietar os criadores: as indagações sobre a natureza e a função do romance, sobre os seus legítimos meios de expressão. Poderá influir quem tem tantas dúvidas acerca do próprio caminho?⁸⁷¹.

Alguns meses mais tarde, no “Suplemento Literário”, o cronista voltará ao problema do romance, mas agora sob outro enfoque. Aquilo que anunciara no final do artigo precedente, mas a que tenta se furtar, desta vez não terá como escapar à sua pena. Em “Revolução no romance francês”, (“Suplemento Literário”, 12.07.1958⁸⁷²), Brito Broca retoma algumas considerações feitas anteriormente, não sem antes refrescar a memória do leitor:

Há cerca de três ou quatro meses me entretive aqui em alguns comentários sobre a inflação do romance na literatura francesa contemporânea, julgando nisso encontrar um dos motivos do êxito precário dos prêmios literários [...] Está claro que quando me referi à ausência de relevo excepcional exprimi o meu ponto de vista e não o da crítica francesa, que já se vinha fazendo de maneira muito elogiosa, pelo menos a dois desses romances: *La Loi*, de Roger Vaillant e *La Modification*, de Michel Butor.⁸⁷³

Mas a retomada do assunto e seu prolongamento nesse texto não são casuais. Brito Broca finalmente irá publicar o primeiro artigo integralmente dedicado à voga que inevitavelmente se aproxima, mas por razões muito particulares: uma delas foi o fato de seu amigo Otto Maria Carpeaux ter escrito sobre dois dos romances em que ele mesmo desacreditara; em seguida, temos a divulgação de uma mesa-redonda proposta pelo *Figaro littéraire* com alguns dos principais representantes do movimento. Assim o articulista torna ao tema:

ambos [os livros] tiveram certa repercussão no Brasil, suscitando a mesma crítica encomiástica de alguns dos nossos escritores, como Otto Maria Carpeaux e Temístocles Linhares. [...] Carpeaux, sempre tão discreto em tudo quanto se refere à literatura francesa, desta vez chegou a ver em Roger

⁸⁷¹ 1994, p. 293.

⁸⁷² 1969, p. 103-107.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 103.

Como foi dito anteriormente, Brito Broca volta ao assunto instigado por algumas críticas publicadas na imprensa brasileira, sobretudo a de Otto Maria Carpeaux. Em “Inflação do romance e prêmios”, o articulista só vai evocar – rapidamente – os ganhadores dos prêmios literários de 1957 no final do artigo, ocupado em grande parte pelas histórias sobre a origem do Goncourt e por uma discussão acerca da decadência do romance francês, motivada por uma enquete que apareceu em *Les nouvelles littéraires* (05.12.1957) para descobrir quais os melhores romances vencedores do Goncourt eram lembrados por alguns escritores. Porém, com a ampla repercussão do novo romance, alguns críticos brasileiros não ficaram indiferentes e ajudaram a disseminar entre nós as obras e as polêmicas ideias do grupo, ainda quando estavam em desacordo, como foi o caso de Brito Broca. Devemos sempre assinalar o importante papel de intermediador cultural desempenhado pelo cronista, divulgando no Brasil publicações francesas e discussões literárias que estavam agitando a literatura contemporânea daquele país, embora ele nem sempre estivesse de acordo com o que era veiculado.

Se, como afirma Silviano Santiago, na produção jornalística de Brito Broca “não está resenhada, com a atenção que merece, a produção literária contemporânea”⁸⁷⁵ pelo fato de o cronista não se interessar pelos movimentos de vanguarda, a exemplo do novo romance, podemos contrapô-lo às palavras de Davi Arriguci Jr.:

Se o leitor deixar de lado a preocupação de nele encontrar sugestões de método ou o tratamento rigoroso de problemas criticamente formulados, acabará por descobrir em seus artigos e estudos a vasta matéria de uma espécie de narrador (de um cronista de época) da vida literária, que pode, ela sim, constituir-se como problema e objeto de pesquisa, de diversas perspectivas.⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ Broca, 1969, p. 103-104.

⁸⁷⁵ 1991, p. 61.

⁸⁷⁶ 1991, p. 69.

Desse modo, se Brito Broca “dá as costas para o jovem leitor ou artista”, além de não poupar “ceticismo diante da poética do ‘nouveau roman’”⁸⁷⁷, como assevera Silviano Santiago, seu passeio tortuoso pela literatura contemporânea nem por isso é menos instigante, servindo-nos de incentivo para desvendar a forjadura da nova literatura pós-Segunda Guerra temperada por seu pensamento, pleno de questionamentos coerentes com o momento de transição pelo qual passava não só a literatura, mas também a crítica literária, o jornalismo e, num sentido muito mais abrangente, o próprio mundo ocidental.

Antes de tratarmos das críticas específicas de Brito Broca ao novo romance, iremos proceder como no estudo do artigo anterior, isto é, vamos verificar como se dá a construção do texto até chegar ao seu cerne.

O primeiro parágrafo deste artigo é longo e nele o cronista faz um detalhado resumo do texto anterior. Diante de todas as reações suscitadas pelo assunto, conclui que também ele não podia deixar de abordá-lo:

Não podemos assim deixar de dar ressonância aqui a uma questão que está se revestindo de indiscutível importância, pois tudo indica a possibilidade de não se realizar o nosso vaticínio no que concerne a *La Loi* e *La Modification*. Estes romances, dos quatro premiados, provavelmente não ficarão esquecidos.⁸⁷⁸

É uma conjunção de fatores o que leva Brito Broca a rever seu juízo e a fazer um rearranjo na argumentação, como ele demonstra no próprio texto. Em primeiro lugar, concorre o fato de os livros por ele criticados terem recebido uma boa acolhida por parte de alguns críticos brasileiros, sobretudo Otto Maria Carpeaux, amigo por cuja opinião tinha muito respeito. O outro fator foi o alcance das discussões suscitadas pelo novo romance, que estava ocupando a cena em todos os jornais e revistas franceses. Muitas das crônicas de Brito Broca são geradas a partir da leitura de artigos saídos na França, o que ocorre igualmente com o novo romance, o qual chegou ao conhecimento do cronista através de uma reportagem do *Le Figaro littéraire*.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁷⁸ Broca, 1969, p. 104.

O processo de montagem e organização desse artigo lembra, de certo modo, o anterior, no qual o autor faz uma longa introdução antes de chegar ao tema central. Outro procedimento parecido é que nos dois artigos a discussão se articula em torno de enquetes publicadas em jornais franceses. No primeiro artigo, apoia-se numa pesquisa de *Les nouvelles littéraires* cujo objetivo é descobrir de quais romances premiados pelo Goncourt os escritores se lembram. No presente texto, baseia-se numa mesa-redonda proposta pelo *Figaro littéraire* para debater o romance moderno.

É preciso salientar, todavia, que a referência a Carpeaux e a Temístocles Linhares bem como aos romances *La loi* e *La modification* limita-se a esse registro informativo, pois o cronista não voltará às obras. Sua crônica tomará outro rumo e versará sobre a enquete proposta pelo *Le figaro littéraire*. Com o título “Révolution dans le roman?”, essa discussão servirá de mote para a discussão sobre o problema do romance moderno, na qual se sobressaem as críticas do cronista às novas concepções apregoadas pelos novos romancistas. Nesse caso, sua crônica gira em torno somente da teoria do novo romance, já que o articulista não analisa nem comenta nenhuma obra pertencente ao movimento.

A partir desse artigo podemos ter uma noção geral da composição do movimento, por meio da descrição de dados gerais que o cronista extrai do jornal francês. Assim, ficamos sabendo que o novo romance “não se trata propriamente de uma nova escola mas de novas tendências, comportando elementos negativos e positivos”⁸⁷⁹. Outro dado que caracteriza o grupo e é reproduzido nesse texto é a reunião de seus membros mais pela recusa ao romance tradicional do que pela proximidade de seus romances. Embora tenha isso claro, Brito Broca insere seus próprios questionamentos e o ponto da sua discórdia fixar-se-á sobre as declarações de Alain Robbe-Grillet, o que é natural, a nosso ver, dada a atuação desse escritor na imprensa e seu papel de destaque dentro do movimento.

O ponto fulcral da discordância do cronista recobre sobretudo os componentes básicos do romance tradicional – a história e o personagem –, que sofrem uma revisão e uma alteração nas mãos dos novos romancistas. O articulista reexamina as idéias do autor de *Le voyeur*, revelando incômodo pelo fato de Robbe-Grillet relacionar Proust como um precursor do novo romance. Opondo-se ao movimento, Brito Broca logo tenta desvincular Proust de qualquer possível ligação com os novos autores:

⁸⁷⁹ Broca, 1969, p. 104.

Ora, intervindo no caso eu direi: romance desde as vinculações mais remotas do gênero sempre foi “história”. Revolucionando completamente o gênero, Proust não lhe desprezou o conteúdo histórico inalienável e específico. Em *À la recherche du temps perdu*, se a ação não decorre, naturalmente, no ritmo de Balzac e de Zola, nem por isso deixa de haver enredo, através do qual permanece o substrato histórico.⁸⁸⁰

Robbe-Grillet, porém, de acordo com o próprio artigo em análise, não afirma que o romance proustiano não tem história. Muito pelo contrário. Num dos textos representativos do movimento, intitulado “Sur quelques notions périmées”⁸⁸¹, de 1957, por exemplo, o autor de *La jalousie* argumenta que o personagem e a história não estão ausentes do romance moderno, mas que tudo começou a oscilar pelo menos desde Flaubert (“dès Flaubert, tout commence à vaciller”⁸⁸²). Além disso, complementa o escritor, observa-se, nos grandes romances modernos do início do século XX, a dissolução cada vez mais acentuada da intriga, deixando de constituir a base da narrativa. E o teórico remete especialmente a Proust quando ressalta que:

il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement, de toute passion, de toute aventure. **Les livres de Proust [...] sont en fait bourrés d’histoires, mais [...] elles se dissolvent pour se recomposer au profit d’une architecture mentale du temps...**⁸⁸³ (grifo nosso)

Sendo assim, o famoso expoente do novo romance não nega o que Brito Broca chama de substrato histórico, mas está tentando explicar o quanto o status da intriga se transformou com o tempo – começando sensivelmente, mas não radicalmente, em Proust – até chegar a níveis cada vez mais difíceis de serem sintetizados, como em Faulkner – em que o desenvolvimento dos temas e associações muda completamente a cronologia – e em Beckett, com suas histórias onde um acontecimento contesta o outro na mesma frase⁸⁸⁴. Robbe-Grillet

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁸¹ In: Allain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1986, p. 25-44.

⁸⁸² 1986, p. 31.

⁸⁸³ Robbe-Grillet, 1986, p. 32.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

tenciona apenas demonstrar que Proust foi um precursor, mas isso não significa que o esteja chamando de “novo romancista”. O crítico Anatol Rosenfeld, por exemplo, notou que

o primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, **conquanto ainda de modo moderado**, é Marcel Proust: para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva⁸⁸⁵. (grifo nosso)

A partir do momento em que a vivência subjetiva se espraia pelo romance, a tendência é a diluição da história, os contornos da trama vão-se tornando menos nítidos. Estando “fechado no seu tempo subjetivo” o indivíduo “já não vive no mundo histórico”⁸⁸⁶. O que Robbe-Grillet avalia não é o pertencimento de Proust a nenhum movimento, mas sua importância como o artista que, no século XX, abriu caminho para a vanguarda.

O articulista brasileiro, para fazer sua crítica ao movimento, aparentemente se limita às ideias contidas na reportagem do *Figaro littéraire*, uma vez que não menciona o nome de nenhuma obra específica do novo romance que contenha os pontos levantados. Além da oposição estabelecida entre Proust e novo romance, outro dado contestado são as ideias em torno do romance do século XX difundidas por Robbe-Grillet. Para tanto, Brito Broca parafraseia as declarações de Michel Butor na enquete. Mas esse escritor, razão inicial do artigo por ser o ganhador do prêmio Renaudot de 1957, não terá sua obra contemplada na crônica. Sua inserção é feita na medida em que suas palavras na reportagem contrariam o pensamento de Robbe-Grillet e estão em consonância com o cronista. Brito Broca, por não concordar com as novas premissas, busca neutralizar, ou antes, colocar em xeque Robbe-Grillet com base nas declarações do criador de *La modification*.

Afirma o articulista – “antes de tudo é preciso acrescentar que Michel Butor se declarou logo contrário ao radicalismo do seu colega de ‘revolução’” pois não acredita na “existência nem mesmo de um simples objeto, sem contexto histórico”⁸⁸⁷. De acordo com a paráfrase do cronista, Butor ainda teria acrescentado que até nos “livros de Robbe-Grillet há

⁸⁸⁵ 1969, p. 92.

⁸⁸⁶ Rosenfeld, 1957, p. 4.

⁸⁸⁷ Broca, 1969, p. 105.

personagens e anedotas”⁸⁸⁸. A opção de Brito Broca em mostrar duas opiniões discordantes dentro do mesmo grupo enriquece o debate e expõe ao leitor o quanto havia de arbitrário na tentativa de se amalgamar escritores tão díspares. Ao mesmo tempo, o articulista assume claramente sua posição no jogo, essencialmente contrária à ala mais radical do movimento, personificada no autor de *Pour un nouveau roman*. Afeito à literatura tradicional, balzaquiana, Brito Broca, para justificar seu desacordo com o que prega o movimento, reforça que romance, “desde as vinculações mais remotas do gênero sempre foi ‘história’”. Entretanto, o próprio autor de *La jalousie* não nega a existência de história e de personagens no novo romance. Quanto à história, ele afirma, no artigo “Sur quelques notions périmées” (1957):

s’il m’est permis de citer mes propres oeuvres après ces illustres devanciers [Flaubert, Proust, Faulkner], je ferai remarquer que *les Gommés* ou *le Voyeur* comportent l’un comme l’autre une trame, une « action », des plus facilement discernables, riche par surcroît d’éléments considérés en général comme dramatiques.⁸⁸⁹

Robbe-Grillet acredita que certos leitores têm a impressão de que seus romances são desprovidos de história pela preponderância atribuída à escritura em detrimento das paixões e dos crimes. Além de não negar a história, o escritor também não nega o personagem. O que mudou foi a concepção dessas componentes, reconfigurados de acordo com uma nova realidade, um novo mundo e, por conseguinte, um novo homem. Em “Nouveau roman, homme nouveau”, de 1961, o escritor explica:

Comme il n’y avait pas, dans nos livres, de « personnages » au sens traditionnel du mot, on en a conclut, un peu hâtivement, qu’on n’y rencontrait pas d’hommes du tout. C’était bien mal les lire. L’homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l’on y trouve beaucoup d’objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d’abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme.⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁸⁹ Robbe-Grillet, 1986, p. 33.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 116.

Brito Broca, além de fazer a defesa de Proust, coloca a salvo a trama, assegurando seu lugar de destaque, encarando-a como fator inerente à obra e essencial para sua valoração. Ele atesta que “sempre existiu” a identificação entre história e obra romanesca; e reafirma a subsistência da história como a “essência” do romance desde o seu surgimento. Não devemos esquecer que os tempos são outros, e desde as primeiras décadas do século XX os escritores buscavam outras formas de expressão. No pacote renovador lá estava incluída a história. Álvaro Lins, nos anos 1940, observa que “um verdadeiro temperamento de artista poderá criar a sua obra de um quase nada”, no sentido de que a história (como a entende Brito Broca) não é o essencial ou, pelo menos, o modo de representá-la não segue mais certos padrões:

A história da literatura está cheia de romances com enredos importantes que se corromperam e se tornaram inúteis nas mãos de maus romancistas, como está cheia de enredos pobres e insignificantes que se engrandeceram e se valorizaram nas mãos dos verdadeiros romancistas.⁸⁹¹

Ao dizer que um verdadeiro espírito de artista pode criar sua obra de um “quase nada”, Álvaro Lins se aproxima de algumas ideias de Flaubert retomadas, mais tarde, pelos novos romancistas, sobretudo na questão da “arte pela arte”, na busca da autonomia da obra de arte e da intransitividade da literatura⁸⁹². O autor de *Madame Bovary* lança o desejo de criar um *livre sur rien* na carta enviada a Louise Colet:

Un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut (Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1831).⁸⁹³

Não precisamos ir à França para averiguar a existência de obras de arte compostas pelo “quase nada” de Álvaro Lins e, por conseguinte, descobrir exemplos de artistas para

⁸⁹¹ 1941a, p. 107.

⁸⁹² Cf. Anne Maurel, *La critique*, Paris, Hachette, 1994, p. 64.

⁸⁹³ *Apud* Maurel, 1994, p. 64.

quem a história caminha noutro ritmo: o do tempo subjetivo. No Brasil mesmo, Clarice Lispector, como já mencionado, representou uma nova tendência mundial na arte da prosa, desde sua estréia em 1943 e prolongando-se por toda sua obra. No artigo “Romance lírico” (1944), Álvaro Lins reconhece em Clarice a criadora de “um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal”, já que usa “os processos técnicos de James Joyce e Virginia Woolf”; nossa escritora, acrescenta o crítico, foi quem deu origem “[a]o romance brasileiro que de modo mais definido vem se colocar dentro dessa forma de ficção contemporânea”⁸⁹⁴, com *Perto do coração selvagem*.

Em *Água viva*, lançado em 1973, na página que contém a relação das obras da ficcionista, vem apostado ao título o termo “romance”⁸⁹⁵. Porém, no texto escrito na orelha do livro, a pesquisadora Lucia Helena registra que “a trama do livro é tênue, o que faz dele ‘um romance sem romance’”. E a própria personagem-narradora a certa altura admite – “Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos que se veem da janela do trem”⁸⁹⁶. E mais adiante, consciente da quebra dos parâmetros usuais:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.⁸⁹⁷

O trecho acima nos lembra da pintura impressionista de Monet, cujas imagens ganham forma e sentido quando vistas de longe, dispostas numa paisagem, como nos quadros em que o artista retratou nenúfares – descritos pela crítica da época como mero *gribouillage*. Não é por acaso que os críticos literários associaram com justeza a literatura moderna e a pintura de vanguarda, incluindo-se Brito Broca, que afirmou haver na literatura contemporânea “uma

⁸⁹⁴ 1944, p. 110.

⁸⁹⁵ Curioso notar que *A hora da estrela* contém quase o mesmo número de páginas de *Água Viva*, mas é descrito como “novela”.

⁸⁹⁶ Lispector, 1998a, p. 73.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

tendência em tudo semelhante à que se verifica na pintura”⁸⁹⁸. Apesar da finura crítica em fazer uma aproximação tão delicada na arte de sua época, além de procurar entender a dimensão de todos os impactos detonados pelo novo romance, Brito Broca tende a se chocar negativamente com manifestações que, ao estilo de Clarice (embora não tenhamos encontrado nenhuma referência a ela na obra do cronista), colocam o romance tradicional em risco. Assim sendo, o cronista esbarra em atitudes que ora demonstram um ponto de vista mais ameno e simpático – “Não digo que a aventura [do novo romance] não seja sedutora e que a pesquisa não possa levar-nos a resultados surpreendentes”⁸⁹⁹ – , ora recai no absoluto ceticismo – “Se das pesquisas realizadas pelos inovadores algo se poderá aproveitar, não será isso motivo para que se esgotem e se dispersem num caminho que não conduzirá a parte alguma”⁹⁰⁰.

Ao reafirmar a preocupação de Proust com o conteúdo histórico – o que reforça, na sua visão, o distanciamento do autor de *Le temps retrouvé* em relação aos novos romancistas – , Brito Broca chega, finalmente, ao representante máximo do romance moderno que rompeu com todas as convenções – James Joyce – , ressaltando a “total e completa” revolução na obra do escritor irlandês, onde desapareceu o “andamento histórico” (ainda existente em Proust). Convém salientar que a coexistência de opiniões antagônicas – no estilo “modernidade” *versus* “tradição” – evidenciada nos textos em que o articulista examina a literatura francesa contemporânea estará igualmente presente no trato com outras literaturas de vanguarda, como é o caso de Joyce:

Permito-me, no entanto, confessar que julgo o *Ulysses* uma aventura intelectual atrevida e apaixonante, de que resultaram certas influências técnicas na ficção contemporânea, mas que não chegou a estabelecer um novo padrão para o gênero.⁹⁰¹

Vale notar, na passagem anterior, o emprego de impressões positivas bem semelhantes para explicar tanto o novo romance (“aventura sedutora”) quanto *Ulisses* (“aventura atrevida e

⁸⁹⁸ 1969, p. 106.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁰⁰ In: “Os editores e o ‘roman nouveau’”. Broca, 1969, p. 182.

⁹⁰¹ Broca, 1969, p. 105.

apaixonante”). No entanto, a abertura crítica inicial, em ambos os casos, se afunila até atingir um nível que, embora não seja depreciativo, mantém Brito Broca em local por assim dizer seguro e afastado, preservando seu “gosto pela literatura do passado”⁹⁰², como disse Antonio Candido.

Brito Broca, como vimos na citação acima, acredita que *Ulisses*, apesar de “certas influências técnicas [...] não chegou a estabelecer um novo padrão para o gênero”. Se suas palavras são comedidas e atribuem a Joyce um valor muito aquém do real, a opinião de outro crítico da época repousa num campo diametralmente oposto. Num artigo intitulado “Joyce ou o romance metafísico”, escrito por ocasião da morte do escritor, em 1941, Álvaro Lins postula que

é com *Ulisses* (1922) que começa a influência fulminante e fora do comum de James Joyce, tornando-se imediatamente um desses autores que servem para limitar e dividir os tempos. [...] É uma influência, porém, rigorosamente literária, e que dificilmente chegará até o grande público. [...] Só indiretamente, através dos críticos especializados na sua interpretação e dos romancistas que o continuam (Virginia Woolf, Aldous Huxley, etc.), é que o público virá a sentir a revolução que a sua obra desencadeou.⁹⁰³

O crítico pernambucano acrescenta que *Ulisses* avançou “sobre o romance tradicional numa distância tão considerável que o torna quasi (sic) um novo gênero”⁹⁰⁴. Aliás, já que mencionamos o escritor irlandês, convém trazer à baila um texto de Brito Broca enfeixado em *Papéis de Alceste*⁹⁰⁵ e intitulado “James Joyce”⁹⁰⁶. Esse artigo apareceu dois dias após o falecimento do escritor e pelo menos dezessete anos o separaram do texto escrito para a coluna “Letras Francesas”, mas as impressões do cronista não se alteraram. Em 1941, ele começa o debate exaltando o talento de Joyce para, no final, se retrair e reduzir o poder criador do irlandês. Primeiramente, afirma que o “extraordinário renome” alcançado por Joyce deve-se

⁹⁰² 1981, p. 8.

⁹⁰³ 1941b, p. 264-265.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 274.

⁹⁰⁵ Infelizmente os artigos reunidos nesse livro não têm data nem local de publicação, problema que não ocorre em outros livros do autor. A única informação disponível é que a maioria dos textos foi publicada entre 1939 e 1945.

⁹⁰⁶ 1991, p. 271-271.

ao seu “desconcertante e vertiginoso *Ulysses*, obra que veio produzir verdadeira revolução na técnica e no espírito do romance moderno”⁹⁰⁷. Em seguida, recorda a polêmica envolvendo a recepção quando do aparecimento do livro e resume, numa frase, sua própria percepção baseada nas cenas mais ousadas e fortes – “Há páginas de escabrosidade incrível em *Ulysses*”⁹⁰⁸. Quanto a esse assunto, Álvaro Lins também elabora algumas apreciações. Para ele:

nenhum romancista da escola naturalista ousou tanto como Joyce neste sentido de transfigurar, literariamente, os aspectos mais baixos e mais sujos da vida humana. É que ele desceu em todas as direções, até as regiões mais escondidas da sub-consciência (sic) e dos instintos, sobretudo os sexuais. Deste sub-solo, porém, passando pela vida comum, Joyce atingiu o que está além da vida sensível, o que está no interior dos espíritos.⁹⁰⁹

A diferença essencial nos comentários dos dois articulistas é que, onde Brito Broca enxerga escabrosidade, Álvaro Lins vê literatura. Mais adiante, Brito Broca evoca algumas polêmicas envolvendo o aparecimento da obra para, em seguida, sublinhar que se trata de “um calhamaço de mais de seiscentas páginas e de leitura penosa”. Depois disso, comenta o objetivo “ousado” de Joyce – no artigo de 1958 usa o termo “atrevido” – em querer mostrar a vida psicológica do personagem na sua realidade interior, tentando captar o consciente e o subconsciente ao mesmo tempo. Mesmo reconhecendo algumas qualidades no escritor, termina com um tom não muito favorável:

Os espíritos mais inteligentes têm sido unânimes em reconhecer que Joyce **não conseguiu seu objetivo artístico**. Virginia Woolf considera o *Ulysses* “o fracasso de um homem de gênio” [...] Foi um fracasso que devassou terrenos, mostrando, pelo menos, os perigos de certas aventuras artísticas.⁹¹⁰ (grifo nosso)

Brito Broca não explica qual seria o “objetivo artístico” não atingido por Joyce, mas devemos lembrar a dificuldade em se reconhecer e assimilar uma arte nova, representativa do

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁹⁰⁹ 1941b, p. 274.

⁹¹⁰ Broca, *op. cit.*, p. 272.

nosso tempo, inclusive por falta de distanciamento crítico, de uma visão panorâmica do conjunto. Segundo a teoria da recepção de Jauss, “il y a des oeuvres qui n’ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l’horizon familial de l’attente que leur public ne peut se constituer que progressivement”⁹¹¹. Assim também se deu com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como registra o próprio Brito Broca ao descrever a reação desorientada dos poucos críticos que trataram do grande romance que mudou nossas letras em 1881:

Machado realizava qualquer coisa de novo em nossa ficção, chegando a desconcertar um espírito tão aguçado e fino como o de Capistrano [de Abreu] [...] A forma, como acontecia com Sterne, refletia o espírito do livro: uma narrativa descosida, irregular, sem ritmo, obedecendo aos movimentos íntimos de quem, acionado pela dúvida e a desilusão, não se abandona a um rumo certo; examina, compara, avança, recua, sem jamais aderir.⁹¹²

E o cronista ainda constata que o romance não passou de “uma experiência” na qual, se tivesse persistido, “Machado correria o risco de não escrever mais romances [...]”⁹¹³. Nesse sentido, vale lembrar igualmente a reviravolta causada quando da aparição de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, em meio a uma literatura povoada por engenhos e plantações de cana-de-açúcar. Se, ao contrário de Brito Broca, Álvaro Lins acolheu *Ulisses* com total aceitação, o mesmo não aconteceu no caso de Clarice Lispector, recebida pelo crítico pernambucano sob restrições, apesar de reconhecer-lhe o talento. É interessante notar que, de certa forma, Joyce e Virginia Woolf já haviam preparado o terreno, mas quando o fato se dá em nosso “quintal”, afetando diretamente nossa vida (literária), a reação tende a ser outra, reafirmando uma visão periférica e dependente de nossa literatura em relação aos modelos estrangeiros. Chama a atenção, em alguns momentos, a similaridade das sensações causadas pelo surgimento de uma obra inovadora. Enquanto Brito Broca acredita que Joyce “não conseguiu seu objetivo artístico”, para Álvaro Lins, no artigo “Romance lírico”

⁹¹¹ 2002, p. 61.

⁹¹² 1983, p. 39.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 39.

(11.02.1944), “a sra. Clarisse Lispector não atingiu todo o objetivo da criação literária”⁹¹⁴, dando a impressão de que “na verdade o livro [*Perto do coração selvagem*] está inacabado e incompleto como romance”⁹¹⁵.

Quanto à referência de Brito Broca no tocante à unanimidade da crítica para reconhecer que Joyce não atingiu seu objetivo artístico, é preciso fazer uma ressalva: ao contrário do que ele afirma, não houve unanimidade, como dificilmente poderia haver em qualquer setor⁹¹⁶. E mesmo se nos limitarmos somente ao pensamento de Virginia Woolf, veremos que a própria escritora não foi “unânime” consigo própria, tendo sido profundamente tocada pelo aparecimento de *Ulisses*, agindo ora a favor, ora contra, num movimento conflituoso e contraditório.

O processo de elaboração do pensamento de Brito Broca é bastante simples, mas revelador. Logo de saída, temos algo muito curioso: o fato de se apoiar justamente em Virginia Woolf que, junto com Joyce, é uma das principais renovadoras do romance moderno. Entretanto, o cronista não irá questionar o papel de Woolf como escritora, limitando-se à opinião que ela lhe fornece, contrária ao ficcionista. Sendo assim, a afirmação da romancista inglesa merece, a nosso ver, algumas considerações a fim de esclarecer uma visão contraditória.

Os dois escritores já contêm em germe o que seria levado ao extremo, anos mais tarde, por alguns dos novos romancistas – a exemplo da diluição do enredo. Como observou Lucia Miguel Pereira acerca de Virginia Woolf em “O Big Ben e o carrilhão fantasista”⁹¹⁷ (*Correio da Manhã*, 18.6.1944), “em seus livros, com a exceção de *Orlando*, a bem dizer não se passa nada”⁹¹⁸. A oposição feita por Brito Broca entre a escritora inglesa e o irlandês fica ainda mais intrigante na medida em que se encontram ecos do próprio Joyce em Woolf, como observa L. Miguel Pereira no mesmo artigo. Em *Mrs Dalloway*, por exemplo, “é sensível a lembrança de

⁹¹⁴ 1946, p. 112.

⁹¹⁵ 1946, p. 113.

⁹¹⁶ Machado de Assis foi rechaçado por Silvio Romero, para ficarmos num exemplo mais familiar.

⁹¹⁷ 1994, p. 102-105.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

Joyce – passa-se num só dia, como *Ulisses*”⁹¹⁹. E essa influência foi observada igualmente em outras obras da escritora. Lúcia Miguel Pereira ressalta a censura que um crítico francês fez à romancista “por não ter confessado a influência de *Ulisses* em *Orlando*”⁹²⁰. Além disso, Erich Auerbach, no ensaio “A meia marrom”, traz outras contribuições ao tema:

O grandioso romance de James Joyce [...] tem como moldura o decurso de um dia, exteriormente insignificante, de um professor de ginásio e um corretor de anúncios; abrange menos de vinte e quatro horas das suas vidas, de forma semelhante a *To the lighthouse* de Virginia Woolf, que descreve partes de dois dias muito distantes entre si.⁹²¹

Para completar esse panorama por si só interessante, devemos levar em conta o fato de não se encontrar nenhuma outra menção à autora de *Mrs. Dalloway* na obra do cronista brasileiro. A escolha de Virginia Woolf recai num motivo básico: ele encontra nela um comentário avesso a Joyce; ela só lhe interessa na medida em que a declaração desse “espírito inteligente” pode ajudar a sustentar as idéias contrárias ao romance moderno. O fato de não fazer nenhuma referência à obra artística da escritora fica ainda mais sintomático se pensarmos que Virginia Woolf e Joyce nasceram e morreram no mesmo ano (1882-1941), mas a ela o cronista não dedica nem uma nota⁹²².

Analisando com cuidado, descobrimos que as palavras de Virginia Woolf usadas por Brito Broca – “o fracasso de um homem de gênio” – revelam apenas a ponta de um iceberg. A professora Françoise Pellan em *Virginia Woolf: l’ancrage et le voyage* atesta que a recepção de *Ulisses* por Woolf foi cercada de ambiguidades e controvérsias que, a nosso ver, poderiam ter agradado ao cronista da vida literária. Quando trechos da obra de Joyce começaram a ser publicados na imprensa inglesa, em 1919, Virginia Woolf, no artigo “Modern fiction”, já se dava conta de que uma revolução se anunciava na literatura. Comparando Joyce com outros artistas da época, a escritora e crítica destaca que, entre os jovens autores do período “Mr

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹²¹ 2002, p. 493.

⁹²² Estamos nos referindo aos artigos de Brito Broca publicados em livros.

Joyce is the most notable, from that of their predecessors”⁹²³. Em seguida, compara igualmente *O retrato do artista quando jovem* com os trechos de *Ulisses* publicados na *Little Review*, concluindo que este romance “promises to be a far more interesting work”⁹²⁴. Algumas linhas depois Woolf elogia uma cena do livro que a tocou – “the scene in the cemetery” – e admite estar diante de uma obra-prima – “it is difficult not to acclaim a masterpiece”⁹²⁵. Depois da publicação de *Ulisses*, a escritora continua registrando suas impressões discordantes, o impacto que a obra vinha lhe causando, num diário. Em 16 de agosto de 1922 ela cita novamente a cena do cemitério, revelando-se aturdida e descrevendo impressões positivas e negativas⁹²⁶.

No dia 6 de setembro de 1922, lemos em Woolf as palavras que Brito Broca deve ter usado em seu texto. Ela declara ter terminado a leitura do romance de Joyce e se apressa em tentar destruí-lo. Afirma que o livro “é um chabu”⁹²⁷ (ou seja, falhou). Apesar de tudo, acredita haver alguma genialidade na obra, “mas não de primeira água. O livro é prolixo. É insuportável. É pretensioso.”⁹²⁸ Segundo Françoise Pellan, em ocasiões como essa Virginia Woolf “trahit sa jalousie à l’égard d’un confrère faisant figure de rival”⁹²⁹ até mesmo porque “la hardiesse de Joyce sapait profondément sa confiance”⁹³⁰. No dia 26 de setembro de 1922, Woolf reproduz momentos de uma discussão travada com um amigo, para o qual “o livro seria um marco, porque destruíra todo o século XIX. Deixava o próprio Joyce sem nada sobre o que escrever outro livro”⁹³¹ – e Joyce ainda nos legou *Finnegans Wake*. Suas opiniões vão e vêm, misturando passagens elogiosas logo caladas por uma crítica feroz ao criador de *Ulisses*. E sua tentativa em desmerecer a obra continuou. Em 5 de abril de 1923 ela publicou, no *Times Literary Supplement*, o artigo “How it strikes a contemporary” no qual, sem pronunciar o nome

⁹²³ Disponível em <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html>

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*

⁹²⁶ 1989, p. 86.

⁹²⁷ Na tradução da Companhia das Letras.

⁹²⁸ Woolf, *op. cit.*, p. 88.

⁹²⁹ 1994, p. 61.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁹³¹ Woolf, *op. cit.*, p. 89.

de Joyce e, na visão de Françoise Pellan, usando de uma frase “aussi brève que péremptoire”⁹³², tenta reduzir o romance a pó – “*Ulysses* was a memorable catastrophe – immense in daring, terrific in disaster”⁹³³. Poderíamos dizer que, além do romance, memoráveis também foram as previsões incorretas da escritora, movida por um sentimento passional. A pesquisadora Françoise Pellan, referindo-se ao passo em falso de Virginia Woolf, comenta – “malheureusement la faculté de raisonner juste n’a jamais empêché quiconque d’ « éprouver » faux”⁹³⁴. Donde podemos concluir que mesmo os espíritos mais inteligentes são passíveis de erro.

As previsões pessimistas de Virginia Woolf podem ser lidas sob ótica diversa e enobrecedora, como o faz Álvaro Lins em “Joyce ou o romance metafísico”. Em vez de apenas discordar da opinião da crítica inglesa, Lins interpreta suas palavras de tal modo que elas perdem seu caráter demolidor e funcionam como uma chave deveras pertinente para a leitura da própria crise do ser humano à qual corresponderia, no plano literário, o romance de Joyce. O autor do *Jornal de crítica* aborda essa questão à luz de dois pontos de vista complementares. No primeiro, apresenta Middleton Murray, para quem as obras de Proust e Joyce “são os dois maiores documentos a recolher o fim da nossa civilização”. Segundo Álvaro Lins, “a sociedade que hoje se corrompe nos seus valores tradicionais, procurando, sob a pressão da guerra, novos e futuros valores para sobreviver, é a sociedade dos romances de Joyce”⁹³⁵.

As idéias anteriores se completam, então, com o segundo ponto de vista exibido pelo crítico, isto é, a reprodução das palavras proferidas por Virginia Woolf no artigo de 1923 – “*Ulysses* foi uma catástrofe memorável, uma audácia de gigante, um terrível desastre”⁹³⁶. E, sem discordar de Woolf nem anular o peso de seu discurso, a leitura de Álvaro Lins prossegue de forma a relativizar essa visão crítica desfavorável a *Ulysses*, transformando-a num apêndice esclarecedor da obra de Joyce. Para o crítico, “um romance que é ‘uma catástrofe memorável’ e um ‘terrível desastre’ – não será, ele mesmo, toda uma imagem do mundo moderno? Pois o

⁹³² 1994, p. 62.

⁹³³ Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~CLASS/workshop97/gribbin/contemporary.html>

⁹³⁴ 1994, p. 62.

⁹³⁵ Lins, 1941b, p. 277.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 277.

que caracteriza o mundo moderno é a realização de um processo de decomposição e dissociação, sob o instrumento da guerra. O processo de um caos”⁹³⁷.

Conforme a opinião de Álvaro Lins, Joyce representa o testemunho de uma época de desagregação da civilização, “da qual já não sabemos mais o que fazer” e “mais ainda: de uma civilização da qual é de nós mesmos que já não sabemos o que fazer”⁹³⁸. Embora não se refiram ao novo romance (que nem existia em 1941), tais observações desembocam nas concepções emanadas e aprofundadas mais tarde pelo movimento, em consonância com a crise do mundo moderno depois de duas guerras.

Ainda no artigo “James Joyce”, de 1941, Brito Broca, para concluir da ineficácia de *Ulisses*, inclui, ao lado das críticas de Virginia Woolf, o nome de um crítico por ele muito apreciado:

o crítico português João Gaspar Simões acha que o principal papel desse livro será mostrar, no futuro, o caminho que os romancistas não devem seguir.⁹³⁹

Caminho que, como já assinalamos, outros romancistas pelo mundo (inclusive a escritora inglesa) vinham trilhando desde o início do século XX. A afinidade intelectual de Brito Broca com as idéias de João Gaspar Simões não é casual nem limitada à recusa de Joyce. O crítico português, articulista do “Suplemento Literário”, foi outro ardoroso combatente lutando contra o novo romance, nos artigos em que o assunto da moda foi tratado. É o que se pode constatar, por exemplo, em “O terrorismo no romance moderno” (“Suplemento Literário”, 26.08.1961), a começar pelo título carregado de certo exagero. Em sua opinião, havia um problema muito pontual a ser resolvido antes da intromissão do novo romance: o romance português ainda se encontrava em formação naqueles meados de século XX. Sendo o novo romance a “destruição” da norma clássica, dos componentes tradicionais conquistados pela ficção – personagem, trama, linearidade - , João Gaspar Simões indaga o sentido de se destruir, em seu país, algo que ainda nem havia sido constituído e solidificado claramente, para impor-se um novo padrão. Desse modo, reúnem-se no crítico dois

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁹³⁹ 1991, p. 272.

sentimentos: primeiramente há o desejo de que a literatura portuguesa amadureça, mas longe dos anseios da vanguarda e, em seguida, temos a recusa de uma nociva influência francesa, cujo bode expiatório vem simbolizado, nos anos 1960, pela figura do novo romance, o qual é encarado com total desconfiança. Ao se mesclarem os sentimentos, o movimento francês leva a pior, como podemos perceber em suas palavras:

[...] esta prematura importação [por Portugal] de um gênero fabricado em França afigura-se-nos tudo quanto há de menos recomendável num país em que o romance só agora principiava a adquirir direitos de cidade.

E a polêmica continua, chegando o crítico ao ponto de radicalizar suas opiniões devastadoras, que se espriam igualmente por outras escolas artísticas que rejeita com veemência, desembocando, por fim, na vanguarda literária do momento. Assim, Gaspar Simões se posiciona não só contra as tendências do romance moderno, como anunciado no título, mas, ao que parece, rejeita a arte moderna em grande escala:

A história das idéias estéticas francesas da primeira metade do nosso século regorgita de teorias a que poderemos dar o nome bem atual de terroristas. É terrorismo o dadaísmo, é terrorismo o surrealismo, é ainda terrorismo o próprio abstracionismo da pintura. Terrorismo é afinal o chamado “nouveau roman”. Terrorismo, por quê? Porque antes de mais nada aspira a destruir pelo terror uma ordem que a própria França ajudou a edificar.

Pouco mais de um ano após esse artigo, Gaspar Simões publica “Posição do ‘nouveau roman’” (“Suplemento Literário”, 17.11.1962), onde basicamente se repetem a discussão e os argumentos contrários ao novo romance. O articulista lamenta que o romance português, “no momento mais saudável de sua evolução”, caia novamente “sob a alçada da lei francesa”. A diferença em relação ao outro artigo é que, neste, os pontos de vista de João Gaspar Simões estão apoiados nas opiniões de um autor francês – R.M. Albérès – que lançou *Histoire du roman moderne*. Embasado nessa obra, o crítico aproveita a oportunidade para desfechar outros golpes. Segundo ele, o livro de Albérès:

[...] acaba por situar o referido “nouveau roman” no lugar que lhe compete, para todos os efeitos lugar bastante modesto e, valha a verdade, sem grande significado na história de um gênero tão venturoso.

Dois ensaístas portugueses, divulgadores do movimento em seu país, não deixaram barato e, no livro *O Novo Romance*, de 1962, deram sua resposta. Para eles, “João Gaspar Simões utiliza, por via de regra, uma argumentação inválida, ao referir-se às premissas mais actuais do romance. Parte ele, com efeito, do princípio que nos falta uma tradição romanesca e que, por consequência, não é possível (e ainda menos desejável) o aparecimento de um anti-romance, pois este iria combater o que não existe”⁹⁴⁰. Aliada a uma visão tradicionalista da arte, outra preocupação básica do crítico diz respeito à influência cultural francesa em Portugal:

Consciente de que muito teria a ganhar o romance português com uma impregnação mais funda de outros romances que não exclusivamente o da França, muito batalhamos outrora para que se divulgassem entre nós os mestres da novelística de países pouco falados num meio cultural quase inteiramente enfeudado à ficção francesa.

Se o poder de penetração da literatura francesa o perturbava, a associação desse incômodo unido a uma forma de romance que se quer revolucionária, destruidora dos cânones consagrados da ficção, revela-se uma combinação explosiva e um campo propício a ímpetos mais violentos. Detalhe interessante é que, assim como Brito Broca, nos artigos onde o novo romance ocupa a cena, João Gaspar Simões também não analisa nenhuma obra relacionada ao movimento. Suas reprovações, nos textos estudados, afetam, de modo geral, as idéias veiculadas pelo (e sobre o) grupo na imprensa, e não a obra em si. Consequentemente, acabou recaindo em algumas noções notabilizadas na mídia com jeito de *parti-pris*, nisso aproximando-se do nosso cronista. Ainda de acordo com os ensaístas Alfredo Margarido e Artur Portela Filho no livro sobre o grupo francês, “o total desconhecimento, a antipatia deficientemente informada, o medo pânico são os traços da maneira como foi recebido entre nós [portugueses] o Novo Romance”⁹⁴¹. Alguns desses traços puderam ser vistos nitidamente nos artigos de Gaspar Simões, com mais ênfase em “O terrorismo no romance moderno”. Devemos ressaltar que o nivelamento por baixo sofrido pelos novos romancistas manifestou-se na França e no Brasil. Para Leyla Perrone-Moisés, essa atitude equivocada resulta de alguns fatores como “o espírito simplificador do jornalismo, a atração da novidade e o esnobismo”. O correto, na opinião da crítica, seria examinar à parte “cada um dos romancistas

⁹⁴⁰ 1962, p. 195.

⁹⁴¹ 1962, p. 185.

involuntariamente rotulados de ‘novos-romancistas’ [...] pois cada um deles oferece problemas particulares”⁹⁴². Porém, nem Brito Broca nem João Gaspar Simões chegam à análise da obra propriamente dita, preferindo reproduzir e criticar concepções amplamente difundidas e polemizadas nos jornais. Uma característica que distancia os dois intelectuais encontra-se no posicionamento mais drástico do crítico português, proferindo um discurso quase de revolta não só contra o movimento literário dos anos cinquenta, mas aparentemente contra qualquer influência francesa. Brito Broca também refuta o novo romance, porém, com a finalidade de tentar preservar e valorizar outros influxos vindos da França.

Antes de entrar na discussão sobre Joyce e Virginia Woolf, dizíamos que entre as principais noções postas em questionamento pelo novo romance estavam a história e o personagem, temas abordados por Brito Broca em “Revolução no romance francês”. Ao problema da trama – debatido anteriormente – junta-se o do personagem. Além de não aceitar o romance sem a história nos moldes tradicionais, Brito Broca teme pelo destino do personagem. Uma vez mais, Robbe-Grillet é criticado por considerar que os personagens em Proust, Joyce, Henry James, Kafka e Faulkner “já não são a mesma coisa que em Balzac”. Novamente, o cronista do suplemento sai em defesa de Proust e de Balzac, alguns de seus autores preferidos. Para se contrapor ao autor de *Le voyeur*, Brito Broca arremata com uma objeção:

os personagens em Proust e em Henry James não me parecem objetivados de maneira diferente dos de Balzac. Monsieur de Charlus, por exemplo, destaca-se aos meus olhos na mesma perspectiva de um Vautrin ou de um Rastignac.⁹⁴³

Aqui devemos fazer uma pausa maior para matizar as palavras do cronista. Segundo Anatol Rosenfeld em “A personagem do romance”, o personagem está entre os “três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico”, formando, com o enredo, a matéria do romance; o terceiro elemento é representado pelas idéias, que constroem seu significado. No meio de tudo, sobressai o personagem – de acordo com o crítico –, responsável pela possibilidade de “adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações,

⁹⁴² 1966, p. 15.

⁹⁴³ 1969, p. 106.

projeção, transferência etc”⁹⁴⁴. Álvaro Lins, no ensaio “Romances”, reconhece com veemência a primazia do personagem sobre as outras instâncias. Para ele, ao ler uma obra de ficção, mesmo quando afirmamos estar empolgados com um enredo apaixonante, na verdade o que nos interessa são os personagens, “tanto assim que se pode construir um perfeito romance com um enredo de significação secundária”⁹⁴⁵. Desse modo, Álvaro Lins submete o ambiente e a ação à força dos caracteres – “Um assunto, portanto, vale bem pouco para um verdadeiro romancista”. O que se renova no romance, no seu entender, é o personagem, usando ainda como exemplo de suas premissas o romance *Le père Goriot*. Para o autor do *Jornal de crítica*, a situação de “um pai que ama as suas filhas e se sacrifica por elas” é um tema gasto e repetido, e que vem renovado nas mãos de Balzac.

Para ilustrar a explicação de Rosenfeld, podemos nos servir das palavras de Brito Broca, exemplares na questão da identificação leitor-personagem-obra – “Um personagem de Dickens ou de Balzac entra para o rol das nossas relações pessoais e é muitas vezes um confidente que procuramos nas horas de desalento”⁹⁴⁶. Habitado ao modelo de personagem gestado no século XIX, é compreensível o temor do cronista com o aparecimento de seres que nem nome tinham, seres que colocavam em dúvida a segurança do leitor, impossibilitando uma confortável identificação. Segundo o crítico Olivier de Magny, “le roman traditionnel supposait une acceptation, une confiance, une certitude”⁹⁴⁷ que desaparecem no romance moderno.

Daí a significativa pergunta feita por Brito Broca, antevendo algo inevitável na era em que todos estavam sob suspeita – “Poderão exercer o mesmo papel os ectoplasmas de Kafka?”⁹⁴⁸. Anatol Rosenfeld não nega poder ao personagem, que é quem “vive o enredo e as idéias, e os torna vivos”⁹⁴⁹. A posição de Brito Broca consoa com um estado de coisas perfeitamente compreensível, não obstante o nascimento de um novo paradigma em curso desde o início do século. “Não espanta, de acordo com Rosenfeld, que a personagem pareça o

⁹⁴⁴ Cf. Rosenfeld, 1987, p. 54.

⁹⁴⁵ 1941a, p. 76.

⁹⁴⁶ 1969, p. 107.

⁹⁴⁷ 1958, p. 11.

⁹⁴⁸ 1969, p. 107.

⁹⁴⁹ 1987, p. 54.

que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor”⁹⁵⁰. É natural pois que Brito Broca exponha sua insegurança num tipo de personagem difícil de apreender, dadas sua fragmentação e fluidez. Faz-se necessário transcrever ainda o alerta de Rosenfeld, para quem a preponderância conferida a essa instância

nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, – como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.⁹⁵¹

Quando trata da composição do personagem, Rosenfeld explica que no “mundo fictício, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica preestabelecida pelo autor, que as torna paradigma e eficazes”⁹⁵². É o que se pode perceber com mais nitidez no romance clássico do século XIX. Em *Illusions perdues*, por exemplo, na apresentação dos personagens já temos acesso a muitas perspectivas, e inclusive na aparência física se vislumbram os traços da personalidade. O encontro entre David Séchard e Lucien Chardon é bastante revelador, dando-nos um retrato pronto e rico em detalhes:

Le contraste produit par l’opposition de ces deux caractères et de ces deux figures fut alors si vigoureusement accusé, qu’il aurait séduit la brosse d’un grand peintre. David avait les formes que donne la nature aux êtres destinés à des grandes luttes, éclatantes ou secrètes. Son large buste était flanqué par de fortes épaules en harmonie avec la plénitude de toutes ses formes [...] mais un second examen vous révélait dans les sillons des lèvres épaisses, dans la fossette du menton, dans la tournure d’un nez carré, fondu par un méplat tourmenté, dans les yeux surtout ! le feu continu d’un unique amour, la sagacité du penseur, l’ardente mélancolie d’un esprit qui pouvait embrasser les deux extrémités de l’horizon.⁹⁵³

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 67.

⁹⁵³ Balzac, 1999, p. 46.

Segundo Rosenfeld, com as investigações da psicologia e o desenvolvimento da psicanálise, a ficção tende a se tornar mais complexa, incidindo fortemente no personagem. E se Brito Broca rejeita a aproximação de Proust com Joyce e os novos romancistas, poderia igualmente incomodar-se com a opinião de Anatol Rosenfeld. Para este crítico, “escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Brontë (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso Machado de Assis)” foram os preparadores do caminho para “Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide”. Se a literatura clássica de certa forma nos apresentava o personagem numa maior totalidade, envolto em todas as nuances e contornos, a literatura moderna, ao contrário, não nos dá tanta segurança. Segundo Rosenfeld, isso é devido em partes ao fato de que a noção que se tem a respeito de um ser “quando elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial” o que torna o “conhecimento dos seres [...] fragmentário”⁹⁵⁴. O personagem aparece agora em sua multiplicidade, e um belo exemplo disso está na fala da própria personagem de *Água viva* – “divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos”⁹⁵⁵. Os ectoplasmas que Brito Broca receia realmente podem estar bastante afastados daquilo que era mais corrente em nosso horizonte de expectativas, mas ainda assim não deixam de transfigurar um recorte próximo da nossa existência. Rosenfeld lembra que “o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes”⁹⁵⁶. Auerbach nos ajuda a completar o pensamento quando explica que

Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados os seus caracteres.⁹⁵⁷

⁹⁵⁴ 1987, p. 56.

⁹⁵⁵ Lispector, 1998, p. 10.

⁹⁵⁶ 1987, p. 58.

⁹⁵⁷ 2002, p. 482.

Em Proust, o personagem pode se apresentar na sua multiplicidade e as mudanças exteriores que o atingem, segundo Auerbach, “devem ser completadas pelo leitor”⁹⁵⁸. Uma curta passagem de *À la recherche du temps perdu* serve de sutil exemplo da dimensão da perda das ilusões (plagiando Balzac). O narrador, quando descobre que Albertine foi embora, afirma – “J’avais une telle habitude d’avoir Albertine auprès de moi, et je voyais soudain un nouveau visage de l’Habitude.”⁹⁵⁹. O *nouveau visage* a impor uma *nouvelle habitude*: eis o desconforto do leitor do romance tradicional.

Prosseguindo no seu raciocínio, Brito Broca conclui que “Marcel Proust e Henry James, embora inovadores, estão”, na sua opinião, “bem distantes de Kafka e Joyce”. Ocorre que, perto ou distante, Robbe-Grillet não faz aproximações entre as obras de uns e outros, não tem o intuito de tratar de influências em seus artigos, mas tenciona mostrar apenas o quanto o romance evoluiu graças a alguns escritores que foram essenciais para a abertura de uma nova via, cada um trazendo opções diversas, conduzindo a um caminho diferente, mostrando como era possível ir além de Balzac. Tristão de Athayde escreveu talvez um dos primeiros ensaios de maior fôlego sobre Proust no Brasil, publicado em 1928 com o título “Marcel Proust”⁹⁶⁰. Texto esse que foi lido e elogiado por Brito Broca, que o considerou um “trabalho alentado” e “cheio de observações curiosas e atiladas”⁹⁶¹ sobre o autor de *Du côté de chez Swann*. Nele, Tristão de Athayde faz uma análise mostrando, em certos momentos, algumas das diferenças entre Proust e Balzac, como no caso do personagem. Segundo o crítico, Proust

trabalhava como a natureza mas não imitando a natureza. E daí a verdade intensa, inesquecível dessas figuras que não são alguém exclusivamente, nem são, por outro lado, um “tipo” de determinado vício ou virtude, como o fizera Balzac. A psicologia de Proust é toda oposta a essa atribuição fixa a certa individualidade.⁹⁶²

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 493.

⁹⁵⁹ Proust, 1975, p. 9.

⁹⁶⁰ Athayde, 1928, p. 147-184.

⁹⁶¹ In: “O ‘proustismo’ no Brasil”, Broca, 1991, p. 322.

⁹⁶² Athayde, *op. cit.*, p. 175. Obs: como o texto é de 1928, atualizamos a grafia das palavras.

Como se vê, muito antes de Robbe-Grillet, um crítico brasileiro já havia apontado a dessemelhança entre alguns processos de composição de Proust e Balzac. O autor de *Les gommes* não faz aproximações entre os escritores, mas procura estabelecer as bases do romance moderno e o aporte trazido por cada artista em sua maneira de se expressar e de conceber o mundo romanesco. Não cabe aqui fazer comparação. O que Robbe-Grillet busca é mostrar que o precedente estava aberto. Jauss nos lembra que

Même au moment où elle paraît, une oeuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.⁹⁶³

O próprio romance *La jalousie* traz indícios de alguns sinais que já haviam sido lançados anteriormente e foram retomados e continuados ao longo do tempo. No caso bem específico do nome, por exemplo, podemos atentar para o personagem que Kafka lançou nos anos 1920, chamado apenas K. (detalhe descrito por Brito Broca em seu artigo); Robbe-Grillet, nos anos 1950, cria A., a esposa do narrador. Este, inclusive, não terá o nome nem aparência revelados e só sabemos de sua presença nas cenas pela descrição que ele faz das outras personagens, situações e objetos. Os exemplos se sucedem e, no Brasil, teremos *A paixão segundo G.H.* nos anos 1960. Aliás, essa obra é descrita por José Aderaldo Castello como “o anti-romance ou a essência do romance possível, mas bastando-se a si mesmo”⁹⁶⁴. Outro exemplo dessa imprecisão em Clarice Lispector está em *A hora da estrela*. No início da história, o narrador, ao falar da personagem principal, declara – “Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça”⁹⁶⁵. Só iremos descobrir que ela se chama Macabéa muitas páginas depois.

Chegando às linhas finais do artigo, Brito Broca assevera que vê “nesse romance sem personagem e sem história de Robbe-Grillet” menos uma evolução que a “dissolução do

⁹⁶³ 2002, p. 55.

⁹⁶⁴ 1999, p. 445.

⁹⁶⁵ Lispector, 1998b, p. 19.

gênero”⁹⁶⁶. No entanto, quando escreve “nesse romance” não está tratando de nenhum romance específico do autor, mas sim das ideias difundidas na imprensa francesa. Por outro lado, ao examinar o enredo em Proust ou o personagem em Balzac, indica para o leitor que está formulando ideias com base no conhecimento que tem da obra desses escritores. Quanto a Robbe-Grillet, não sabemos se o leu ou não, já que não faz nenhum comentário ou análise da história e da personagem com base na obra. O cronista, até onde foi possível constatar, limita-se à reportagem do *Figaro Littéraire*.

Nos últimos parágrafos, percebe-se um misto de sentimentos invadindo o cronista: ao mesmo tempo em que elabora perguntas quanto ao futuro do romance e tenta entender o que está acontecendo à sua frente, lamenta igualmente a transformação do personagem tradicional em algo indefinido, como se estivesse em vias de perder um ente querido:

deixaremos de encontrar no romance essa imagem concreta da vida que nele procuramos e nos personagens, criaturas que convivem conosco e das quais fazemos até, muitas vezes, nossos amigos para nos entretermos em laboriosos exercícios intelectuais, em que a vida e a humanidade serão expressas, mais ou menos, numa teoria de sinais algébricos.⁹⁶⁷

Nessas palavras exala, a nosso ver, o caráter do leitor afeito ao romance mimético, que vê a arte como representação da realidade, mas também o homem zeloso de um passado bem-sucedido e, por isso, em permanente luta contra a “descaracterização” de algo que, na sua visão, estava funcionando tranquilamente. O texto de Brito Broca – no qual se identifica uma mescla de lampejos críticos e belos panoramas da vida literária – é um exemplar acabado do que Davi Arrgucci Jr. entende pela crônica:

[...] a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos.⁹⁶⁸

⁹⁶⁶ Cf. 1969, p. 106.

⁹⁶⁷ Broca, 1969, p. 106.

⁹⁶⁸ 1987, p. 53.

Entretanto, malgrado as razões do cronista e o senso de observância do homem, é preciso ter em mente a noção do que disse Jauss – “la fonction de l’oeuvre d’art n’est pas seulement de *représenter* le réel, mais aussi de le *créer*”⁹⁶⁹ (grifos do autor). Sem desconsiderar o valor de Brito Broca e da arte tradicional – mesmo porque, como disse Anatol Rosenfeld, seria “absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência” – , nosso objetivo é mostrar como o historiador da vida literária revela um profundo desacordo em relação ao novo romance, deixando sua visão explícita nos textos.

O crítico Alcântara Silveira escreveu um belo artigo intitulado “Brito Broca” (“Suplemento Literário”, 26.08.1961) em homenagem ao cronista e colega de “Suplemento”, quando de sua morte repentina, em 1961. E um dos traços que particularmente ficaram marcados na memória de Silveira foi o desinteresse do autor de *A vida literária no Brasil* por uma literatura que rompe com os cânones estabelecidos:

Tudo quanto visa à distorção da coisa literária, encontrava nele um contraditor veemente. Mesmo na ficção não tolerava muito os romances que tendem para o obscuro, que exigem do leitor boa vontade para tentar descobrir a mensagem neles contidas. [...] Até Julien Green, que não é dos mais nebulosos, não conseguiria despertar o seu fervor. O clima de sonho e de mistério tão frequente em Green não tinha em Brito Broca um leitor interessado; como não o tiveram também um Broch, um Musil, um Joyce. Quanto discutimos a respeito deste assunto!...

O cronista nunca escondeu esse lado, tanto que no artigo “O mundo estranho de Jouhandeau” (“Suplemento Literário”, 16.05.1959) declara abertamente – “em literatura sempre detestei duas coisas: a obscuridade e a complicação”⁹⁷⁰. Percebendo que não há como voltar atrás em busca do romance perdido, resta-lhe o olhar resignado – “Tenho para mim, no entanto, que todas as experiências em arte, mesmo fracassadas, nunca serão inteiramente perdidas”⁹⁷¹. Analisando as preferências artísticas do público em geral, Anatol Rosenfeld acrescenta que

⁹⁶⁹ 2002, p. 36.

⁹⁷⁰ Broca, 1969, p. 149.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

a dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a esse [novo] tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.⁹⁷²

É precisamente esse sentimento que o cronista demonstra quando revela seu temor em perder o personagem-amigo (associado a Balzac) que entra para o “rol de nossas relações sociais”, tornando-se nosso “confidente” e com quem podemos contar “nas horas de desalento”. Os “ectoplasmas de Kafka”⁹⁷³ tão bem descritos por Brito Broca, ao que tudo indica, não poderão exercer o mesmo papel. Assim como o tempo e o espaço, o personagem perde também seus contornos e torna-se uma categoria relativa, não servindo mais como amigo nem inimigo; não serve para nada, talvez nem mesmo para si. É ele quem precisa de nós, como pede a personagem de *Água Viva* – “Você que me lê que me ajude a nascer”⁹⁷⁴ e, depois de nascer, recusa-se a ter qualquer missão – “Não cumpro nada: apenas vivo”⁹⁷⁵. No caso do romance *La jalousie*, o narrador da história, marido supostamente traído de A., nem mesmo aparece. Só sabemos de sua presença pela movimentação dos outros personagens (a esposa e o possível amante, Franck) ou pela disposição dos objetos em cena:

La table est mise pour trois personnes, selon la disposition coutumière...
Franck et A..., assis chacun à sa place, parlent du voyage en ville qu'ils ont
l'intention de faire ensemble...⁹⁷⁶

Alguns meses antes do cronista, Lucia Miguel Pereira também registrara, no mesmo suplemento, o aparecimento do novo romance, sem fazer menção ao nome do movimento, ainda incipiente. Em “Declínio de uma influência” (05.10.1957), a crítica informa estar lendo muitos romances “saídos agora em Paris”, ganhadores de prêmios. Não obstante, a impressão que tem deles ainda é “confusa”, pois “tentam desesperadamente encontrar fórmulas novas,

⁹⁷² 1969, p. 81.

⁹⁷³ 1969, p. 107.

⁹⁷⁴ Lispector, 1998a, p. 36.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁷⁶ Robbe-Grillet, 1990, p. 90.

nem sempre tão novas assim”⁹⁷⁷. Vale lembrar que Brito Broca, no seu primeiro artigo em que uma obra do novo romance aparece, em 1958, tem opinião semelhante à de Lúcia Miguel Pereira quando diz que “os autores se empenham na procura de novas dimensões [...] não receando [...] voltar aos clichês já explorados”⁹⁷⁸. E Lúcia Miguel Pereira vai aos poucos trazendo ao leitor marcas que caracterizam algumas dessas obras, denominadas por ela de romances “puros”, por recusarem a inserção do romanesco. Da descrição de outro livro, ela assinala o desejo do autor (cujo nome não diz) em revelar as “manifestações subterrâneas, elementares, enterradas nas profundezas do ser, que não chegam a manifestar-se em atos”. Nesse último caso, podemos vislumbrar as características inerentes aos *Tropismes*, de Nathalie Sarraute. À medida que avança, a crítica fornece cada vez mais dados que reforçam a idéia de estar tratando dos novos romancistas (o abandono da ação, do enredo, do desenrolar dos acontecimentos). Em seguida, infere que essas obras “se aproximam do ensaio, um ensaio apenas romaneado pela introdução de figuras humanas”. Brito Broca dá uma ideia aproximada quando declara que um escritor não deverá se contentar com um público especializado, “como o que frequenta ensaios de filosofia e psicologia”; e ainda afirma que esses novos romances mais se parecem com “um livro de Bergson ou de Hegel”⁹⁷⁹. Outro ponto em que os dois articulistas concordam é quanto ao público-leitor. Para a autora de *Prosa de ficção*, essas experimentações irão “tirar do romance o caráter de popular, de arte ao alcance do leitor médio”; enquanto Brito Broca, seguindo na esteira da discussão animada pelo *Figaro littéraire*, indaga – “Para quem o romancista escreve?”. Ao final, Lucia M. Pereira argumenta sobre os objetivos dessas pesquisas, e acha que a origem delas pode estar na indagação dos autores sobre a natureza e a função do próprio romance e seus legítimos meios de expressão. Brito Broca, também cauteloso, acha, ao fim e ao cabo, “que devemos encarar com simpatia essa inquietude renovadora do neo-realismo francês”⁹⁸⁰. Interessante conclusão que irá, nos artigos posteriores em que o cronista aborda o movimento, recobrir-se cada vez mais de ressalvas à arte contemporânea.

⁹⁷⁷ Pereira, 1994, p. 292.

⁹⁷⁸ 1969, p. 84.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 107.

3. Entre idas e vidas

Um importante papel exercido por Brito Broca, já mencionado neste estudo, é o de “releitor”, atribuído por Antonio Candido. De acordo com esse crítico, o brilho do cronista aumenta quando rememora:

Brito Broca pode ser inovador justamente nos terrenos pisados, mostrando como o passado é visto de maneira nova, quando em grande número de casos os críticos que afetam novidade não fazem mais do que descrever com olhar rotineiro o presente mais rútilo.⁹⁸¹

Nesse sentido, devemos assinalar um texto que guarda algumas particularidades, escrito pelo cronista na coluna “Letras Francesas”. Em “O caso de Roger Martin du Gard” (“Suplemento Literário”, 18.10.1958), Brito Broca atua como um dos poucos divulgadores do autor de *Les Thibault* no Brasil, país onde “não houve grandes pesquisas sobre a obra”⁹⁸² do escritor, segundo Nilda Aparecida Barbosa. Outro ponto relevante nessa retomada foi o fato de que “em 1958, ano da morte de Martin du Gard, a única manifestação a respeito, no Brasil, vem da parte de Brito Broca”⁹⁸³, como a pesquisadora nos informa.

O que nos chama atenção em “O caso de Roger Martin du Gard” é o “embate” entre dois pólos distintos que servirão de base à nossa análise. Se a finalidade primordial do texto é, por um lado, homenagear o artista desaparecido, intérprete de uma tradição consagrada; por outro lado, o cronista retrata, simbolicamente, a morte dessa tradição – representada pela morte literal do escritor – e um inexorável avanço de ventos renovadores, surgindo na polifonia das vozes insurgentes dos novos romancistas.

O artigo começa de forma encomiástica – “Roger Martin du Gard, indiscutivelmente a maior figura do romance francês contemporâneo, faleceu há pouco, sem que o fato tivesse a repercussão que se podia esperar”⁹⁸⁴. O cronista nota a escassa ressonância do acontecimento

⁹⁸¹ 1961, p. 8.

⁹⁸² 2002, p. 69.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁸⁴ Broca, 1969, p. 121.

mesmo na França, onde até aquele momento não se produzira “nenhum movimento de revisão crítica”. De par com essa situação, Brito Broca estima que “já em vida, Martin du Gard nunca teve a divulgação que merecia”, em partes devido à reclusão que o autor se impusera, à solidão na qual mergulhara.

O cronista explora alguns dados curiosos da vida do escritor, cita passagens divertidas em sua história, lembradas por Gide e Camus, tudo isso mesclado a comentários de ordem particular. Um exemplo eloquente aparece na referência ao isolamento irreduzível de Martin du Gard, perfeitamente compreensível, na opinião de Brito Broca, que não o considera um misantropo. Por fim, o cronista faz uma reflexão muito pessoal sobre a necessidade de se estar só:

É que o mundo contemporâneo já não compreende como uma coisa essencial para o escritor, para o artista, a solidão. Não compreende que, na medida em que se isola, o escritor pode viver e sentir mais intensamente o drama que em torno dele se desenrola, e somente na solidão conseguirá a disciplina necessária ao trabalho intelectual.⁹⁸⁵

Essas palavras sobre o escritor francês revelam algo da própria personalidade do cronista. Como nota Francisco de Assis Barbosa, “em seu livro de memórias, confessa Brito Broca que, já nos longes da adolescência, não receava a solidão, conseguindo descobrir nela segredos encantos”⁹⁸⁶.

Ao mesmo tempo em que exhibe seu lado “conhecedor”, ou seja, “um sabedor preciso e um apreciador requintado de biografia, história, edições, miudezas”⁹⁸⁷, nos termos de Antonio Candido, Brito Broca atinge a obra do escritor, fixando-se com mais ênfase em *Les Thibault* e passando também por *Jean Barois*. O cronista exalta a capacidade do escritor francês em ter conseguido exprimir a realidade de seu tempo sem fugir a ela, sem evadir-se. Ao mesmo tempo, o ganhador do Nobel de 1937 é elogiado por ser “o tipo perfeito do ficcionista: aquele que com os dados da experiência e da observação cria um mundo completamente diverso do seu próprio mundo”:

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁸⁶ 1991, p. 17.

⁹⁸⁷ 1981, p. 7.

Porque a arte não é propriamente a vida, é uma estilização da vida, e ao romancista, melhor do que ao poeta, se pode aplicar aquela classificação de “fingidor” atribuída por Fernando Pessoa ao poeta. O romancista tanto mais convencerá quanto melhor souber “fingir”.⁹⁸⁸

Com base no estudo de Clément Borgal sobre o escritor francês, Brito Broca narra uma passagem que se tornou “famosa e até meio lendária” na composição de *Les Thibault*: para escrever esse longo romance cíclico, que cobre diversas gerações e levou vários anos para ser elaborado, o autor se organizava distribuindo fichas correspondentes a cada período representado na obra sobre doze mesas, a fim de não se perder em meio ao universo de personagens. Diante disso, Brito Broca exalta a capacidade do artista que, mesmo afastando-se do convívio social, conseguiu exprimir a realidade. E então, no final do artigo, chega-se no ponto em que o cronista toca na questão do realismo em arte. Nesse momento encontraremos um nítido posicionamento crítico de Brito Broca que repousará naquilo que denominamos, na abertura deste tópico, de polarização entre o desaparecimento da tradição (na figura de Martin du Gard) e a manutenção de um novo realismo (papel exercido pelos autores modernos). O articulista, de início, faz observações precisas sobre o aporte trazido pela arte de seu tempo, ao reconhecer que a palavra realismo ficou “comprometida, depois de Marcel Proust e das pesquisas do romance moderno com Joyce, Kafka, etc”. Mais tarde, usando Martin du Gard como parâmetro, expõe discretamente algumas ressalvas ao romance moderno:

[...] o realismo de Roger Martin du Gard não é aquele que se contenta com o aspecto exterior da vida, a “aparência” das coisas, e sim o de Tolstoi, que procura penetrar na intimidade secreta dos seres.⁹⁸⁹

À primeira vista, o cronista associa a arte de Martin du Gard à de Tolstoi, cuja influência é afirmada pelo próprio romancista francês, sobremaneira na composição de *Les Thibault*, iluminado por *Guerra e Paz*. O trecho anterior, no entanto, revela ainda a reserva de Brito Broca em relação a uma concepção propagada pelo novo romance em que se acentua a descrição objetiva dos objetos, principalmente nos moldes de Robbe-Grillet.

⁹⁸⁸ Broca, 1969, p. 123.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 124.

Desse modo, a morte do escritor francês serve não apenas como uma oportunidade para a sua redescoberta, já que, segundo Brito Broca, ele “nunca teve a repercussão que merecia”, mas, num outro nível, a proclamação das características de sua obra é válida igualmente para reforçar a oposição de uma criação (e um criador) de fatura tradicional às “ameaças” do novo romance.

Com *Les Thibault*, Martin du Gard cria uma obra na qual avultam as características que o cronista brasileiro mais preza, isto é, a invenção, segundo Michel Raimond, de “personnages représentatifs: un grand bourgeois, un adolescent révolté, un médecin énergique et ambitieux”⁹⁹⁰. Ademais, de acordo com esse estudioso, o autor de *Les Thibault* privilegia ainda a força da narrativa, “par la solidité de sa trame” que impunha ao leitor “un univers ‘crédible’”. Por fim, Raimond observa que Martin du Gard “retrouvait, avec le goût de la documentation objective et de la narration impassible, les soucis des maîtres du XIXe siècle”⁹⁹¹. Como Brito Broca sempre explicitou em seus escritos, seu mestre francês por excelência, Balzac, encontra-se no século XIX.

Brito Broca prossegue em suas críticas, inicialmente discretas, mas rapidamente se mostra mais incisivo:

É possível que esse realismo [de Martin du Gard] [...] já esteja parecendo hoje ultrapassado para os que vêm pregando uma revolução no romance francês. Querem agora o romance sem personagem e sem assunto, e não podemos encontrar personagens mais bem objetivados do que na obra de Martin du Gard.⁹⁹²

Com efeito, os artistas daquele período vinham não só “pregando” a revolução, como nota o cronista, mas ela já estava em curso há um bom tempo e vinha até conquistando prêmios, para tristeza de alguns críticos franceses tradicionais formadores do perfil de Brito Broca, como Émile Henriot (contrário ao prêmio conquistado por Robbe-Grillet em 1955) e André Billy, que “votou no Goncourt contra Claude Simon porque este não usa pontuação nos seus romances”, segundo o registro de Lívio Xavier em “Um novo mito” (“Suplemento

⁹⁹⁰ 1981, p. 184.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁹² 1969, p. 124.

Literário”, 18.03.1961). Os comentários de Brito Broca vêm num crescendo até baterem de frente em dois escritores:

Estarão, porventura, livros como *Jean Barois* e *Les Thibault* sob a ameaça de se tornarem caducos, ante as pressupostas descobertas de um Robbe-Grillet ou um Michel Butor? Qualquer que seja o sentido em que se faça a evolução do romance, acredito que as conquistas de Roger Martin du Gard serão definitivas para o gênero.⁹⁹³

Visto ser o cronista um apreciador de Martin du Gard e da boa literatura tradicional, é preciso fazer algumas considerações sobre a obra desse escritor. Segundo Nilda Barbosa, *Jean Barois* foi um livro inovador para a época (1913), um romance dialogado no qual prevalece o discurso direto, assim como o uso das didascálias, as indicações cênicas usadas nas peças teatrais. Ademais, o escritor nele inseriu outras formas de discurso, como cartas, narrativa em terceira pessoa e trechos de monólogos. O resultado de tais ousadias foi a recusa do primeiro editor a publicar o livro, que só apareceu de fato depois do incentivo de André Gide, a quem o romance agradou⁹⁹⁴. Nas poucas vezes em que Brito Broca referiu-se a essa obra, não forneceu muitos detalhes sobre o propósito inovador do romancista, a não ser por uma indicação feita no artigo “O drama de uma geração” (1949)⁹⁹⁵, no qual trata da tradução do livro para o português e menciona o fato de o autor ter adotado a forma dialogada como numa peça. O que mais mereceu a atenção do cronista foi a inserção do Affaire Dreyfus na trama – “trata-se de um romance apaixonado, de viva colocação polêmica, cuja leitura não pode deixar de provocar reações enérgicas, a favor ou contra”⁹⁹⁶. Mesmo no artigo publicado quase dez anos mais tarde, “O caso de Roger Martin du Gard” (1958), o cronista lembra que, em *Jean Barois*, [o autor] utilizou-se das experiências do caso Dreyfus, deu-nos o quadro de uma época, o drama de uma geração...”. Aliás, vale notar que esse trecho final foi o título do artigo de 1949. O que mais mereceu a atenção e a admiração de Brito Broca foi a transposição de um fato real transfigurado no romance. Embora Martin du Gard tenha experimentado formas diferenciadas de discurso, Antoine Compagnon estima que, em *Jean Barois*:

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁹⁴ Cf. Barbosa, 2002, p. 4.

⁹⁹⁵ 1991, p. 275-276.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 275.

les principes de composition restent identiques: un roman, c'est une préparation, une crise et un dénouement, ainsi que la peinture d'un milieu. Le but est toujours de présenter un tableau de mœurs et de raconter une histoire. L'observation sociale et l'affabulation romanesque règnent solidement, et les bouleversements du roman traditionnel demeurent rares.⁹⁹⁷

Álvaro Lins, no artigo “De *Jean Barois* aos *Enfants gâtés*”, de 1941, manifesta opinião semelhante, e acredita que tais traços se devem à formação cultural de Martin du Gard, isto é, a formação de “um homem intermediário entre dois séculos e duas épocas”:

Um homem do século XX, pela sua presença; um homem do século XIX, pelo seu espírito. Uma invariável fidelidade aos mestres e aos ideais do século passado representa realmente a linha dominante de toda a obra de Roger Martin du Gard.⁹⁹⁸

Pois é dessa confluência de valores, segundo Álvaro Lins, que brota a força desse romancista, cuja “principal atualidade [...] é a de ser um homem que carrega a herança do século passado”⁹⁹⁹. Podemos endereçar essas palavras igualmente a Brito Broca que, movendo-se na crônica, manteve-se fiel a sua herança e a sua formação inicial, fundada no resgate dos mestres do passado, através dos quais emana seu próprio brilho. Mesmo no caso da literatura brasileira, por exemplo, exerceram grande influência desde sua juventude artística os heróis de José de Alencar e a escrita de Coelho Netto, em detrimento de Machado de Assis, só mais tarde agregado ao horizonte de expectativas do cronista, como já detalhamos no tópico “Leituras comparatistas da obra de Machado de Assis e José de Alencar”, no capítulo “Brito Broca e o comparatismo literário”.

O artigo sobre Martin du Gard, a nosso ver, coaduna-se com um importante período de transição nos meios literários franceses, quando um modo de expressão tradicional esbate-se para ceder passagem a um novo cortejo que não agradou tanto ao cronista. A crônica, segundo Claércio Ivan Schneider, expressa as “diferentes vozes – mesmo que contraditórias – de um

⁹⁹⁷ In: Tadié, 2007, p. 608.

⁹⁹⁸ 1941c, p. 322.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 322.

determinado tempo social e que, dessa forma, se transforma ‘num monumento’, ou numa memória desse social”¹⁰⁰⁰. Desse modo, as potencialidades documentais desse tipo de texto:

[...] são resultados diretos da própria transformação da sociedade na qual ela se funda e, conseqüentemente, de tal gênero literário. Assim, pensar a crônica pressupõe pensar a própria atividade do cronista bem como seu papel de personagem da cidade que busca “registrar”.¹⁰⁰¹

Em se tratando de Brito Broca, poderíamos substituir o termo “cidade” por “vida literária”, seu campo de ação. Imerso nas transformações de seu tempo, ele tenta preservar uma arte consagrada que se vê na iminência de um meio de expressão ainda em formação, mas em vias de causar grande furor, ao menos em matéria de polêmicas e reflexões. Não é por acaso que Suzi Sperber descreve a produção do cronista paulista como uma “memória que combina as grandes obras com as pequenas manifestações”:

Brito Broca “lembra” como quem percorre uma paisagem e a descreve, sem procurar o conhecimento novo, pessoal e diferente. Na medida em que sua atenção não é convencional, seus interesses de leitura não são orientados pela moda, sua memória registrada faz redescobertas.¹⁰⁰²

Pois esses movimentos, a nosso ver, estão bem marcados no artigo sobre o autor de *Jean Barois*, no qual o articulista demonstra uma não aceitação do novo romance, preferindo manter-se seguro no passado, resgatando e divulgando Roger Martin du Gard. Evidentemente o novo romance sofreu duras críticas no seu próprio local de nascimento. Contudo, o que muita vez chama atenção no cronista brasileiro é o *parti-pris*, uma atitude de distanciamento não necessariamente em relação às obras em si – que aparentemente critica “por tabela”, atendo-se somente às concepções do grupo divulgadas na imprensa –, mas ao simples fato de estar em curso uma inevitável mudança no estado de coisas.

¹⁰⁰⁰ s/d, p. 2.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 2-3.

¹⁰⁰² 1991, p. 54.

Brito Broca nunca irá esconder sua precaução em relação às experimentações do século XX, encarnadas exemplarmente pelos novos romancistas nos anos 1950. Até mesmo o nome do movimento aparece alterado em seus artigos – “roman nouveau”¹⁰⁰³. Apegado a seu papel, o cronista observa com tristeza o desaparecimento de mais um importante representante de uma época, temendo a substituição de uma literatura “que deu certo” por um futuro literário incerto. Se, em *Les Thibault*, Martin du Gard descreve, segundo Nilda Barbosa, “a vida de suas personagens de modo que podemos segui-las, no tempo e no espaço, em uma linha reta”¹⁰⁰⁴, a nova literatura não oferece mais tantas certezas, povoada que está por personagens obscuras e anônimas, sem destino preciso, isso quando existe personagem.

¹⁰⁰³ Outros críticos também escreveram dessa forma.

¹⁰⁰⁴ Barbosa, 2002, p. 5.

4. Entrando no labirinto

No artigo “Os editores e o *roman nouveau*” (“Suplemento Literário”, 21.11.1959), Brito Broca se propõe a fazer uma retrospectiva dos romances publicados na França naquele ano. A primeira observação é quanto à vitalidade do gênero, que estava se dividindo entre o estilo clássico e as “ousadias revolucionárias do *roman nouveau*”¹⁰⁰⁵. Nota ainda a existência de gradações em meio às duas categorias dominantes. Por fim, relata a diminuição do número de romances franceses que chegam ao Brasil, justificando então a ausência de “elementos seguros para um ponto de vista” mais pessoal:

Temos de ilustrar a experiência direta do que lemos com o conhecimento indireto, através dos comentários dos críticos e das informações dos periódicos e revistas culturais.¹⁰⁰⁶

Esse breve comentário mostra claramente como se processava em geral o valioso trabalho do cronista, agindo como intermediador e divulgador das ideias francesas no Brasil através de publicações atualizadas.

O ponto de partida para esta crônica encontra-se numa enquete publicada por Noëlle Greffe em *Les nouvelles littéraires*, na qual a jornalista entrevista alguns dos principais editores do momento:

E o que se pode concluir do referido inquérito de Noëlle Greffe? Que o termômetro da atividade editorial ainda não registrou o advento de uma nova escola em linhas definidas.¹⁰⁰⁷

O cronista inicia, então, uma cruzada para tentar mostrar o desinteresse suscitado pelo novo romance. Assinala ser sintomático o fato de a Gallimard, editora de Nathalie Sarraute, não ter feito alusão ao *nouveau roman*, mostrando que o movimento não tinha influência nas atividades da casa. A nosso ver, essa opinião é no mínimo questionável, pois se a Gallimard já havia publicado alguns livros da escritora – os romances *Portrait d'un inconnu* em 1957, *Martereau* em 1953 e o ensaio *L'ère du soupçon* em 1956 – e justamente naquele ano de 1959

¹⁰⁰⁵ 1969, p. 179.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 180.

publicava mais uma obra, *Le planétarium*, não nos parece razoável afirmar que a editora não fazia alusão ao movimento nem que ele não exercia “influência alguma nas atividades da casa”.

Em seguida, o cronista cita também a *Sélection des libraires de France*, cujo boletim de agosto-setembro, ao selecionar *Le planétarium*, de Sarraute, junta um resumo no qual a obra é descrita como “trabalho de laboratório em que ‘l’écueil en est l’ennui’”. Dessas palavras, o cronista conclui que, “segundo o velho princípio de que todos os gêneros literários são bons, exceto o *ennuyeux*, isso constitui uma condenação do *roman nouveau*.”¹⁰⁰⁸

Nesse simples comentário contendo uma generalização sem conhecimento de causa, baseado em leitura de outrem e formulado a partir de um lugar comum sobre a função da arte romanesca, percebe-se a sistemática luta do cronista contra o novo romance, divulgando sempre opiniões negativas. O interessante nessa tomada de posição é que, embora sua recepção ao movimento seja fundamentada na leitura de outros críticos e não das obras, Brito Broca demonstra não ter ficado indiferente a essas experimentações, e mesmo fazendo parte do grupo do “contra”, traz ao alcance de seu leitor a efervescência literária francesa, a última moda vinda de Paris.

Leyla Perrone-Moisés também escrevia no “Suplemento Literário”, na coluna Resenha Bibliográfica, e só passou a ocupar o rodapé Letras Francesas depois do falecimento de Brito Broca. Pois na pequena coluna “Resenha Bibliográfica”, a crítica divulgava a atualidade literária francesa, assim como nosso cronista, e no tocante ao novo romance, podemos dizer que Leyla Perrone-Moisés fazia o contraponto, tentando despertar o leitor para o que havia de interessante nas obras desse movimento. Assim, um mês depois do artigo de Brito Broca sobre “Os editores e o ‘roman nouveau’”, a pesquisadora publicou uma resenha sobre *Le planétarium*, de Nathalie Sarraute (“Suplemento Literário”, 24.12.1959). Logo de início, a crítica faz um alerta sobre o ritmo da obra de Sarraute:

Essa andadura, que deixa caído, sem forças, a meio do caminho, o leitor menos habituado a esse gênero de esporte intelectual, leva [a romancista], uma vez mais, através das paisagens quase sempre tempestuosas e vulcânicas do interior das criaturas.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 180.

Podemos entrever, nessas palavras, a dificuldade existente na proposta de Sarraute, fora do horizonte de expectativas do nosso cronista. E, se a crítica divulgada por Brito Broca destaca o lado *ennuyeux* do romance, Leyla Perrone-Moisés, por seu turno, ressalta o talento da escritora e acredita que ela “consegue, com esse mesmo passo, transpor a distância entre a prosadora talentosa e brilhante que provou ser em *Tropismes*, e a romancista madura, dona de sua maneira de expressão [...]”. Outro ponto em que se distancia de Brito Broca encontra-se na opinião sobre o avanço do movimento. Ao passo que o cronista tenta provar a inexistência do “advento de uma nova escola em linhas definidas”, a crítica declara que, com a publicação do livro de Sarraute, “o romance francês de vanguarda dá mais um passo, talvez o mais significativo de 1959, em sua rápida ascensão a um lugar definitivamente atuante no agitado panorama literário do país”.

Segundo Silviano Santiago, Brito Broca tem um “inequívoco desinteresse pelos movimentos de vanguarda contemporâneos seus”¹⁰⁰⁹. Num certo sentido, sem dúvida essa observação procede, porém, não podemos concordar totalmente. Ao dedicar algumas de suas crônicas ao movimento e expressar sua opinião (negativa), é plausível aceitar a hipótese de que Brito Broca revela sim um interesse pelos acontecimentos do momento, o que não significa adesão às novas ideias.

O cronista prossegue na descrição da reportagem de *Les nouvelles littéraires* e finalmente encontra duas editoras nas quais os novos romancistas têm boa acolhida: as Éditions de Minuit e a Buchet-Chastel. No entanto, sua crítica agora recai nas próprias casas de edição, as quais, segundo explica, “não são das mais importantes”¹⁰¹⁰:

A primeira acaba de apresentar o último romance de Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, e edita a revista *Critique*, onde aparecem, não raro, artigos defendendo a nova corrente.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁹ 1991, p. 61.

¹⁰¹⁰ Broca, 1969, p. 181.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 181.

Cabe assinalar que Brito Broca não irá divulgar os artigos publicados na imprensa francesa favoráveis ao movimento. Ao mencionar a revista *Critique*, o articulista faz, pelo que constatamos, a primeira (e raríssima) menção a Roland Barthes, quando informa que o crítico francês publicou, no número de agosto da revista, um estudo intitulado “Zazie et la littérature”, “que provocou o sarcasmo de André Rousseaux em *Le Figaro littéraire*”¹⁰¹². A nota, pouco informativa e desfavorável a Barthes, deve-se também ao fato de o autor de *Le degré zéro de l’écriture* ser um dos críticos interessados no novo romance. Antes mesmo do advento do grupo, Barthes publicara um estudo na *Critique*, em 1954, tratando do primeiro romance de Robbe-Grillet, *Les gommes* (1953), intitulado “Littérature objective”, onde analisa a função dos objetos na obra. De acordo com Brito Broca, que por sua vez baseia-se na fala de André Rousseaux, o artigo de Barthes constitui “um plano de meta-literatura capaz de correr parelha com o meta-romance preconizado por Alain Robbe-Grillet”¹⁰¹³. Apesar do tom, o cronista fornece a seu leitor uma informação vaga mas contendo pistas essenciais sobre o papel que Barthes iria desempenhar a partir de 1963, quando publicaria *Sur Racine*, com o qual seria coroado o representante da nova crítica. A esse respeito, Wilson Martins informa:

Em França, o grande debate sobre a “nova crítica” instituiu-se cerca de dez anos depois do brasileiro, o que só nos pode encher de orgulho patriótico, – e lá, como observou Pierre Daix, foi quase um subproduto tardio do “novo romance”, nem um nem outra apresentando doutrina nítida, para além das reivindicações de novidade¹⁰¹⁴

O próximo passo de Brito Broca será novamente referir-se à publicação do livro *Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet – “E se ainda não conseguimos ler o romance de Robbe-Grillet, o título já é de molde a nos pôr em guarda sobre o que nele podemos encontrar”.¹⁰¹⁵ O cronista emite pequenos comentários que vão se amalgamando e formando um *parti-pris* desfavorável mesmo sem ter tido acesso à obra. Anatol Rosenfeld, por sua vez, escreveu um rodapé sobre *La jalousie* intitulado “A geometria do ciúme” (“Suplemento Literário”,

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 181.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰¹⁴ 1983, p. 641.

¹⁰¹⁵ 1969, p. 181.

21.10.1961, p.1), dedicado à análise do livro. Apesar do tom elogioso e de ter apreciado a narrativa, Rosenfeld não a poupou de críticas, baseando-se na leitura do romance e não apenas nas ideias veiculadas na mídia:

Esta concepção do mundo [de Robbe-Grillet], se indubitavelmente determinou o extremismo dos processos narrativos, parece ter sido por sua vez radicalizada pelas preocupações técnicas. O resultado [de *La jalousie*] é fascinante, mas duvidoso, quer no que se refere à concepção, quer no tocante à possibilidade de prosseguir neste rumo do “anti-romance”.

Enquanto Brito Broca, temeroso, declara o que se pode esperar do novo livro de Robbe-Grillet por causa do título, admitindo não tê-lo lido, Rosenfeld também faz sua prevenção, mas após a leitura da obra. Além disso, o receio de Brito Broca com a publicação de *Dans le labyrinthe* poderia ser aplacado com as palavras de Rosenfeld. Ao comparar as inovações técnicas desta obra e de *La jalousie*, o crítico conclui que “com efeito, no romance posterior, *Dans le labyrinthe*, de 1959, nota-se certa atenuação do rigor técnico”.

Um exemplo muito eloquente de recepção negativa ao movimento na França vem de Emile Henriot, responsável pelo batismo desses artistas com o nome que perdurou. Quando *Le voyeur* ganhou o Prix des Critiques, em 1955, o crítico pertencente à Académie française e membro do júri que escolheu, por nove votos a favor (num total de catorze) o segundo romance de Robbe-Grillet, declara – « Au lieu d'un prix littéraire, cela relève de la 9e chambre ou de Sainte-Anne, car la littérature n'a plus rien de commun avec ces tristes aberrations »¹⁰¹⁶. No site das Éditions de Minuit, editora que publicou grande parte das obras do grupo, descobrimos que após a premiação

le scandale fait rage. Si quelques lecteurs « modernes », comme Maurice Blanchot ou Roland Barthes, parlent avec intelligence et admiration du livre, la critique officielle se déchaîne. Émile Henriot, qui tient le feuilleton du *Monde*, traite l'auteur de malade mental et le menace de la chambre correctionnelle.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁶ Disponível em http://leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=1796.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

A posição de Henriot se mantém a mesma quando do lançamento de *La jalousie*, livro no qual Robbe-Grillet aplica com maior ênfase as técnicas descritas em seus textos teóricos. No artigo do *Le Monde* de 22.05.1957¹⁰¹⁸, o crítico continua implacável e afirma que o novo livro de Robbe-Grillet “n’est pas bon”:

Je ne vois dans ce livre rien qui échauffe l’imagination, émeuve les sens ou le cœur, ou amuse l’esprit, rien qui apprenne quoi que ce soit d’inconnu sur l’homme, rien qui suggère ou provoque une façon nouvelle et profitable de penser. [...] Je crois même que ce sont des livres comme celui-là qui finiront par tuer le roman en en dégoûtant le lecteur.

Ocorre, na formação de Brito Broca, algo digno de nota, traço importante para caracterizar sua postura tradicional em consonância com a visão do crítico anteriormente citado. No artigo “René Lalou e Emile Henriot” (“Suplemento Literário”, 27.05.1961), escrito por ocasião da morte desses dois críticos, Brito Broca revela um pouco mais de suas afinidades intelectuais. Ele nos conta que foi Henriot quem deu, na França, um “caráter mais elevado e duradouro”¹⁰¹⁹ ao *courriérisme*, ou seja, o tipo de jornalismo praticado entre nós por Brito Broca e que ficou conhecido como “cunismo literário”. Mesmo não afirmando explicitamente a influência do crítico francês em sua vida, o modo como Henriot é descrito nesse texto desvenda o perfil criador do nosso autor, sua filiação artística. O articulista brasileiro relata que o crítico francês,

Embora tratando indistintamente de livros do dia, ocupava-se com particular interesse dos que podiam levá-lo ao passado e concorrer para um levantamento da história literária da França. Seu método, sem fugir à feição específica do *courriérisme*, consistia mais ou menos no seguinte: um resumo claro e lúcido da obra e depois um comentário sobre os pontos principais ou controversos. Tudo isso fugindo ao tom polêmico, aos requintes de exegese, e também sem o abuso de divagações impressionistas e o menor propósito de fazer da crítica uma aventura do espírito.¹⁰²⁰

Para completar esse quadro, ele afirma que a impressão do leitor sobre Emile Henriot é de alguém que “não perdia de vista Sainte-Beuve, no intento de apresentar uma suma da

¹⁰¹⁸ In: “Un début difficile”, « Dossiers et documents littéraires », *Le Monde*, hors-série n. 4, avril 1994, p. 1.

¹⁰¹⁹ 1969, p. 255.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 256.

literatura francesa, revalorizando figuras secundárias”¹⁰²¹. Temos aí o epítome do estilo Brito Broca: o cuidado em resgatar e proteger autores secundários, o apego à história do passado, a fuga ao tom polêmico e o ato de esquivar-se à exegese da obra, preferindo tecer comentários despidos de cunho crítico. Podemos acrescentar ainda que, vez ou outra, o autor esquivava-se também da própria obra que aparentemente seria objeto de sua pena, como veremos principalmente no tratamento ao novo romance. Outro ponto interessante nesse mesmo artigo é o valor atribuído por Brito Broca à produção de Émile Henriot; valor que podemos associar livremente ao sentido que o cronista dá a seu próprio trabalho. Henriot escreveu uma obra intitulada *Les livres de second rayon*. Na opinião do nosso autor:

Tais livros possuem o mérito de sua própria limitação. Constituem um instrumento de trabalho indispensável aos estudiosos e hão de figurar ao alcance da mão, em todas as estantes.¹⁰²²

A nosso ver, o tecido formado pelo entrecruzamento desses fios dá a tônica da mentalidade de Brito Broca que, assim como Émile Henriot, coloca-se sempre no campo oposto às experimentações da modernidade. O curioso é que, mesmo admirando e seguindo os passos do ensaísta francês, o escritor brasileiro (que acompanhou na imprensa francesa as polêmicas envolvendo os novos romancistas) nunca tenha se apoiado nele ou em seus artigos para corroborar a negação do novo romance. De qualquer modo, os pontos de vista de um e outro se revelam muito próximos no que concerne à recusa em romper com a tradição e à aceitação das inevitáveis mudanças.

Brito Broca divulga ainda a opinião de outros editores, entre eles Julliard, que salienta o exagero dos manuscritos recebidos, abusando das novas técnicas e chegando a um nível de “incredibilidade do gênero”. A casa Albin Michel, por sua vez, mostra-se mais liberal e apesar de publicar romances em sua maioria fiéis à linha clássica, lançou também *Le dîner en ville*, de Claude Mauriac. Desse modo, Brito Broca faz chegar até seu leitor o nome de um representante menos conhecido do novo romance, informando, além disso, que Mauriac cunhou o termo “alittérature (título de um de seus livros) para designar alguns escritores, cuja

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 256.

obra foge aos conceitos de literatura até agora estabelecidos”¹⁰²³. O crítico Alcântara Silveira, no artigo “Ficção científica”, publicado no “Suplemento Literário” (04.11.1961, p. 1), comenta a expressão cunhada por Mauriac e acredita que a “aliteratura” retrata “bem o espírito de nossa época, o modo de ser da criatura de hoje, que caminha tateante neste mundo de gelo e cinza que a civilização industrial criou”.

Brito Broca nos apresenta, por último, a opinião do editor Robert Laffond, que se mostra “contrário a todo espírito de sistema, preferindo no romance, antes de tudo, a vida. Vida, violência, generosidade, livros onde não se encontre o enfado (‘l’ennui’)”¹⁰²⁴. Temos, nessa crônica, a repetição de um traço que alguns críticos fizeram questão de reforçar para afirmar a ausência de vida no novo romance, mas vida como sinônimo de ação externa, de peripécias. Sem querer negar o *ennui* presente nesses romances, o que nos chama a atenção são as generalizações considerando todos os novos romancistas iguais, como se suas obras apresentassem sempre as mesmas características, desprovidas de nuances. De fato, em *Le planétarium*, Leyla Perrone-Moisés nota que “nada de especial acontece a essa gente toda”. No entanto, a crítica revela que

justamente, o que deseja e consegue a autora é mostrar o quanto a complexa mente humana reveste de matizes variadíssimos os encontros cotidianos com os outros seres, de forma que **a vida diária é vivida interiormente** de modo tão estranho e aterrador que nela as criaturas se sentem inseguras e apavoradas como se estivessem em Marte.¹⁰²⁵

De modo geral, o que não interessa a Brito Broca é esse viver a vida “interiormente”. Para ele, fazer romance é pintar a paisagem externa – o que ele prezava em Alencar. A arte, em sua opinião, deve retratar os problemas do mundo, assim como fez Martin du Gard ao inserir o *affaire Dreyfus* em sua obra. Sua opinião é decisiva:

Não se pode admitir num momento tão carregado de problemas, como o que vivemos, essa fuga à realidade tangível por meio de uma derivação

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰²⁵ V. Leyla Perrone-Moisés, « Le planétarium », (Resenha Bibliográfica, “Suplemento Literário”, 24/12/1959, p. 2)

técnica. Ninguém se contentará em encontrar complicados exercícios literários, onde procura humanidade.¹⁰²⁶

O cronista não se engana ao mencionar a falta de humanidade do romance moderno, o que se pode alegar principalmente com base nas experiências mais radicais, destacando-se *La jalousie*. O crítico Anatol Rosenfeld, em “A geometria do ciúme” (“Suplemento Literário”, 21.10.1961), considera que o romance de Robbe-Grillet, ao tirar do homem a sua capacidade de atribuir significados aos objetos, retira-lhe algo que é natural ao homem. É pelo fato de o mundo “não ser [...] avesso ao sentido, mas simplesmente neutro e indiferente, é precisamente por isso que o homem pode dar-lhe sentido. Retirando ao homem essa possibilidade, Robbe-Grillet transforma o próprio homem em coisa”.

No último parágrafo, reforçando sua argumentação contrária, Brito Broca determina que,

de maneira geral, o pronunciamento dos editores não é de molde a entusiasmar-nos sobre o futuro das novas técnicas. Mesmo os que lhes são mais simpáticos e fazem praça de grande liberalidade reconhecem as asperezas do gênero e os obstáculos que apresentam para atingir um público numeroso.¹⁰²⁷

Mais uma vez o cronista tinha razão em suas observações, pois o novo romance, com algumas exceções – caso de *La modification*, ganhador do prêmio Renaudot que o fez vender mais de cento e cinquenta mil exemplares – não teve grande audiência do público. Jacqueline Piatier observa que, com a exceção feita ao romance de Butor, houve “peu de gros tirages parmi les livres de ses écrivains”¹⁰²⁸. Alcântara Silveira, em “Ficção científica”, acredita que essa ficção “despida de sentimentos, que não se aprofunda no exame do íntimo do homem, que finge desconhecer os subterrâneos que cada criatura encerra dentro de si própria”, literatura que se satisfaz com o “superficial, o aparente e o ilusório [é] a que mais espelha o homem do nosso tempo”. Mas Silveira também não crê numa aceitação dessa literatura por um público muito amplo, permanecendo restrita a um círculo bem definido:

¹⁰²⁶ Broca, 1969, p. 182.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰²⁸ 1967, p. 2.

Logicamente, deverá ser a [literatura] que maior penetração terá entre os meios intelectualizados que refletem, mais que os outros, a condição dos tempos modernos.

Brito Broca, por sua formação e por suas leituras, não se encontrava entre os intelectuais interessados em refletir sobre essa arte asséptica que vinha da França numa fase de tantas incertezas. No artigo “Uma ideia”, publicado em *Papéis de Alceste*, o cronista sugere aos romancistas cansados de repetir temas semelhantes em suas obras que façam uma “pequena incursão no passado”, onde temos “muito elemento inexplorado e suscetível de um aproveitamento romanesco”. Utilizar personagens da nossa realidade histórica, como o Duque de Caxias, o Conde d’Eu e Solano López, “reconstruindo-os com o auxílio da imaginação” poderia resultar numa “aventura tentadora, capaz de desviar-nos um pouco dos *poncifs* de John dos Passos e de Julien Green”¹⁰²⁹. Embora não haja menção ao novo romance nesse texto, o cronista expressa mais uma vez seu distanciamento em relação à arte moderna. E se os escritores não tiverem ânimo para explorar “personagens já criados”, Brito Broca encontra outra saída – “podemos recorrer apenas ao ambiente do passado, como pano de fundo, fazendo viver neles heróis puramente fictícios”. Fechando seu quadro de sugestões, indica-nos a arte de Coelho Neto, que na obra *O rei negro* criou um “quadro real” onde “expandiu à vontade a fantasia. E o belo romance que realizou bem mostra como, pela imaginação, mergulhando no passado, os romancistas de hoje encontrariam oportunidade para chegar a excelentes resultados”¹⁰³⁰.

¹⁰²⁹ Broca, 1991a, p. 221.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 221-222.

5. A última moda em Paris

No artigo “Onde predomina a quantidade” (“Suplemento Literário”, 15.12.1956)¹⁰³¹, Brito Broca faz o que ele mesmo chama de *balanço* do ano literário de 1956. No primeiro parágrafo temos a tônica de seu texto:

Preferimos, pois, nesta crônica, fazer um ligeiro comentário sobre a “atualidade” das letras francesas, em lugar de tratar particularmente de um escritor ou de determinado livro.¹⁰³²

O título do texto é sintomático, visto que condensa a situação de crise vivida na literatura francesa, onde continuavam a proliferar os romances e, em contrapartida, nenhum verdadeiro e duradouro talento voltava a frutificar. Assim como noutro artigo cronologicamente posterior, mas analisado nas páginas anteriores de nosso trabalho – “Inflação do romance e prêmios” (08.02.1958) –, Brito Broca adotará abordagem semelhante: registra o surgimento de escritores aparentemente promissores, mas sempre procurando manter-se em distância segura em relação às novidades.

Enquanto no texto sobre os prêmios ele dizia que “um Marcel Proust não aparece, mesmo, facilmente, de vinte em vinte anos”¹⁰³³, no presente artigo o discurso é semelhante, mudando apenas os personagens. Proust sai de cena e dá lugar a novos-velhos autores:

É verdade que as vagas deixadas por Gide, Claudel e Paul Valéry, as três grandes figuras da velha guarda, não foram preenchidas; mas valores como esses não se renovam mesmo de uma geração para outra.¹⁰³⁴

Para fundamentar sua posição sobre a literatura francesa, Brito Broca refere-se a uma entrevista do escritor Georges Duhamel em que este “aludia a uma possível decadência da literatura francesa contemporânea. Os grandes nomes do passado desapareciam e não surgiam

¹⁰³¹ 1969, p. 17-20.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 17.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 17.

outros para substituí-los”. O cronista brasileiro ainda destaca uma frase de efeito de Duhamel: “Mas nós [os franceses] temos a quantidade”¹⁰³⁵.

Em parágrafos ligeiros, Brito Broca faz um comentário geral sobre autores que se destacaram em áreas diversas nas letras francesas: ensaio, romance, novela, crítica literária, memórias. Finalmente, irá deter-se, por mais tempo, em dois escritores que vinham ganhando grande espaço na mídia:

[...] no romance francês as duas grandes “descobertas” desses últimos tempos foram Jean Genet e Françoise Sagan. Dois “casos” bem diferentes, embora ligados por um certo traço de semelhança; ambos implicam, de maneira muito direta, o fator “moda”.¹⁰³⁶

Evidencia-se, nessa passagem, o timbre dominante sob o qual se articula seu raciocínio, ou seja, as novas modas lançadas por Paris. Paradoxalmente, os autores supracitados, mesmo sendo considerados uma onda passageira ou um golpe publicitário, irão ocupar os trechos mais longos do texto. O cronista também revela uma postura crítica mais acentuada, ultrapassando a mera exposição descritiva e a simples paráfrase.

Começa nosso autor falando de Jean Genet, fazendo um retrospecto de sua vida polêmica, do grande sucesso de vendas depois de lançado pela Gallimard e do lançamento da obra de Sartre – *Saint-Genet: comédien et martyr*, em 1952.

As críticas do cronista se dirigem especialmente a dois romances de Genet: *Querelles de Brest* e *Notre-Dame-des-Fleurs*. Suas palavras são até certo ponto elogiosas, porém, em dado momento, ele faz algumas ressalvas. A primeira delas refere-se à escritura de Genet, de “leitura não muito fácil” pois o autor “usa e abusa da técnica da *découpage*, já aplicada por tais obras”¹⁰³⁷. Ao final, afirma ter experimentado “certo cansaço e a releitura se torna logo difícil, ou mesmo impossível”¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ 1969, p. 17.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 18.

Quanto à chamada *découpage*, o cronista limita-se a citar o termo francês, mas não explica nem dá nenhum exemplo de como essa técnica é empregada na obra de Genet. Sabemos, no entanto, tratar-se de um termo inicialmente usado nas artes audiovisuais. Ao pesquisar sobre o assunto, descobrimos que “decupagem” remete literalmente ao recorte (do verbo *découper*) e à divisão das cenas em planos que, mais tarde, serão organizados e unidos e, por fim, vistos pelo telespectador. Ou seja, fazendo uma comparação simplista com a literatura, digamos que um folhetim lançado nos jornais do século XIX corresponde a um filme. O autor (no caso, o escritor) decide onde fazer o “corte”, normalmente de modo a manter o suspense para a próxima cena que virá no número seguinte. Mais tarde, os planos e as cenas (os capítulos) serão juntados e organizados para, finalmente, comporem um todo orgânico: o livro. Se quisermos ir além, podemos avançar que o simples emprego de *découpage*, seja numa obra cinematográfica ou romanesca, não pressupõe, necessariamente, uma alteração de planos do presente, passado e futuro, ou um rompimento com a linearidade clássica. Consequentemente, presume-se que o estranhamento e a dificuldade relatados por Brito referem-se a alguma outra técnica usada pelo escritor francês a partir da decupagem, uma vez que o corte (*découpage*) das cenas existe mesmo em obras que seguem padrões tradicionais e nada indica sobre a estrutura ou a concepção do texto.

A dificuldade na leitura de *Notre-Dame-des-Fleurs* é igualmente observada por outros críticos. Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, acompanhou *pari passu* momentos importantes da recepção à obra de Genet, que começou a publicar seus romances nos anos 1940. No artigo “O beija-flor e o leão”, escrito em 1949¹⁰³⁹, o crítico brasileiro analisa as características da obra do romancista, destaca “as belezas estilísticas” e “a singular estratégia narrativa do autor, feita, esta, de retorcimento e acumulações de episódios sem coesão imediata”¹⁰⁴⁰. Cremos que as palavras de Sérgio Buarque de Holanda possam ajudar a esclarecer o que Brito Broca chama de “*découpage*”. O romance *Notre-Dame-des-Fleurs* é permeado por esse “acúmulo” de cenas aparentemente sem coesão (como ressalta Sérgio

¹⁰³⁹ O artigo “O beija-flor e o leão” está reunido em *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I: 1920-1947*. No livro, publicado em 1996 pela Companhia das Letras, consta que o artigo apareceu no jornal *Diário de Notícias* (RJ) em 28 de agosto de 1941. No entanto, o próprio Sérgio Buarque de Holanda situa o texto em 1949 – “o mesmo ocorreu em março deste ano de 1949”. Além disso, o crítico trata da obra *Notre dame des fleurs*, de Genet, que só veio a público, na França, em 1944. Donde podemos crer na existência de um erro de digitação na data descrita no livro de 1996.

¹⁰⁴⁰ Holanda, 1996, p. 363.

Buarque de Holanda). O narrador, um jovem prisioneiro, relata, em sua cela, momentos da vida de outros personagens ligados ao mundo do crime, num movimento que ora remete ao passado ora ao presente.

Nos trechos seguintes, por exemplo, é possível ter uma noção de como a obra é composta. No primeiro, é descrita uma passagem da vida da personagem Divina e seu amante – « Divine jouait à s’offrir et à se retirer. Notre Dame haletait. Les deux bras de Divine entouraient ses flancs, ses mains les caressaient, lissaient [...] »¹⁰⁴¹. Em outra situação, o narrador fala de si mesmo : « Dans chaque enfant que je vois [...] je cherche à retrouver celui que j’étais, à l’aimer pour ce que j’étais.¹⁰⁴² ». Esses dois trechos constituem uma pequena amostra da “elaboração dramática” – palavras de Holanda – empregada pelo autor, em que se mesclam a narrativa em terceira pessoa (no primeiro) e o discurso em primeira (no segundo). Pois esse segundo plano é um importante conjunto narrativo na medida em que dá o tom fortemente autobiográfico à obra tornando-a, para a crítica, dificilmente classificável. O pesquisador Pierre-Marie Héron observa que nesse livro se manifesta « un mélange apparent des genres, un passage à la limite où, entre fiction et écriture de soi, les lecteurs ne s’y retrouvent plus toujours ».¹⁰⁴³ cremos que nosso cronista está entre esses leitores para os quais *Notre-Dame-des-Fleurs*, por todas as novidades apresentadas, se encontra fora do horizonte de expectativas, reforçado pelo “choque” que Brito Broca afirma ter sentido ao ler Genet.

Segundo Regina Zilberman, para Jauss “só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito”¹⁰⁴⁴, aproximando-se nisso dos formalistas russos. O teórico alemão define critérios que podem ser usados para se fazer tanto a análise histórica quanto o julgamento estético da obra, entre os quais enumera o sucesso imediato, a rejeição, o escândalo, a aprovação de indivíduos isolados, a compreensão progressiva ou retardada¹⁰⁴⁵. O caso de Jean Genet é bastante exemplar, pois como o próprio Brito Broca atesta, causou verdadeiro “escândalo”. Sérgio Buarque de Holanda reporta o panorama dessa recepção na França:

¹⁰⁴¹ Genet, 1951, p. 126.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁴³ Héron, 1996, p. 34.

¹⁰⁴⁴ 2004, p. 35.

¹⁰⁴⁵ Cf. Jauss, 2002, p. 58.

o grande público parisiense, ao menos, não se mostrou até aqui extremamente sensível à fascinação exercida sobre alguns espíritos por um escritor que se propõe abertamente à “reabilitação de seres, objetos, sentimentos reputados vis...”.¹⁰⁴⁶

Sérgio Buarque de Holanda acrescenta que até mesmo as peças de Genet não estavam encontrando grande audiência: *Les bonnes*, levada ao palco em 1948, “resultou num fracasso memorável”, e *Haute surveillance*, exibida no ano seguinte, “pouco tempo perdurou nos cartazes do teatro *des Mathurins*”¹⁰⁴⁷.

O crítico acredita ainda que o “feitiço” dos escritos de Genet “exerce-se apenas sobre círculos restritos, e nada indica que sua ressonância venha ultrapassar esses círculos”.¹⁰⁴⁸ Brito Broca e Holanda não se deixam convencer totalmente pelo escritor francês e um dos pontos dessa discórdia, sem desmerecer plenamente o valor artístico, é a questão moral contida na obra. Para o autor de *Raízes do Brasil*, os escritos de Genet se movem primordialmente no plano moral, e sua “novidade está só e unicamente em seu empenho de dar corpo, valor positivo, estabilidade plausível, realidade substancial ao que outros nunca deixaram de sentir, no fundo, como forma de insatisfação e negação”, isto é, Genet tem a “ambição de iluminar e mesmo de engrandecer a *parte noturna* do homem, o que há nele de secreto e sombrio”. O crítico conclui que o escritor francês atenta apenas para a “face negra” do ser humano¹⁰⁴⁹. Brito Broca, por seu turno, não usa o termo “moral”, mas menciona a perversão contida em Genet:

Os que no século passado acusaram Zola de revolver-se em monturos, que diriam dos romances de Jean Genet? As audácias naturalistas de Zola são modelos de pudicícia ao lado de certas páginas de *Querelles de Brest* e *Notre-Dame-des-Fleurs*.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁶ 1996, p. 361.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 364-365.

¹⁰⁵⁰ 1969, p. 18.

Apesar de os dois articulistas conferirem à obra um valor estético, fica a impressão de que o problema moral acaba se sobrepondo à fatura criativa. A fraca aceitação da obra de Genet, na opinião de Sérgio Buarque de Holanda, se deve ao fato de o público tolerar mal “a inversão metódica e caprichosa” dos valores morais herdados do passado, mesmo tendo a seu favor “os ornamentos da linguagem”¹⁰⁵¹. Brito Broca, coadunando-se ao crítico, acrescenta que “o potencial lírico não basta para suprir a ausência de uma humanidade mais profunda” e acredita que mesmo com todos os “atributos artísticos” e a “indiscutível originalidade”, a obra do romancista não sobreviverá por muito tempo¹⁰⁵².

A transgressão dos costumes praticada por Genet em sua vida foi não só transposta para sua arte no que tem de experiência pessoal, mas atinge também o nível da própria expressão artística, na medida em que o autor rompe com modelos estabelecidos e joga com a ambiguidade dos gêneros. Nesse sentido, podemos pensar na importância que a estética da recepção atribui tanto ao componente estético quanto ao ético na resposta dada por uma sociedade à forma inovadora que vem romper com o horizonte anterior. Nossos dois leitores-críticos foram atingidos pela obra de Genet, interpretando-a cada qual com seu substrato moral e estético. Segundo Jauss, a forma nova

peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie. **Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique. L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne.**¹⁰⁵³ (grifos nossos)

No caso de Genet, é preciso lidar com o hibridismo da forma que mistura ficção e autobiografia, narrativas que se cruzam, o uso de uma abundante linguagem familiar e de gírias e termos ligados a um mundo marginal, além de toda “inversão moral” (termos de Holanda referindo-se à pederastia). Num certo sentido, pode-se afirmar que a ambiguidade do

¹⁰⁵¹ 1996, p. 365.

¹⁰⁵² 1969, p. 18.

¹⁰⁵³ 2002, p. 83-84.

texto de Genet suscita reações também ambíguas na própria crítica, considerando aqui especialmente Brito Broca, que enxerga o autor francês como

um poeta lírico com a extraordinária capacidade de transfigurar a realidade, de sublimar as cenas mais abjetas e repugnantes, emprestando-lhes um tom de beleza feroz. É esse lirismo exuberante que lhe permite descer aos “**infernos**” sem recair no extremo oposto da arte.¹⁰⁵⁴ (grifo nosso)

Vale notar a semelhança de opiniões de Brito Broca e Sérgio Buarque de Holanda em torno da obra de Genet, coincidindo às vezes no uso dos mesmos termos. Se o primeiro aponta a descida do escritor francês ao “inferno”, Sérgio Buarque de Holanda caminha na mesma direção quando descreve Genet como “um poeta do partido do Inferno”¹⁰⁵⁵.

Num movimento de aceitação e recusa, incluindo-se todos os desafios que os romances do escritor francês apresentam (sobretudo *Notre-Dame-des-Fleurs*), Brito Broca passa da questão ética (a perversão do fora-da-lei, as cenas “abjetas e repugnantes”) para a admiração estética (o “lirismo exuberante”, o “poeta lírico”, a “indiscutível originalidade”) até chegar à dúvida (a “releitura se torna difícil, ou mesmo impossível”, não acredita que sobreviverá) e, finalmente, ao descrédito da obra (“não passa de uma ‘moda’”). Acerca da dificuldade em se avaliar a arte de Genet, pelo seu caráter diverso e capaz de despertar sentimentos discrepantes, Sérgio Buarque de Holanda declarou:

[...] não parece muito fácil falar com critério sereno de uma obra onde qualidades exemplares de estilo e expressão foram postas tão indiscretamente a serviço do mal. Não sei como um julgador dotado de sentimentos severos, mas que acha sinceramente ineptos os pontos de vista sociais e moralísticos na consideração de uma peça de arte, conseguirá ter abertos os olhos para inegáveis virtudes estéticas de que dispõe este escritor, fechando-os, no entanto, para o planeta de misérias que essas virtudes ornamentam.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁴ 1969, p. 18.

¹⁰⁵⁵ 1996, p. 360.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 360.

Não é possível dizer até que ponto o caráter moral pode ter interferido no julgamento final de Brito Broca, mas ele é um exemplo claro do julgador tocado (em “choque” como ele mesmo diz) pela criação de Genet, justamente pelo modo como ela extrai a beleza do mal e do vício (para referir brevemente a Baudelaire) e, não só isso, Genet permanece nesse mal e nele se regozija.

Depois de fazer um belo comentário no qual revela sua sensibilidade crítica sobre a obra de Genet, Brito Broca nos surpreende com uma observação não muito promissora em relação ao futuro do autor de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Ele afirma não acreditar “que a obra de Jean Genet, com todos esses atributos artísticos e sua indiscutível originalidade, venha a ter longa ‘duração’”.¹⁰⁵⁷

No mesmo texto onde aborda Genet, uma parte é dedicada à então jovem escritora que se tornou um fenômeno e vendeu milhões de livros dentro e fora de seu país – Françoise Sagan. Brito Broca, analisando com cuidado o sucesso da escritora, afirma ser “arriscado formular juízos definitivos no momento” e acredita que “a autora de *Bonjour tristesse* algum dia talvez possa justificar “os elogios com que hoje a cumulam”¹⁰⁵⁸.

Otto Maria Carpeaux, no artigo “Fora da literatura”, questiona o motivo por que a crítica “elogiou abundantemente” os livros de Sagan. Carpeaux atribui uma parcela desse êxito ao fato de a romancista haurir os títulos de seus livros em autores consagrados:

Talvez [a crítica] fosse enganada pelos títulos? *Bonjour, tristesse* é uma expressão encontrada num verso de Eluard. *Dans un moi, dans un an* chega a ser um verso de Racine. [...] É uma pena encontrar o grande poeta em tal companhia.¹⁰⁵⁹

Atestando o sucesso de Sagan, Carpeaux reporta fazer parte da cultura literária da época “cumprimentar-se com ‘*Bonjour, tristesse*’” e “continuar a conversa com ‘*un certain sourire*’”, títulos das obras da escritora. Por último, o crítico ironiza dizendo que é só

¹⁰⁵⁷ 1969, p. 18.

¹⁰⁵⁸ 1969, p. 18.

¹⁰⁵⁹ 1999, p. 815.

“esperar, ‘*dans un mois, dans un an*’, o próximo modelo, perdão, o próximo romance de Françoise Sagan”¹⁰⁶⁰.

Brito Broca informa ter lido, “com toda simpatia”, *Un certain sourire*, que já havia atingido a marca dos quatrocentos mil exemplares na França e mais de cem mil no Japão, em três meses. No entanto, afirma não ter encontrado nela nada que “justificasse tão grande aceitação” do ponto de vista artístico. Além disso, sublinha que a “superestimação de seu valor” pela crítica se deve a “circunstâncias acidentais”¹⁰⁶¹, talvez referindo-se à pouca idade da escritora em contraste com as cenas eróticas do livro. Carpeaux, dividindo opinião bem próxima, censura os próprios críticos que tinham pensado em tudo, “em moral, em psicologia, em mocidade e na autora, menos naquilo que é o único critério válido de um romance – no valor literário”¹⁰⁶². É interessante ressaltar a sugestão de Carpeaux a respeito das opiniões da crítica da época:

Há quem desaprove [os romances de Sagan], mas se cale; silêncio talvez inspirado pelo receio de ser confundido com os pseudopuritanos que lamentam aqueles romances como “escandalosos”, contribuindo assim para o sucesso escandaloso de 1.700.000 exemplares vendidos, traduções para 11 línguas, direitos de filmagem, entrevistas com fotografias em pijama etc. Mas já está na hora de falar.¹⁰⁶³

A nosso ver, o parecer de Brito Broca é exemplo claro de quem desaprovou sem medo nenhum de ser classificado como puritano. A crítica de nosso cronista não poupa a escritora francesa nem mesmo na comparação com outra romancista – “Qualquer livro de Colette [...] poderá ser colocado em plano superior, sem ter com isso atingido tiragens fabulosas”¹⁰⁶⁴.

Para a professora Berta Waldman, Brito Broca ocupa um lugar de equilíbrio

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 814.

¹⁰⁶¹ 1969, p. 19.

¹⁰⁶² 1999, p. 815.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 814.

¹⁰⁶⁴ 1969, p. 19.

ao se situar entre o sentimento do passado e a vontade de reforma, a vida literária passada e a presente, de modo que o escritor está à vontade nos dois lugares, tentando compreender tanto o fenômeno do passado como do presente. Seu interesse pelos movimentos de renovação se faz sem excessos, sem os preconceitos naturais que levariam um jovem provinciano a aderir à novidade sem espírito crítico¹⁰⁶⁵.

O artigo “Onde predomina a ‘quantidade’” ilustra a atitude do cronista – descrita por Berta Waldman – em tentar compreender o seu presente, sobretudo através da obra de Genet e Sagan. Mesmo demonstrando a abertura de espírito e o interesse em conhecer e divulgar entre nós a atualidade francesa, podemos ressaltar, em sua avaliação, o nivelamento dos dois escritores estudados quando decreta que a obra de Françoise Sagan “trata-se de uma ‘moda’, como a de Jean Genet”¹⁰⁶⁶. Na passagem sobre Genet, apesar de admitir a dificuldade na leitura, Brito Broca tece comentários elogiosos em relação à escritura e à composição do romance. Mas a despeito das qualidades, o cronista revela sua desesperança sobre o futuro do escritor, e conclui que ele não se tornará duradouro. Em relação a Sagan, orienta-se num movimento ligeiramente contrário: seus comentários no tocante ao valor literário da escritora são negativos, porém, ele afirma não duvidar “de que ela se torne, algum dia, uma grande romancista”¹⁰⁶⁷.

Para Álvaro Lins, em “Atualidade do Romantismo” (20 e 27.12.1941),

O grande perigo do escritor, sobretudo do crítico, será o de não querer aceitar as renovações que atingem o seu tempo; será o medo de aceitar o que é novo, o que é ainda informe, o que é revolucionário e aparentemente impossível. Acho, ao contrário, que se deve acreditar sempre na “moda”, qualquer que ela seja, mesmo que seja tão efêmera que não venha a durar mais de um dia. Pois toda “moda” tem a sua significação própria e apresenta sempre uma razão de ordem pessoal ou de ordem social. O que não quer dizer que se pretenda uma subordinação à “moda”, mas somente que seja sempre interpretada e explicada como elemento de influência e determinação.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁵ 1991, p. 23.

¹⁰⁶⁶ 1969, p. 19.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶⁸ 1941d, p. 252.

Seguindo o raciocínio de Álvaro Lins, devemos admitir que Brito Broca por vezes revela alguns desses traços no modo de encarar a arte moderna. Entretanto, o fato de não se subordinar à moda não o impede de tentar interpretá-la, traduzindo para o leitor o que o autor do momento pode oferecer de bom e de ruim, transmitindo-lhe suas sensações e preocupações imediatas.

Depois de prever que a obra de Genet e Sagan não passaria de uma moda, Brito Broca conclui o trecho do artigo dedicado a eles com uma informação que abre para novas possibilidades:

Outros romancistas, já vulgarizados em português, se apresentam com mais possibilidades de sobrevivência, como André Soubiran, Maurice Druon e Vercors.¹⁰⁶⁹

Há que se admirar a postura do cronista, ao deixar de lado Genet e Sagan para atribuir a três romancistas aos quais dedica apenas essas poucas linhas a chance de sobreviverem em detrimento dos escritores que ocuparam a maior parte do texto. De André Soubiran não sabemos muita coisa; Maurice Druon ganhou o Goncourt em 1948 por *Les grandes familles*, mas ficou mais conhecido mundialmente pelo livro infanto-juvenil *O menino do dedo verde*; quanto a Vercors, descobrimos ser ele um dos fundadores das Éditions de Minuit, editora que publicaria os novos romancistas. Independente do valor dos três autores, não resta dúvida de que quem ficou para a posteridade como um grande romancista e dramaturgo foi Jean Genet, cuja obra continua sendo estudada e cujas peças são até hoje encenadas.

Ainda no que concerne a Françoise Sagan, outra crítica contemporânea de Brito Broca e leitora dos franceses também deixou registradas suas impressões, que não diferem muito das do cronista e de Carpeaux. Lucia Miguel Pereira, no artigo “Decadência de uma influência” (“Suplemento Literário”, 5.10.1957), publicado alguns meses após o artigo de Brito Broca, faz uma avaliação sincera do que a literatura francesa estava a oferecer naquele momento de retração artística:

¹⁰⁶⁹ 1969, p. 19.

Qual o romancista novo de repercussão internacional? Imagino que um inquérito feito entre os leitores daria o primeiro lugar a Françoise Sagan. Ora, a mocinha cuja estréia, há três anos, deu a esperança de que teria talvez muito a dizer, mostrou pelo seu segundo livro, onde **se limita a repetir a receita tão bem sucedida no primeiro**, que, ao contrário, curto fôlego criador lhe sustentava o inegável talento de narradora. (grifo nosso)

O trecho grifado está de acordo também com a opinião de Carpeaux que, como já anotamos, destaca que a escritora seguia um modelo, no qual se percebe “a semelhança entre todos os personagens, que se parecem como as cabeças na vitrina do cabeleireiro; e, dentro dessas cabeças, a filosofia das revistas ilustradas”¹⁰⁷⁰.

Além da falta de valor literário, Carpeaux e Brito Broca são unânimes na explicação para o estrondoso sucesso da autora. O primeiro fala num ardiloso “golpe de publicidade” usado pela própria Sagan em seu livro de estréia – *Bonjour, tristesse*. Quando ela enviou ao editor os originais da obra, fez imprimir na folha de rosto, junto com seu nome, a informação “19 anos de idade”¹⁰⁷¹. Brito Broca refere-se igualmente à questão da idade, comparando a escritora a Raymond Radiguet, que aos vinte anos obteve “sucesso fulminante, logo depois da guerra de 1914”¹⁰⁷². O cronista assinala igualmente a força dos “segredos da publicidade”¹⁰⁷³ no impulso dado à carreira da escritora.

Podemos questionar o fato de Brito Broca equiparar dois escritores com estilos e valores tão diferentes, trazendo Genet para o mesmo nível de Sagan. Mas não se deve perder de vista seu papel de leitor que está no olho do furacão, vivenciando os acontecimentos sem ter um ponto de apoio seguro. O crítico Paulo Mendes de Almeida, no artigo “A crônica”¹⁰⁷⁴, define o cronista (não Brito Broca, mas o cronista em geral) como alguém que relata os fatos do dia de forma “às vezes tumultuária e não raro contraditória”, pela própria rapidez com que tudo acontece. A conjunção de estilos e gêneros presentes no tecido textual de Brito Broca, onde se mesclam a crítica e a crônica, além do suporte veiculador de suas ideias – o jornal –

¹⁰⁷⁰ 1999, p. 815.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 814.

¹⁰⁷² 1969, p. 18.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁷⁴ In: “Suplemento Literário”, 13.10.1956.

(re)produzem uma série de contingências. O pesquisador Jorge de Sá, por exemplo, salienta que a crônica herda do jornal “a sua precariedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia, no instante em que o leitor transforma as páginas em papel de embrulho, ou guarda os recortes que lhe interessam num arquivo pessoal”¹⁰⁷⁵.

Brito Broca, definido por Menotti Del Picchia como “honesto e tenaz”, cumpre seu trabalho de “crítico, de ensaísta e de vulgarizador, sem tomar posição em correntes”¹⁰⁷⁶. cremos que, na união de todas as pontas deixadas pelo cronista, especial merecimento deve ser conferido a esse vulgarizador preocupado em veicular tudo o que lhe caía nas mãos, dos maiores aos menores, dos bons e dos não tão bons, mantendo sempre a honestidade quanto às suas predileções. Mesmo que um determinado autor estivesse fora do seu horizonte de expectativas, deve-se louvar o empenho de Brito Broca em trazê-lo para perto do público, dividindo com este suas impressões e dando-lhe a oportunidade de conhecer o novo. De acordo com Berta Waldman, o autor de *Horas de leitura* foi movido “pela divagadora curiosidade do viajante disponível e de espírito inquieto que trabalha no sentido de expandir territórios”¹⁰⁷⁷, numa alusão à curiosidade intelectual do pesquisador.

Entender a lógica interior do cronista é imprescindível, ainda quando nossa opinião se afaste da dele. Como vimos nas páginas precedentes, Brito Broca mostra-se mais reticente quando lida com manifestações do seu presente – caso de Genet e do *nouveau roman*. Em sentido inverso, exaltou alguns escritores que podem até ter seu lugar na história literária, porém, sem grande relevo do ponto de vista estético – como Maurice Druon, Vercors ou o “mediocre” Michel de Saint-Pierre (termo de Silviano Santiago¹⁰⁷⁸). É preciso levar-se em conta, como ressalta Luiz Roncari, que

o cronista é o sujeito que retrata o tempo (*cronos*), capta a imagem do turbilhão que remexe a ordem do mundo e não deixa nada fixo no lugar. Como o narrador do romance, vê o cotidiano com um olhar estranho, de alguém capaz de observar e julgar o movimento, a mudança, e alertar para

¹⁰⁷⁵ 1987, p. 10.

¹⁰⁷⁶ Del Picchia, artigo “Brito Broca”, *A Gazeta*, 22 de outubro de 1956.

¹⁰⁷⁷ 1991, p. 25.

¹⁰⁷⁸ 1991, p. 62.

o que há de extraordinário no que parece corriqueiro, sólido, estabelecido.¹⁰⁷⁹

As reações descritas acima são perfeitamente cabíveis no caso de Brito Broca, pois que ele tem a percepção aguçada para observar, em meio ao turbilhão, os movimentos e as mudanças de seu tempo, advertindo para o extraordinário que agita e desestabiliza a fixidez do solo literário, a exemplo do “choque” causado pela leitura de Genet. O fato de não dispor de aparato teórico fixo não o impede de formular juízos críticos pessoais, impressões reais de um amante da literatura sempre em alerta em relação à *critique des vivants*, como ele mesmo costumava dizer.

O devotamento de Brito Broca aos autores do passado tem, a nosso ver, uma explicação causal indireta ligada às circunstâncias do momento e vai além de uma simples escolha – avanço dos Estados Unidos, perturbações políticas na França, colonialismo, enfim, fatos que ultrapassam a literatura mas sobre ela incidem, uma vez que, como o próprio cronista observa em seus escritos, a arte literária dava mostras de estagnação, sem os grandes destaques da primeira metade do século. Assim, parece-lhe mais seguro prender-se a um tempo *révolu* por mais de uma razão. Por um lado, a garantia de estar em boa companhia (escritores e personagens consagrados e reconhecidos); por outro, o passado já estabelecido não oferece os riscos do presente duvidoso – com a sua juventude iconoclasta – e do futuro incerto que se anuncia. No artigo “O mapa literário de Brito Broca”, Haquira Osakabe lembra que, para o cronista, “só o tempo pode favorecer a constituição de uma grande cultura e de uma boa literatura”¹⁰⁸⁰. E Luiz Roncari, ao tratar do gênero cultivado por nosso autor, explica que

o tempo da crônica é o presente, ela precisa de uma perspectiva para olhá-lo, daí a referência constante ao passado imediato, quase sempre com um sentimento de perda, como se fosse um pano-de-fundo sobre o qual pudesse contrastar o movimento e o sentido do momento.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁹ 1990, p. 46.

¹⁰⁸⁰ 1991, p. 44.

¹⁰⁸¹ 1990, p. 46.

É exatamente um sentimento de perda que emana de muitos dos escritos de Brito Broca e a falta de perspectiva (descrita por Roncari) o leva a uma assimilação mais lenta de autores contemporâneos. Numa de suas primeiras crônicas, intitulada “Era uma vez” (21.01.1923), quando ainda morava em Guaratinguetá, Brito Broca já declara seu amor pelo “passado no qual sempre divis[a] um incentivo e um consolo”¹⁰⁸². O caráter híbrido intrínseco ao gênero escolhido também ajudou a moldar sua identidade literária e a volatilizar qualquer método crítico em sua obra, de tal forma se queixa do “gosto por vezes excessivo da exegese na literatura contemporânea”¹⁰⁸³. Despida do peso do jargão especializado e de um método crítico, Davi Arriguci Jr. aponta que

o que se pode revalorizar na obra de Brito Broca é, por assim dizer, a experiência do leitor que sabe contar, num determinado momento histórico, o que leu nos livros, nos homens que os escreveram e no mundo que os cercava.¹⁰⁸⁴

Através de suas leituras e do registro da vida literária, consegue-se ter acesso ao ambiente artístico da época e, além disso, muitas de suas impressões auxiliam na compreensão do horizonte de expectativas e na reconstituição da recepção a muitas obras e autores. A Brito Broca podemos aplicar a definição dada por Jean Starobinski ao papel desempenhado pelo leitor na recepção da obra – o “terceiro estado”¹⁰⁸⁵, cumprindo a função do receptor, do discriminador, função crítica que consiste em reter ou rejeitar¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸² In: Andrade, 2008, p. 58-60.

¹⁰⁸³ Broca, 1969, p. 232.

¹⁰⁸⁴ 1991, p. 69.

¹⁰⁸⁵ Cf. “Préface”, in: Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 2002, p. 7-21.

¹⁰⁸⁶ Starobinski, 2002, p. 13.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Morreu Brito Broca”

Vítima de atropelamento, faleceu às primeiras horas de ontem, no Hospital Sousa Aguiar, o jornalista e escritor Brito Broca. O escritor atravessava a pista de descida da Praia do Flamengo, próximo à rua Almirante Tamandaré, quando foi colhido pelo auto particular 26-26 [...] O causador do acidente fatal fugiu e o 5º D.P. registrou a ocorrência.

O Globo, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1961.

Landaus custosos, automóveis de variadas marcas rodam mansamente levando em seu bojo o clangor do dinheiro que cria as maiores belezas e esplendores, quase sempre aos que não os sabem apreciar.

O rodar dos automóveis faz-me pensar de como sou feliz em não possuir nenhum desses veículos luxuosos.

“Sensações”, Brito Broca, *A Cigarra*, São Paulo, s.d.

Nosso objetivo, como já foi dito, é iluminar alguns pontos importantes do imenso legado de Brito Broca ainda pouco explorados. Para tanto, percorremos artigos diversos do autor, desde aqueles incluídos em obras menos conhecidas até textos mais divulgados, por fazerem parte de obras publicadas em vida.

A partir do contato com a literatura francesa desde a mais tenra infância, vemos que o cronista ampliou não só seu conhecimento pessoal sobre os escritores franceses, mas também agregou à sua formação os pontos de vista da crítica e da literatura comparada de extração francesa, aplicando-os à compreensão da própria literatura brasileira e de outras literaturas.

No início de sua carreira, na pequena Guaratinguetá, Brito Broca espelhava-se muito em João do Rio para escrever suas crônicas, versando sobre os mais diversos assuntos. Nos anos 1920, vai para São Paulo em busca de novos desafios e começa a colaborar para o jornal *A Gazeta*, onde seu perfil de jornalista literário começa a delinear-se até fixar-se definitivamente a partir de sua mudança para o Rio, em fins de 1937, trabalhando na sucursal do mesmo periódico.

Nos anos de Segunda Guerra, publicou centenas de notas ligeiras sobre escritores de diferentes países, reunidas hoje em *Papéis de Alceste*, que carrega o pseudônimo usado na ocasião. O primeiro livro publicado é *Americanos*, em 1944, que de tão pequeno pode ser considerado uma *plquette*. Apesar das dimensões, os ensaios ali coligidos revelam o grande empenho do cronista no intercâmbio entre as pouco conhecidas literaturas do nosso continente, dando continuidade à execução do que fora feito em outros tempos por José Veríssimo e Mário de Andrade. Além disso, em muitos dos artigos dessa coletânea o cronista deixa à mostra sua inclinação para o comparatismo literário, relacionando, não raro, a produção americana à francesa.

No capítulo especialmente dedicado ao Brito Broca comparatista, descobrimos um pesquisador infatigável que deixou grande contribuição para a literatura comparada sob vários aspectos. Desde as sugestões comparativas entre obras brasileiras e francesas, passando pelas viagens na América Latina e na Europa nos anos quarenta, as quais resultaram em entrevistas com diferentes intelectuais para o suplemento “Letras e Artes”, e chegando ao estudo da obra de Machado de Assis e de José de Alencar, podemos colher exemplos de abordagens que seriam sistematizadas mais tarde, com a institucionalização da disciplina de Literatura Comparada nas universidades brasileiras.

Se, a partir dos anos 1960, o Brasil e outros países sul-americanos se ressentem cada vez mais do jugo eurocêntrico nas literaturas de nosso continente, podemos dizer que, de certa forma, um sentimento de insatisfação com essa influência já despontava nos escritos de Brito Broca. Sem dúvida, o cronista não estava engajado num combate contra o poderio externo, mesmo porque ele mesmo era um admirador incontestado da cultura francesa. Mas, seja através do intercâmbio entre as literaturas, seja por meio de seus estudos comparativos, vislumbra-se um discreto questionamento colocando-nos ora em posição engrandecedora – como na análise da obra machadiana –, ora em posição devedora – mais evidente na abordagem da produção de Alencar.

No último capítulo, que coincide com os anos finais da vida de Brito Broca e representam o período de maior sucesso de sua carreira, deparamos com um intelectual perplexo diante da decadência da influência francesa no Brasil nos anos cinquenta, mas sempre às voltas com a divulgação da literatura do país de Balzac. A mesma literatura francesa que ele sempre enaltecera será igualmente causadora de sua desilusão em relação à época contemporânea, marcada principalmente pelo advento do “novo romance”. O cronista, que não apreciava o desenrolar da literatura mais moderna – seja em francês ou em qualquer outro idioma –, permanecerá fiel às suas velhas preferências. É louvável a coerência mantida durante toda sua existência, sem nunca deixar de lado os escritores menores, bem como a opção mais segura por artistas consagrados, especialmente o autor da *Eugénie Grandet*.

Independente de suas opiniões e ideologias, o escritor valeparaibano cumpriu, de forma irrepreensível, um importante papel de divulgador de literatura e amante da pesquisa. Com um trabalho desenvolvido nos rodapés jornalísticos, Brito Broca pôde aproximar-se de um público amplo e diversificado, através de uma linguagem de fácil acesso e de textos plenos de informações sobre as obras e os autores que lia.

Affonso Romano de Sant’Anna lamenta o desaparecimento do cronista justamente no momento em que ele preparava os três volumes que dariam continuidade a seu projeto de reconstituição da vida literária brasileira:

Se houvesse desenvolvido seu projeto, essas obras constituiriam, ao lado dos sete volumes da *História da inteligência brasileira*, de Wilson Martins, uma fonte riquíssima para se entender o Brasil. Lamentavelmente Brito Broca morreu atropelado na madrugada de 20 de agosto, na altura da Rua Dois de Dezembro, no Flamengo, aos 58 anos de idade. Dele só há boas

referências, embora seja, como o disse Francisco Assis Barbosa, “escritor sem biografia” [...]. Por que não surge alguém enfrentando esse enorme e belo desafio que seria escrever a “vida literária”, por exemplo, em torno do modernismo, ampliando assim algumas trilhas de Mário da Silva Brito e corrigindo o viés exageradamente paulista da questão? Como seria interessante se reconstruir a vida literária em torno dos anos 50 e 60, quando ocorreu a maturidade da crônica, o surto das neovanguardas, quando as artes em geral passaram por formidável transformação no período de JK, quando houve a modernização dos jornais e revistas, a televisão começou a surgir, a universidade a ter um papel maior na vida literária e vivemos crises políticas e sociais perturbadoras; enfim, como seria essa vida literária e cultural em 2000 ou hoje, 2005, nessa nova passagem de século?¹⁰⁸⁷

Nessa homenagem, o poeta reconhece a trilha aberta pelo “escritor sem biografia”, responsável por significativos passos a fim de nos dar a biografia da nossa literatura, bruscamente interrompida. Seja como cronista, crítico, historiador literário, jornalista, ensaísta, pesquisador – o que permanece, acima de tudo, é o amor incondicional de Brito Broca pela literatura.

¹⁰⁸⁷ “Vida literária: ontem. E hoje?”. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/aromano07e.html>. Acessado em 22/02/2011.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE BRITO BROCA

Americanos. Campinas, Editora da UNICAMP, 1998.

A vida literária no Brasil – 1900. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1960.

Letras Francesas. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969.

Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo, Polis/INL/MEC, 1979.

Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981.

Memórias. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968.

Escrita e Vivência. Campinas, Editora da Unicamp, 1993a.

Teatro das Letras. Campinas, Editora da Unicamp, 1993b.

Horas de Leitura: primeira e segunda séries. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

Papéis de Alceste. Campinas, Editora da Unicamp, 1991a.

Naturalistas, parnasianos e decadistas. Campinas, Editora da Unicamp, 1991b.

Machado de Assis e a política mais outros estudos. São Paulo, Polis, 1983.

O repórter impenitente. Campinas, Editora da Unicamp, 1994.

“Coelho Netto, romancista”. In: _____. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. São Paulo, Polis; Brasília, INL, 1981, p. 177-198.

BRITO BROCA – I

(Trabalhos publicados sobre o autor)

ANDRADE, Paulo José de Castro. *Memória, ficção e aforismos: o cronista Brito Broca em formação*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

ARÊAS, Vilma. “Em tom menor”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 57-60.

ARRIGUCI JR, Davi. “Conversa entre fantasmas: Brito Broca e os americanos”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 67-72.

BARBOSA, Francisco de Assis. “Brito Broca e a vida literária no Brasil (1903-1961)”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 17-20.

BARBOSA, João Alexandre. “Uma edição de Brito Broca”. In: _____. *Entrelivros*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, p. 45-51.

_____. “Ainda Cervantes”. In: _____. *Alguma crítica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 155-160.

BARBOSA, Nelson Luís. *As “Letras Francesas” do Suplemento Literário OESP: dois momentos, duas leituras*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2001.

“Brito Broca: Vida Literária e História Cultural.” *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981, p. 7-10.

EULALIO, Alexandre. “Broca (José) Brito”. In: _____. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: UNESP, 1992a, p. 485-490.

_____. “Brito viajante”. In: _____. *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: UNESP, 1992b, p. 491-492.

GALVÃO, Ronaldo Guimarães. *Relações culturais Brasil-França nas crônicas de Brito Broca*. FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

GLEDSON, John. “Brito Broca e Machado de Assis – algumas notas”. in *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 39-42.

MARTINS, Wilson. “Um clássico”. In: *O Globo Online*. 30/07/2005. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins093.html>.

MESSER, Orna. “Brito Broca e João do Rio”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 83-87.

OSAKABE, Haquira. “O mapa literário de Brito Broca”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 43-44.

PRADO, Antonio Arnoni. “Brito Broca ou injustiças de um revoltado”. In: _____. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo, CosacNaify, 2004, p. 231-239.

PRADO, Daniela da Silva. “Como era verde o meu vale”. In: *Jornal O Lince* (31), jan.-fev. 2010. Disponível em <http://www.jornalolince.com.br/2010/fev/pages/letras-como-era-verde-vale.php>.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Vida literária: ontem. E hoje?”. in: *O Globo Online*. 02/07/2005. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/aromano07e.html>.

SANTIAGO, Silviano. “Lenha na fogueira: leituras em francês de Brito Broca”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 61-66.

SCHWARTZ, Jorge. “Abaixo Tordesilhas!”. In: *Revista de Estudos Avançados*. Vol 7, n. 17, jan.-abr. 1993. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141993000100008&script=sci_arttext.

SENNA, Homero. “Brito Broca e Alexandre Eulalio: afinidades eletivas”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 27-30.

SILVEIRA, Ancântara. “Brito Broca”. In: “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961, p. 1.

SPERBER, Suzi F. “Alceste, o Contraditório”. In: BROCA, Brito. *Papéis de Alceste*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991a, p. 17-21.

_____. “Vida literária”. in *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991b, p. 47-55.

WALDMAN, Berta. “Brito Broca e Alexandre Eulalio: dois viajantes”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP, n. 11, 1991, p. 21-25.

BRITO BROCA – II

(Trabalhos do autor e sobre ele reunidos na “Coleção Brito Broca” do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – CEDAE/IEL/UNICAMP)

A VIDA LITERÁRIA NO BRASIL – 1900. in: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 30.09.1956.

BANDEIRA, Manuel. “Muitas tristezas”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23.08.1961.

BILHETE DO RIO: HOMENAGEM A BRITO BROCA. In: *A Gazeta*. São Paulo, out. 1956, p. 4.

BROCA, Brito. “As confissões de André Gide”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 15.07.1950, p. 12.

BROCA, Brito. “Projeção de Baudelaire”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 11.11.1950, p. 14.

BROCA, Brito. “O caso de André Gide”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 24.02.1951.

BROCA, Brito. “Aventura africana”. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 10.04.1951, coluna Vida Política.

BROCA, Brito. “Escritores ‘fora da lei’”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 22.09.1951, p. 15.

BROCA, Brito. “Baudelaire no banco dos réus”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25.05.1957.

BROCA, Brito. “Coelho Neto e a ‘alegria’ modernista”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 08.08.1959, coluna Vida Literária.

BRUNO, Haroldo. “O 1900 no Rio”. s.n.t., 11.11.1956, coluna “Impressões de leitura”.

CONDÉ, João. “O escritor Brito Broca responde a 10 perguntas indiscretas”. In: *O Cruzeiro*, s.l., 15.02.1958, coluna “Arquivos Implacáveis”.

COUTINHO, Afrânio. “Literatura – coisa séria”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11.11.1956, coluna “Correntes cruzadas”.

CUNHA, Fausto. “Dois livros de Brito Broca”. in: *Folha da Manhã*. s.l., 22.09.1957, coluna “Crítica”.

DEL PICCHIA, Menotti. “Brito Broca”. *A Gazeta*. São Paulo, 22.10.1956.

ENEIDA. “Brito Broca”. in: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23.09, 1956, coluna “Encontro matinal”.

JOSÉ BRITO BROCA – Vultos da cultura brasileira. *Arquivos do Ministério da Educação e Cultura*, jul.-set. 1966, p. 36-40.

KELLY, Celso. “Retrato de uma época: o 1900 de Brito Broca”. in: *A Noite* (RJ), 13.11.1956, coluna “Letras e Artes”.

L.M. “A vida literária em 1900”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04.10.1956, coluna “A sociedade”.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. “Brito Broca e a crítica”. in: *O Povo*. Fortaleza, 03.04.1957.

MENESES, Raimundo de. “Brito Broca: ‘nunca pensei em ser jornalista ou escritor’”. In: *Folha da Manhã*. São Paulo, 06.01.1957, coluna “Como vivem e trabalham nossos escritores”.

MONTELLO, Josué. “Um historiador literário”. In: *Jornal do Brasil*. s.l. 27 out. 1956, coluna “Areia do Tempo”.

MONTENEGRO, Olívio. “Vida literária no Brasil”. in: *Diário de Pernambuco*. Recife, 18.11.1956.

MORREU BRITO BROCA. in: *O Globo*. Rio de Janeiro, 21.08.1961.

O JANTAR DE BRITO BROCA. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04.10.1956, coluna “Flagrantes de J.J. & J.”.

PEREZ, Renard. “Brito Broca”. In : *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15.09.1956, coluna « Literatura ».

PIMENTEL, Osmar. “Nosso 1900 literário”. In: *Folha da Manhã*, s.l., 11.11.1956, p. 2, coluna “Apontamentos de leitura”.

PORTELLA, Eduardo. “Um ensaísta literário”. In: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 07.07.1957, coluna “O livro e a perspectiva”.

SEMANA BRITO BROCA. s.n.t., Guaratinguetá, 07.09.1965.

s.n.t. Coluna “Ur-Gente”. 19 de junho de 1961.

UMA FESTA DE INTELIGÊNCIA E CORDIALIDADE. In: *A Gazeta*. São Paulo, 04.10.1956.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBÉRÈS, R.-M. *Histoire du roman moderne*. Paris, Albin Michel, 1962.

ALENCAR, José de. « Benção paterna ». in: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, p. 29-38.

_____. *Como e porque sou romancista*. Campinas, Pontes, 1990.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. “A crônica”. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 13.10.1956.

ALVES, Ivia. “Uma notícia sobre o percurso crítico de Eugênio Gomes”. In: Gomes, Eugênio. *Leituras inglesas: visões comparatistas*. (organização, apresentação e seleção de textos de Ivia Alves). Belo Horizonte, Ed. da UFMG; Salvador, EDUFBA, 2000, p. 15-35.

AMARAL, Gloria Carneiro do. “Seraphita: anjos pertencem ao céu ou aos romances?”. In: *Lettres françaises* – Revista da área de língua e literatura francesa da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, n. 4, 2001, p. 87-110.

ANDRADE, Mário de. “Decadência da influência francesa no Brasil: resposta a um inquérito”. In: _____. *Vida Literária*. São Paulo, EDUSP, 1993, p.3-5.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica – volume I (1868-1887)*. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958.

ARRIGUCI JR., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e Comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra completa – vol. III*. Rio de Janeiro, Aguilar, 2008, p. 814-822.

ATHAYDE, Tristão de. “Marcel Proust”. In: *Estudos - 2ª série*. Rio de Janeiro, Terra de Sol, 1928, p. 147-184.

_____. “Coelho Netto”. In: _____. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; Brasília, INL, 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris, Pocket, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. “Paixão crítica”. _____. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo, Iluminuras, 1990a, p. 37-62.

_____. “Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950”. In: _____. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo, Iluminuras, 1990b, p. 63-75.

BARBOSA, Nilda Aparecida. *Roger Martin du Gard no Brasil*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. “Littérature objective”. In: _____. *Oeuvres complètes – 1962-1967*. Paris, Seuil, 2002, tome 2, p. 293-303.

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis, Vozes, 1979.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.

_____. “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”. in: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 7-53.

BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves (direction). *Précis de littérature comparée*. Paris, PUF, 1989.

BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris, Minuit, 1970.

_____. *La modification*. Paris, Union Générale d’Éditions, 1970.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. “História da literatura, literatura comparada e crítica literária: frágeis fronteiras disciplinares”. In: *História da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003, p. 69-85.

CANDIDO, Antonio. “Crítica impressionista”. In: *Remate de Males*. Revista do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas, 1999, p. 59-62.

_____. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006a, p. 241-260.

_____. “Uma tentativa de renovação”. In: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004, p. 87-93.

_____. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, UNICAMP, 1992, p. 11-22.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, EDUSP, 1988.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.

_____. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 – panorama para estrangeiros”. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006b, p. 117-145.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”, In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006c, p. 169-196.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo, Humanitas, 2002.

_____. “Literatura comparada”. In: _____. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 211-215.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. “Fora da literatura”. In: *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro, Univercidade Editora / Topbooks, 1999, vol. I, p. 814-816.

_____. “Ulysses”. In: *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro, Univercidade Editora / Topbooks, 1999, vol. I, p. 578-591.

_____. “A queda de Camus”. In: *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro, Univercidade Editora / Topbooks, 1999, vol. I, p. 660-663.

_____. “Seis significações da lei”. In: *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro, Univercidade Editora / Topbooks, 1999, vol. I, p. 827-830.

_____. “Morte das vanguardas”. In: *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro, Univercidade Editora / Topbooks, 2005, vol. II, p. 553-556.

_____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Letras e Artes, 1964.

_____. “Ulysses enfim traduzido”. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 15 de janeiro de 1966, p. 1.

CARVALHAL, Tania Franco. “Encontros na travessia”. In: *Literatura e Sociedade*. n. 9 (2006a), USP/FFLCH/DTLLC, p. 70-81.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo, Ática, 2006b.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, Unisinos, 2003.

_____. (org). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre, Unisinos, 1996a.

_____. “A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista”. In: BITTENCOURT, Gilda (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre, Sagra - D.C. Luzzatto Editores, 1996b, p. 198-207.

_____. (coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre, Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

CARVALHAL, T. F. & COUTINHO, E. F (org). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo, EDUSP, 1999, 2 vol.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris, Seuil, 1998.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.

COUTINHO, Eduardo F. “A crítica literária na América Latina e os novos rumos do comparatismo”. In: Carvalhal, Tania Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1996, p. 197-209.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1998.

DIMAS, Antonio. “Bilac e a França”. In: NITRINI, Sandra (org.). *Aquém e além mar – relações culturais: Brasil e França*. São Paulo, Hucitec, 2000, p. 167-175.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

EULALIO, Alexandre. “(à guisa de prefácio:) A imaginação do passado”. In: _____. *Livro involuntário: literatura, história, matéria e memória*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p. 9-16.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2003.

FRANCHETTI, Paulo. “História literária: um gênero em crise. In: *Revista Semear*. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/7Sem_18.html. Acessado em 11/07/2010.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. In: *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-maio 2002, trad.: Fábio Fonseca de Melo.

GENET, Jean. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1951.

GODENNE, René. « La nouvelle française au XXe siècle ». in : *Europe*. n. 628-629, août-sept. 1981, p. 6-13.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo, EDUSP, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Cultura em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

GUYARD, Marius-François. *La littérature comparée*. Paris, PUF, 1969.

HÉRON, Pierre-Marie. « Il faut mentir pour être vrai. Et même aller au-delà : la part du faux et de la fiction ». in : *Europe*. Août-sept. 1996, n. 808-809, p. 34-47.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira – III – O Brasil Republicano*. Rio Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

_____. “A decadência do romance”. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária – 1920-1947*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996a, p. 105-107.

_____. “O beija-flor e o leão”. In: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária – 1920-1947*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996b, p. 359-365.

_____. “O sentido universal da literatura francesa – I”. in: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1948-1959*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996c, p. 113-117.

_____. “O sentido universal da literatura francesa – II”. in: *O espírito e a letra: estudos de crítica literária II – 1948-1959*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996d, p. 118-123.

_____. *Visão do Paraíso*. São Paulo, Brasiliense; Publifolha, 2000.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 2002.

KRISTEVA, Julia. “Le mot, le dialogue et le roman”. In: _____. *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969, p. 143-173.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LARROUX, Guy. *Le Réalisme: éléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris, Nathan, 1995.

LE NOUVEAU ROMAN. In: *Esprit*. Paris, juillet-août, 1958.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. (seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

LINHARES, Temístocles. “Crítica brasileira”. in: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 30 de julho de 1960.

LINHARES, Temístocles. “Mais crítica brasileira”. in: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 13 de agosto de 1960.

LINHARES, Temístocles. “Ainda a crítica”. in: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 27 de agosto de 1960.

LINS, Álvaro. “Romances”. In: _____. *Jornal de crítica - 1ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1941a, p. 72-114.

_____. “Joyce ou o romance metafísico”. In: _____. *Jornal de crítica - 1ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1941b, p. 261-277.

_____. “De Jean Barois aos Enfants gâtés”. In : _____. *Jornal de crítica - 1ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1941c, p. 317-342.

_____. “Atualidade do Romantismo”. In: _____. *Jornal de crítica - 1ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1941d, p. 244-260.

_____. “Sinais da nova geração”. In: _____. *Jornal de crítica - 1ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1941e, p. 261-270.

_____. “Romance lírico”. In: *Jornal de crítica - 4ª série*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1946, p. 108-114.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998b.

MACEDO, Silvia Quintanilha. *Alexandre Eulalio: retrato de um intelectual singular*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2004.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2001.

MAGNY, Olivier de. « Panorama d’une nouvelle littérature romanesque ». in : *Esprit*. Paris, juillet-août, 1958, p. 3-17.

MARGARIDO, Alfredo e PORTELA FILHO, Alfredo. *O Novo Romance*. Lisboa, Editorial Presença, 1962.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 v.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, vol. VI (1915-1933).

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1996, vol. VII (1933-1960).

MASINA, Léa. “Três visões críticas sobre a América Latina: Antonio Candido, Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar”. In: CARVALHAL, T. F. (org). *Culturas. Contextos e Discursos: limiares críticos do comparatismo*. UFRGS, Porto Alegre, 1999, p. 107-115.

MAUREL, Anne. *La critique*. Paris, Hachette, 1994.

MENDES, Oscar. “Tolstoi e *Guerra e Paz*”. In: Tolstoi, Leon. *Guerra e Paz*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1968, p. 7-15.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico X – 1955-1956*. São Paulo, Livraria Martins Editora; EDUSP, 1982.

_____. *Diário crítico IV – 1946*. São Paulo, Livraria Martins Editora; EDUSP, 1981.

MORAES, Marcos Antonio de. “Coelho Netto entre modernistas”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. FFLCH-USP, São Paulo, n. 7, 2003-2004, p. 102-119.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira – Eppur si muove!*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2007.

NITRINI, Sandra. “Lucíola e romances franceses: leituras e projeções”. In: *Parcours/Percursos – Brasil-França: percursos literários*. FFLCH/USP, 1992, p. 17-27.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo, Edusp, 1997.

NOVAIS, Fernando. “Braudel e a ‘missão francesa’”. Depoimento dado à *Revista de Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, São Paulo, set.-dez. 1994. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300014.

Acessado no dia 29/06/2010.

NUNES, Benedito. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. in: Martins, Maria Helena (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo, Editora SENAC; Itaú Cultural, 2000, p. 51-79.

PARINET, Élisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe – XXe siècle)*. Paris, Seuil, 2004.

PASCAL, Pierre. "Introduction". In: TOLSTOI, Léon. *La Guerre et la Paix*. Paris, Gallimard, 1990, p. VII-XXV.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Annablume, 1996.

PAZ, Octavio. *Itinerario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PELLAN, Françoise. *Virginia Woolf: l'ancrage et le voyage*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. "O mercado". In: _____. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, Mercado das Letras; São Paulo, FAPESP, 1999, p. 147-174.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Realismo e romance abstrato". In: *Suplemento Literário (O Estado de São Paulo)*, n. 61, p. 1, 21.12.1957.

_____. "O Big Ben e o carrilhão fantasista". In: *Escritos da maturidade*. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1994, p. 102-105.

_____. "Coelho Neto". In: _____. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1957, p. 260-269.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo, São Paulo Editora, 1966.

_____. "Literatura comparada, intertexto e antropofagia". In: _____. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

_____. "Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina". In: *Estudos Avançados*, 11 (30), 1997, p. 245-259.

_____. "Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local". In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo, Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 101-114.

_____. "A crítica de fontes". In: _____. *Falência da crítica: um caso limite: Lautréamont*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 77-85.

PIATIER, Jacqueline. "Le nouveau roman", in: *Tendances*. n.48, août 1967, p. 1-23.

- PINTO, Maria Cecília Q. M. “Alencar, leitor de Chateaubriand”. In: *Brasil-França: percursos literários*. Centro de Estudos Franceses, FFLCH-USP, 1992, p. 1-15.
- PIZARRO, Ana (org). *América Latina : palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP, 1994, vol. 2 (Emancipação do discurso).
- PROUST, Marcel. *Albertine disparue*. Paris, Gallimard, 1975.
- RIBEIRO, João. “José de Alencar”. in: _____. *Crítica: clássicos e românticos brasileiros – vol. I*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1952, p. 138-152.
- RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo, Hucitec, 2005.
- _____. *Encontro entre literaturas : França – Portugal – Brasil*. Trad: ÁRTICO, D.; ALCOFORADO, M. L. G. São Paulo, Hucitec, 1994.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit, 1986.
- _____. *La jalousie*. Paris, Minuit, 1990.
- RODRIGUES, Fabio Della Paschoa. *Um diletante na universidade: história e crítica literária em Alexandre Eulalio*. Dissertação de mestrado. UNICAMP, 2008.
- ROLLAND, Denis. “A crise de um certo universalismo : o modelo cultural e político francês no século XX”. in: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo, EDUSP, 2004, p. 237-297.
- RONCARI, Luiz. “Sermão, folhetim e crônica: três gêneros fora do lugar.” In: *Revista Ciência Hoje*. São Paulo, vol. 11, n. 65, ago. 1990, p. 40-48.
- ROSENFELD, Anatol. “A dissolução do personagem”. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 1.6.1957, p. 4.
- _____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto / Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 75-97.
- _____. “A personagem do romance”. In: Candido, A.; Rosenfeld, A.; Prado, D.A.; Salles Gomes, P.E. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 51-80.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L’intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris, Nathan, 2001.

SANTIAGO, Silviano. “Crítica literária e jornal na pós-modernidade”. In: *Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 11-17, out. 1993. Disponível em www.lettras.ufmg.br/poslit.

SANTIAGO, Silviano. “A crítica literária no jornal”. In: *Nuevo Texto Crítico*, V. VII, n. 14-15, jul. 1994-jun.1995, p.61-68.

SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal”. In : _____. *Vale quanto pesa : ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 13-24.

SARRAUTE, Nathalie. “L’ère du soupçon”. In: *Les Temps Modernes*, n. 52, février 1950, p. 1417-1428.

SARRAUTE, Nathalie. *L’ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean-Paul. « Préface ». in: SARRAUTE, Nathalie. *Portrait d’un inconnu*. Paris, Folio, 1977, p. 9-15.

_____. *Qu’est-ce que la littérature?*. Paris, Folio, 2004.

SCHNEIDER, Claércio Ivan. “Crônica jornalística: um espelho para a história do cotidiano?”. Disponível em http://www.fag.edu.br/adverbio/v5/artigos/cronica_jornalistica.pdf.

SCHÜLER, Donaldo. “Intertextualidade”. In: _____. *Teoria do romance*. São Paulo, Ática, 2000, p. 20-25.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza, Edições UFC/Casa José de Alencar, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2003.

SIMÕES, João Gaspar. “Da crítica impressionista”. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 12 de agosto de 1961, p. 4.

SIMÕES, João Gaspar. “O terrorismo no romance moderno”.in “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961, p. 4.

SPINA, Segismundo. “A crítica de fontes”. In: _____. *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1964, p. 7-25.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Graphia, 2002.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. “Perspectivas da literatura comparada no Brasil”. in: CARVALHAL, T. F. (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre, LP&M; Vitae, 1997, p. 39-52.

SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna.” In: _____. *Papéis colados: ensaios*. Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 1993, p. 13-33.

TADIÉ, J.-Y.(dir.). *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris, Gallimard, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1994.

WELLEK, René. “A crise da literatura comparada”. In : COUTINHO, E. F ; CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada e textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 108-119.

WOOLF, Virginia. “Le roman moderne”. In: _____. *L’art du roman*. Trad.: Rose Celli. Paris, Seuil, 1963, p. 11-20.

_____. *Os diários de Virginia Woolf*. Trad.: José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Lívio. “Um novo mito”. In: “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, coluna Revista das Revistas, p. 6.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 2004.

OBS: A disciplina “Literatura comparada: diretrizes clássicas e tendências atuais”, ministrada pela Profa. Dra. Sandra Nitrini no primeiro semestre de 2004 também foi uma valiosa fonte para a realização deste trabalho.