

**NELSON LUÍS BARBOSA**

**AS “LETRAS FRANCESAS”  
DO SUPLEMENTO LITERÁRIO OESP  
DOIS MOMENTOS, DUAS LEITURAS**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada).

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Margarida Nitrini**

São Paulo  
2001

*À memória de meu pai, Almir.*

*À coragem de minha mãe, Nilda.*

*À lembrança de todos os meus mestres e professores.*

## Agradecimentos

Agradeço, inicialmente, à minha orientadora, Profa. Sandra Margarida Nitrini, pela confiança depositada em mim, pela paciência para com minhas dificuldades, pela sua honestidade no trato com os estudos literários. Obrigado mesmo, Sandra.

Sou especialmente grato aos professores-pesquisadores e pessoal do Núcleo de Pesquisas Brasil-França – Nupebraf / IEA-USP, onde iniciei minha pesquisa sobre as relações culturais entre Brasil e França, sobretudo à Profa. Regina Salgado Campos, que pacientemente orientou e coordenou meus trabalhos naqueles preciosos anos de graduação.

Sou grato também a todos os professores do Departamento de Modernas, Língua e Literatura Francesa, e aos professores do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, que me acompanharam, respectivamente, na graduação e na pós-graduação.

À Profa. Leyla Perrone-Moisés, cuja trajetória como crítica literária é aqui estudada e que, generosamente, concedeu-me um precioso depoimento sobre suas atividades como crítica nas “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” OESP.

Aos colegas com os quais participei da Comissão Executiva da Revista *Magma*, do DTLLC, especialmente os Profs. Andréa Hossne Saad, Neide Resende, Airton Páscoa, Ricardo Iannace.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, especialmente Luís, Sueli, Néia, Ângela.

Agradecimentos especiais aos amigos de sempre, Profs. Maria Cláudia Rodrigues Alves e Carlos Alberto Villarruel Moreira, pelos incentivos, pelas longas conversas e pelos auxílios nas soluções de dúvidas de francês e de português.

Agradeço também ao CNPq, pela bolsa concedida, que me proporcionou auxílio financeiro para a realização deste trabalho.

A todos os meus amigos e meus familiares, pelas lições de vida.

BARBOSA, Nelson Luís. *As "Letras Francesas" do Suplemento Literário OESP: dois momentos, duas leituras*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

## Resumo

Este estudo consiste na apresentação das “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*, segundo as leituras dos críticos brasileiros Brito Broca e Leyla Perrone-Moisés. A produção crítica desses autores – de cunhos impressionista, para o primeiro, e “universitário”, para a segunda – revela as modificações verificadas no modo de apreensão da literatura francesa no Brasil no século XX. O período estudado compreende os anos de 1956 a 1967, quando o “Suplemento Literário” esteve sob a direção de Décio de Almeida Prado e manteve a concepção original de seu idealizador, Antonio Candido, ambos representantes da primeira geração de críticos formados na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, concebida nos anos 30 e implementada com a participação de professores franceses no seu corpo docente.

O “Suplemento” é primeiramente contextualizado no cenário da crítica literária brasileira do século XX e depois abordado como “intermediário cultural” segundo a concepção da escola francesa de literatura comparada. O estudo da seção “Letras Francesas” procura expressar o momento de transição entre uma crítica impressionista e outra, de cunho universitário, espelhando a ainda forte presença da cultura e da literatura francesas no país.

O trabalho apresenta, ainda, um depoimento da professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés a respeito de sua produção crítica nas “Letras Francesas” entre 1961 e 1967.

BARBOSA, Nelson Luís. *Les "Letras Francesas" du Suplemento Literário OESP: deux moments, deux lectures*. São Paulo, 2001. Dissertation (Maîtrise) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

## Résumé

*Cette étude consiste en une présentation des "Letras Francesas" du "Suplemento Literário" du périodique O Estado de São Paulo selon les lectures des critiques brésiliens Brito Broca et Leyla Perrone-Moisés. La production critique de ces auteurs – à caractère impressionniste, pour le premier, et "universitaire", pour la deuxième – révèle les modifications vérifiées dans la façon d'appréhender la littérature française au Brésil au XX<sup>e</sup> siècle. La période étudiée comprend les années entre 1956 et 1967. À cette occasion le "Suplemento Literário" était sous la direction de Décio de Almeida Prado qui a maintenu la conception originale de son idéalisateur, Antonio Candido, tous les deux représentants de la première génération de critiques formée par la Faculdade de Filosofia de l'Universidade de São Paulo, conçue dans les années 30 et implantée avec la participation de professeurs français dans le corps d'enseignants.*

*Le "Suplemento" est d'abord contextualisé dans le scène de la critique littéraire brésilienne du XX<sup>e</sup> siècle pour être ensuite traité en tant qu' "intermédiaire culturel" selon la conception de l'école française de littérature comparée. L'analyse de la rubrique "Letras Francesas" cherche à exprimer le moment de transition entre une critique impressionniste et une autre, à caractère "universitaire", qui reflète la présence encore forte de la culture et de la littérature française au Brésil.*

*Le travail présente, aussi, un entretien avec le professeur et critique littéraire Leyla Perrone-Moisés à propos de sa production critique dans la rubrique "Letras Francesas" entre 1961 et 1967.*

Com licença poética...

*Meu pai achava estudo  
a coisa mais fina do mundo.  
Não é.  
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.*

(Ensinamento, Adélia Prado)

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Parte I</b>	
<b>Panorama da crítica literária no Brasil: dos modernistas ao “Suplemento Literário” OESP</b>	
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Uma moldura para o estudo da crítica literária brasileira no século XX</b>	<b>15</b>
Introdução	15
Os anos 30 e a Universidade de São Paulo	21
Os anos 40 e a geração de <i>Clima</i>	29
Os anos 50-60 e o “Suplemento Literário” OESP	38
Considerações finais	44
<b>Capítulo 2</b>	
<b>“Suplemento Literário” OESP: um intermediário cultural</b>	<b>49</b>
Intermediários culturais: conceituação e contextualização	49
As influências francesas na cultura brasileira	53
O “Suplemento Literário”	69
<i>Descrição do periódico</i>	71
<i>Números especiais</i>	76
Considerações finais	77

## Parte II

### As “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” OESP

#### Capítulo 3

##### As “Letras Francesas” de Brito Broca – 1956-1961 82

Brito Broca: um crítico impressionista 82

As “Letras Francesas” de Brito Broca 94

*Assuntos gerais* 96

*Biografias* 105

*Relações culturais Brasil-França* 113

*Balanços literários* 126

*Prêmios literários* 130

*Nouveau roman* 136

#### Capítulo 4

##### As “Letras Francesas” de Leyla Perrone-Moisés – 1961-1967 145

A crítica literária Leyla Perrone-Moisés 145

As “Letras Francesas” de Leyla Perrone-Moisés 159

*O nouveau roman e o romance* 161

*Os novos romancistas* 180

*Outros romancistas de vanguarda* 191

*Literatura e sociedade* 197

*Criação literária* 205

**Síntese conclusiva** 209

**Referências bibliográficas** 212

#### Apêndices

1. Relação das crônicas de Brito Broca publicadas na seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* – 1956-1961 218

2. Relação dos artigos de Leyla Perrone-Moisés publicados na seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* – 1961-1967 220

3. Depoimento de Leyla Perrone-Moisés sobre as “Letras Francesas” 222



## Introdução

Este trabalho, nos limites de sua feição histórico-documental, pretende ser uma contribuição para os estudos de crítica literária brasileira e suas relações com a cultura francesa no país. Sua origem se deu ainda em iniciação científica, em pesquisa voltada para as relações culturais e artísticas existentes entre o Brasil e a França, desenvolvida para o Núcleo de Pesquisas Brasil-França – Nupebraf, cujos objetivos são reunir e sistematizar dados referentes a essas relações culturais e integrá-los no banco de dados instalado nas dependências do Instituto de Estudos Avançados – IEA da Universidade de São Paulo – USP.

Na ocasião, elegeu-se como *corpus* da pesquisa o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, publicado a partir do ano de 1956, procedendo-se, inicialmente, ao levantamento das marcas francesas presentes nesse periódico paulistano, obedecendo-se a uma “Tabela de Código de Títulos” que enquadrava temas específicos como: “Estudos brasileiros sobre literatura francesa e vice-versa”, “Imprensa francesa do Brasil e vice-versa”, “Influências literárias/intertexto”, “Artistas franceses no Brasil e vice-versa”, apenas para citar alguns mais significativos. No decorrer da pesquisa, constatou-se o cruzamento de duas realidades simultâneas, quais sejam: a amplitude dos assuntos relacionados às trocas culturais entre os dois países, evidenciando a imensa penetração e aceitação da cultura francesa no Brasil, verificada ainda nos finais da década de 1950, e a produção crítica de autores, muitos à época ainda iniciantes, que viriam a se tornar figuras consagradas da intelectualidade brasileira. Esse feliz momento da nascente crítica literária brasileira, contemplando esse cruzamento de universos que por si só já caracterizava a forte relação existente entre os dois países, encontra-se registrado nesse documento de grande valor para estudos relativos não só à crítica literária brasileira como a outros voltados para a

literatura geral, nacional e estrangeira, relações culturais entre o Brasil e outros países, ou ainda como objeto de estudos de teoria literária e literatura comparada.

A pesquisa então iniciada na graduação foi retomada na pós-graduação tendo-se, inicialmente, como projeto o estudo do “Suplemento Literário” na sua integridade, abrangendo todas as suas publicações e seções específicas. Essa intenção foi logo abandonada em razão da amplitude de assuntos e temas nele contidos e sugeridos, bem como pela própria dificuldade inerente a esse tipo de trabalho, revelando-se um projeto demasiadamente ambicioso que, fatalmente, poderia levar a uma abordagem superficial do periódico. De fato, a grandiosidade do “Suplemento” parece ter sempre despertado intenções de trabalhos tão abrangentes e completos como foi a própria publicação e a sua importância para uma época no que se refere aos estudos literários no país. Diante da necessidade de estabelecimento de novos rumos para a execução deste estudo, mais uma vez a relação entre a produção crítica e a realidade francesa nela contida foi sugerida, despontando-se como caminho a ser trilhado, orientado para a escolha de uma seção específica, qual seja, a “Letras Francesas”, sobretudo como continuidade do trabalho de pesquisa então iniciado na graduação.

Uma vez estabelecido o tema do estudo, julgou-se imperativa uma contextualização do “Suplemento Literário” tanto no que diz respeito ao *status* de documento privilegiado onde se registrou a produção de uma geração de críticos brasileiros que se iniciava em sua profissionalização em relação à crítica literária nacional, como no que diz respeito ao seu papel de intermediário entre culturas, sobretudo a francesa. No que se refere à primeira condição do documento estudado, impôs-se a necessidade de se compreender sua inserção na história da crítica literária brasileira, como também sua importância como catalisador da produção crítica de uma geração “nova” que vinha se firmando entre os intelectuais brasileiros. Em relação à segunda condição, o “Suplemento” revelou-se um importante intermediário cultural não só quanto à literatura e a cultura francesas, mas também quanto às diversas culturas que ele abrigava. A escolha, porém, da cultura francesa se deu em razão de sua presença marcante na formação desses novos críticos, a começar pela sua formação acadêmica pautada por valores e princípios franceses, inaugurando-se no país um novo modo de recepção e tratamento dessas influências recebidas desde sempre.

Com base nessas considerações, organizou-se o presente trabalho partindo-se, primeiramente, de uma visão englobada da realidade da crítica brasileira no século XX, enfocando-se, em seguida, o “Suplemento” propriamente dito na sua condição de intermediário cultural, para se chegar, por fim, ao estudo da seção específica, as “Letras Francesas”, sob a óptica de dois críticos diferenciados, cada qual testemunhando, a seu modo e de acordo com suas formações específicas, a recepção da literatura e da cultura francesas no Brasil. Essa configuração se dividiu em duas partes, sendo a primeira voltada para o “Suplemento Literário” propriamente dito e a segunda, voltada para a seção “Letras Francesas”, abrangendo a recepção da cultura francesa entre os intelectuais e os leitores do periódico.

Assim, o Capítulo 1, “Uma moldura para o estudo da crítica literária brasileira no século XX”, pretende apresentar uma reflexão dos rumos tomados pela crítica literária brasileira nesse século com base na sugestão de Antonio Candido de que o “Suplemento Literário”, nas décadas de 1950-1960, veio representar o fechamento de um ciclo iniciado com a criação da Universidade de São Paulo, na década de 1930, passando depois pelo surgimento da revista *Clima*, na década de 1940, ciclo este em que se gestou uma modernização no país no que se refere aos estudos literários e à crítica propriamente dita. Seguindo-se esta trilha, procurou-se identificar já no pensamento dos modernistas, sobretudo no de Mário de Andrade, a necessidade de uma “profissionalização” em estudos literários no país, ou seja, o conceito de “tradicionalização” da crítica no sentido de se adotar uma identidade própria e característica do pensamento nacional no que tange esses assuntos.

Impôs-se, assim, uma passagem entre uma crítica de cunho impressionista para uma outra, de cunho “universitário”, mediada pela formação proporcionada pelos professores estrangeiros, sobretudo os franceses, na consolidação da Universidade de São Paulo. Os frutos dessa nova realidade revelaram-se na produção crítica de uma nova geração que, logo em seguida, procuraria se expressar por meio da revista *Clima*, tendo à frente as figuras proeminentes de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado e outros, que se tornariam os maiores representantes da crítica literária brasileira do século XX. Os passos iniciados na revista *Clima* foram retomados, já em escala ampliada, no “Suplemento Literário”, concebido por Antonio Candido e dirigido por Décio de Almeida Prado entre

1956 e 1967, configurando-se este periódico numa das mais importantes realizações dessa nova geração de críticos. É nesse sentido que se pode dizer que o “Suplemento”, além de abrigar essa moderna produção crítica, revelou-se também espaço de transição entre a crítica impressionista e a crítica de cunho universitário, por amalgamar em suas páginas ambas produções, promovendo uma espécie de síntese do que então se vivia em termos de crítica literária no país.

O Capítulo 2, “Suplemento Literário” OESP: um intermediário cultural”, procura compreender o periódico do ponto de vista do veículo transmissor de idéias, culturas e produção intelectual, sobretudo no que se refere às marcas da cultura francesa registradas na cultura brasileira. A compreensão do conceito dos “intermediários culturais” se baseia na forma concebida pela escola francesa de literatura comparada, que vê nesses intermediários uma forma de absorção e recepção da cultura estrangeira no país, trabalhando com o hoje questionável conceito de influências e fontes. Ainda que não se pretenda apresentar uma discussão dessa polêmica instaurada sobretudo a partir das concepções da escola americana, procurou-se contextualizar o “Suplemento Literário” OESP nessa categoria, uma vez que, inquestionavelmente se verifica no país uma forte influência da cultura francesa pautando a formação dos intelectuais brasileiros desde sempre. E, sem dúvida, o “Suplemento” cumpriu este papel nas décadas de 1950 e 1960, trazendo em suas seções, especialmente nas “Letras Estrangeiras”, a produção crítica brasileira sobre as diversas literaturas que as compunham. Para efeito deste estudo, optou-se por trabalhar especificamente com a seção “Letras Francesas”, por se verificar nela tanto a realidade apresentada no primeiro capítulo como a oportunidade de se constatar, em seus artigos, o novo modo de recepção da cultura francesa no país, segundo a visão de dois críticos de formação e concepção diferentes.

O Capítulo 3, “As ‘Letras Francesas’ de Brito Broca – 1956-1961”, e o Capítulo 4, “As ‘Letras Francesas’ de Leyla Perrone-Moisés – 1961-1967”, num enfoque mais específico, procura apresentar a produção crítica desses dois críticos que, a rigor, podem ser identificados como representantes, respectivamente, de uma crítica impressionista e de uma crítica de cunho universitário. Após a leitura de seus artigos, optou-se por uma apresentação daqueles que melhor pudessem dar conta de suas preocupações em relação à literatura francesa, bem como expressassem seus modos específicos e característicos de

fazer crítica literária. Assim, os artigos foram agrupados segundo assuntos e temas específicos e apresentados seguindo-se passo a passo os comentários dos respectivos críticos, procurando-se com isso espelhar não só seu modo de fazer a crítica, mas também proporcionar ao leitor o prazer com que foram escritos e, certamente, lidos em sua época, já que o critério estético parece pautar tanto a produção dos textos quanto o prazer da leitura que se pretendia proporcionar ao leitor.

Como “Apêndices”, apresentam-se relações contendo títulos e datas das publicações, respectivamente, de Brito Broca e de Leyla Perrone-Moisés. Ainda um último “Apêndice” traz um depoimento exclusivo de Leyla Perrone-Moisés para este estudo, enfocando sua experiência como crítica literária, falando especialmente de sua atuação no “Suplemento” e, mais especificamente, sobre sua produção crítica para as “Letras Francesas”.

**PARTE I**

**PANORAMA DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL: DOS  
MODERNISTAS AO “SUPLEMENTO LITERÁRIO” OESP**

## CAPÍTULO 1

# UMA MOLDURA PARA O ESTUDO DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA NO SÉCULO XX

Aqui tudo parece que é ainda  
construção e já é ruína.  
(*Caetano Veloso*)

### Introdução

A moderna crítica literária brasileira, pode-se dizer, tem seu início nos anos que sucederam o movimento modernista como consequência das transformações culturais que sacudiram o país naqueles não tão longínquos anos 20 e 30. Os desdobramentos do movimento modernista, já em estado de acomodação nos anos 30-40, revelaram-se extremamente criativos, dando origem a uma geração de críticos com uma concepção renovada da cultura nacional, agora não mais pautada pelo caráter especulativo e impressionista que até então caracterizara o pensamento brasileiro, tal como se pode constatar nas obras de Sérgio Buarque e Gilberto Freyre, e na crítica literária praticada por Sérgio Milliet e Álvaro Lins, por exemplo. Estes, por seu turno, já representam em seu tempo um elo entre o antes e o depois da produção cultural no país, sendo hoje considerados, junto com a principal figura do modernismo brasileiro, Mário de Andrade,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> No "breve" balanço apresentado por Antonio Candido a respeito de quem, entre Mário e Oswald de Andrade, contribuiu mais concretamente para a renovação da Teoria Literária, a despeito da seriedade e clareza do autor ao apontar a "dialética" Mário-Oswald, cujo sobrenome é o mesmo, como a grande responsável, fica claro que o papel de Mário sobressai-se sobretudo por seu projeto de "transformação social pela cultura" (cf. Candido, 1992, p.243-5), evidenciando nisso sua incansável disposição para a pesquisa e anseio por uma formação adequada e profissionalizante que imprimisse na cultura do país a marca indelével de uma "tradição" doravante conquistada.

elementos-chave dessa renovação em pauta que representou um rompimento com a mimese tradicional característica da cultura brasileira de então.

Essa renovação dos estudos sobre a cultura brasileira, ainda na esteira das rupturas trazidas pelos heróicos anos do primeiro modernismo, tem como marco nos anos 30 a criação da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, em 1934, de onde saíram os primeiros críticos formados naquele espírito a que Antonio Candido chama de “pensamento radical”, atribuindo à Universidade o pioneirismo, como instituição, na formulação coerente desse diferencial em relação ao pensamento em voga no país. Para ele, apesar de a Universidade ter nascido de um projeto concebido nas hostes da oligarquia paulista, ela não se rendeu aos caprichos desta, digamos, “aristocracia”, revelando antes a ação de uma classe média progressista “que deste modo se exprimiu, não como cupincha da oligarquia, mas como categoria autônoma” (Candido, 1992, p.235). Candido ainda adverte que, apesar de isso poder parecer na atualidade uma ação ridiculamente pequeno-burguesa, “em perspectiva histórica é muito ponderável e positivo, porque significa a radicalização da classe média nas instituições culturais, com todo o deslocamento para a frente que isto implica em relação às posições tradicionais” (ibidem).

Antonio Candido está falando, na verdade, de uma transformação mais ampla ocorrida no país, que extrapola uma visão paroquial e tradicional de cultura e de arte, espraiando-se para todos os campos do social, englobando áreas do saber e da vida social sempre relegadas ao esquecimento por uma visão colonialista do país, baseada na cópia imitativa das produções culturais das metrópoles européias, sobretudo a francesa, que vinha dominando o pensamento brasileiro desde tempos mais remotos da história do país. É, pois, nesse movimento de renovação que se vêem surgir as novas práticas interpretativas da realidade nacional:

Naqueles decênios de 30 e 40, formou-se aqui, além do pensamento revolucionário de esquerda, que atingiu setores mais restritos, um pensamento radical de classe média, que envolveu mesmo a maior parte dos socialistas e comunistas e a meu ver representou enorme progresso. De fato, foi a primeira vez que surgiu de modo ponderável uma visão não-aristocrática do Brasil; a última visão aristocrática de peso foi a de Gilberto Freyre, apesar dos elementos que trouxe para a sua superação. Nesse período nós vimos a expansão dos estudos sociais sobre o negro e em geral sobre as populações pobres; vimos minguar o ufanismo e a



ideologia patrioteira dos livros de leitura. Isso favoreceu a formação de um pensamento radical, no qual me desenvolvi na mocidade. (1992, p.234)

Nessas palavras de Antonio Candido é possível entrever o ambiente propício para a fermentação das rupturas e mudanças que estavam então se processando no cenário nacional. É justamente nesse ambiente que aquela aspiração de Mário de Andrade relativa a um projeto cultural para o país passa a ganhar força e se justificar. Não se trata mais aqui dos tempos heróicos do primeiro modernismo, mas sim de um período de sedimentação das “conquistas” modernistas, que começavam a dar vazão a uma sólida estrutura da cultura nacional sonhada por Mário. Evidentemente, as mudanças e as revoluções não se deram única e exclusivamente pelo desejo do modernista. As origens dessas mudanças encontram-se ancoradas nos ajustes sócio-político-econômicos da década de 1930, que repercutiram de modo decisivo na produção de idéias da década posterior, alastrando-se até praticamente a metade do século.

O que merece destaque nesse momento é a figura-chave de Mário de Andrade como, nas palavras de Antonio Candido (1992), “o único escritor brasileiro de primeira plana que procurou levar efetivamente a cultura ao povo, transformando-a em bem coletivo” (p.244), ou aquele que “traçava planos, organizava mais modestamente a transformação social pela cultura” (p.245), diferentemente da proposta de Oswald de Andrade, mais fluida, mais idealizada e utópica, nos dizeres de Candido. É nesse contexto também que Mário de Andrade, segundo Lahuerta (1997, p.112), vai encarnar a figura de uma espécie de “intelectual-instituição”, procurando fazer as vezes das instituições de cultura que ainda não existiam plenamente:

Ao longo de sua trajetória conquistara, pelo trabalho paciente de construção estética e de desenvolvimento de instrumentos críticos e por sua enorme dedicação pública (na preocupação mais ampla de dar identidade e universalidade à cultura nacional, na ação prática procurando concretizar seus projetos culturais ao longo dos anos 30), um espaço sem precedentes na história da cultura brasileira. (Lahuerta, 1997, p.112)

Neste sentido, é bastante significativa a aproximação de Mário de Andrade dos então jovens universitários que publicavam a revista *Clima*, primeira produção daquela nova geração formada na Universidade de São Paulo, da qual Antonio Candido é uma das

maiores expressões ainda hoje. Ali Mário aparece já no primeiro número com a sua “Elegia de abril”, texto no qual manifesta sua crença no potencial moralizador da técnica (não a tecnocracia), “cujo exercício constante seria incompatível com o conformismo, na medida em que estimularia a explicitação das verdades pessoais, a solidificação de uma ética profissional e, por conseguinte, também social” (Pedrosa, 1994, p.30).<sup>2</sup> E é na Universidade que Mário vislumbra a possibilidade de concretização dessa necessária nova postura para a crítica literária e da cultura no Brasil. É, pois, nesse contexto que a Universidade de São Paulo “se erige em espaço alternativo e frente de combate onde prevaleceriam a seriedade, a lentidão, a consciência técnica”, nos dizeres de Célia Pedrosa (1994, p.31), retomando a fala de Mário de Andrade em sua “Elegia de abril”.

Segundo Martínez (1992, p.298), “a aproximação do projeto de *Clima* à última etapa da vida de Mário de Andrade continua sendo um gesto significativo porque sugere o momento em que a dinâmica histórica abre espaço para uma alteração de paradigmas no funcionamento intelectual de funda projeção”. Citando Guilhermino César, autor de *Um homem da geração de Clima*, a respeito de Antonio Candido, Martínez endossa a observação desse autor de que “O ambiente renovador da revista, a atmosfera epocal revolvida pela guerra, as exigências culturais de S. Paulo, convocavam instintivamente o líder de 22 a reavaliar 22. Tudo mudara. Mário sentia mais que ninguém a viragem da rosa-dos-ventos. Aqueles moços que o buscavam, em hora de sombra, pertenciam por inteiro ao século XX. Exibiam outra mentalidade diferente da sua ... Num cenário de transformações violentas ... os recém-chegados buscavam também ‘arrumar’ idéias compatíveis com uma sociedade em mudança” (apud Martínez, 1992, p.298).

A revista *Clima*, como muito já se disse sobre ela, constitui assim um significativo ponto de referência na história cultural do país, tanto por reunir entre seus membros os mais ilustres representantes dessa nova geração de críticos, pensadores muitos dos quais ainda

---

<sup>2</sup> A autora está aqui comentando a citação que apresenta em seu livro do seguinte trecho da “Elegia de abril”: “Sou pelo nivelamento das coletividades. Não pelo nivelamento por baixo, que se percebe a cada ‘close-up’ do nosso ramerrão educativo, mas por um elevado nivelamento cultural da nossa inteligência brasileira, que evite a falsa altura, comum entre nós, dos arranha-céus em taipa de mão. E por isso não me desagrada a modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma em sua macia lentidão, na pintura como nas ciências sociais, ajuntando pedra sobre pedra, amiga das afirmações bem baseadas, mais amorosa de pesquisar que de concluir”. Mais uma vez se pode constatar aqui o apelo de Mário de Andrade à urgência de uma nova geração baseada sobretudo na pesquisa e numa sólida formação que lhe dê sustentação crítica e teórica, o que de resto vem confirmar a sua aversão e a dos modernistas ao academicismo que sempre grassou na crítica brasileira até então.

hoje atuantes, direta ou indiretamente, no universo intelectual do país, como pela produção contida em suas páginas abrigando não apenas mais um “novo” modo de expressão intelectual, mas sobretudo um modo diferente do que até então se vinha produzindo no Brasil em termos de crítica da cultura e crítica literária. Esse novo modo de pensar, “radical” nos dizeres de Antonio Candido, comportava outros padrões de referência teórica, os quais surgiam como frutos da formação universitária proporcionada pelos professores estrangeiros que para cá vieram a fim de fundar a universidade paulista. Desse modo, os integrantes do Grupo de *Clima*, entendidos hoje como uma geração privilegiada que soube capitalizar as demandas de seu tempo e interpretá-las numa chave renovada na qual se mesclavam teoria, método e pesquisa, tornaram-se representantes legítimos da intelectualidade brasileira, configurando o segundo momento de ruptura dos padrões tradicionais do pensamento nacional e inaugurando aquilo que seria uma “tradição” continuada daquelas aspirações tão acalentadas por Mário de Andrade.

Nos dizeres de Martínez (1992), em relação ao que se pensava na época sobre a responsabilidade do trabalho intelectual, “Pareciam outras, com efeito, suas ‘armas’ para abordar este trabalho se as compararmos com as da geração modernista anterior” (p.298). É de Heloisa Pontes, em seu bem documentado livro sobre o Grupo de *Clima*, a síntese que tão bem traduz essa relação entre as gerações que se sucederam:

Diversamente do “polígrafo esvoaçante”, como se autodenominava Luis Martins; do poeta-escritor, doublê de historiador e crítico de arte, Sérgio Milliet; do crítico militante em turno completo, Álvaro Lins; do escritor, intelectual autodidata e “turista aprendiz”, chamado a emitir opinião sobre tudo e todos, Mário de Andrade; os integrantes do Grupo Clima eram críticos “puros”, munidos de conhecimentos sistemáticos, hipóteses bem fundamentadas, ferramentas conceituais sólidas. Tais foram as marcas introduzidas pelo grupo. Por meio delas conquistaram posições importantes no sistema cultural da época (atestadas, por exemplo, pela organização e direção do *Suplemento Literário*), obtiveram reconhecimento e prestígio intelectual, sedimentaram a crítica num patamar analítico distinto do das gerações anteriores. (Pontes, 1998, p.216)

Evidentemente, há que se fazer uma ressalva à produção crítica de um Sérgio Milliet, por exemplo, no período anterior e imediatamente posterior aos abalos modernistas e quando estes já se acomodavam, estando ainda a universidade paulista dando seus primeiros passos na gestação da “novíssima” geração, tal como Milliet a ela se referiu.

“Homem-ponte”, segundo as palavras de Antonio Candido, Sérgio Milliet também exerceu importante papel nesse período de transição por que passou a crítica literária brasileira até sua efetiva legitimação entre as gerações posteriores, o que será visto mais adiante.

Se nos anos 30 a criação da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, pode-se dizer, significou um primeiro patamar naquela obra cujos alicerces foram lançados pelos modernistas, e que tinha como finalidade uma “redescoberta” do Brasil, de suas potencialidades, sua realidade mais íntima, dando nascimento a uma nova formação intelectual, baseada em critérios teóricos e de pesquisa, agora, nos anos 40, a geração de *Clima*, primeiro fruto dessa Universidade, pode ser entendida como a continuação do edifício construído “ajuntando pedra sobre pedra” ao qual Mário de Andrade se referia na sua “Elegia de abril” que tão significativamente vinha estampado no primeiro número de *Clima*.

Nesse edifício que segue em construção, um terceiro patamar ainda vai se constituir. Como bem registra Pontes, no excerto aqui citado, a respeito da projeção dessa geração com importantes posições conquistadas no sistema cultural da época, um outro momento de grande importância a ser destacado nessa breve moldura que aqui se procura montar pode ser vislumbrado na concretização do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, sobretudo no período entre 1956 e 1967, quando esteve à sua frente dois dos mais conspícuos representantes do Grupo de *Clima*: Décio de Almeida Prado e, embora a distância, Antonio Candido, sendo este último o idealizador do “Suplemento”. Concebido num momento de total ausência de publicações, pelo menos em São Paulo, que pudessem fazer escoar a produção daquela nova crítica que se fazia no Brasil, o “Suplemento”, além de significar um espaço privilegiado de diálogo em escala ampliada com a sociedade brasileira, sobretudo a paulista, concebido numa estrutura eminentemente profissional, com todas as condições favoráveis que é peculiar ao veículo, significou também, pode-se afirmar, o último lance dessa geração em projeção para fora dos cerrados muros da universidade.

O objetivo, pois, deste capítulo, com todas as limitações que ele possa encerrar, é apresentar um apanhado geral desses três momentos determinantes para o estabelecimento

da moderna crítica brasileira no século XX, enfatizando a importância que cada um deles assumiu para a geração de críticos que se formou nesse período.

### **Os anos 30 e a Universidade de São Paulo**

“Acho que a Universidade, apesar do que tem de falho, operou uma tal transformação no nosso panorama cultural, que as determinações institucionais podem ser consideradas sobretudo como positivas.”

*(Antonio Candido, 1992, p.237)*

Antonio Candido estabelece a década de 1930 como um marco para a história da cultura no Brasil, marco este que faz “sentir vivamente que houve um ‘antes’ diferente de um ‘depois’ (1989a, p.181). As transformações a que o autor se refere dizem respeito a um anseio geral de mudanças e modernizações para o país, que de certa forma já estavam sendo geradas e fermentadas na década anterior, sobretudo com os abalos causados pelo movimento modernista, espreado-se para as questões políticas, culturais e sociais, ainda que como fenômenos isolados. Assim, a atmosfera de ebulição cultural dos anos 30 vai como que tentar congrega essas demandas, promovendo uma espécie de movimento de unificação cultural, tendo a “realidade brasileira” como chave para toda e qualquer interpretação e estudo. Segundo Antonio Candido,

Isso ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado — devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (1989a, p.182)

A nova realidade que se abria trazia novas exigências quanto ao papel do intelectual e artista, levando-o, de todo modo, a se compreender, segundo Antonio Candido (1989a, p.195), “como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”, processo que, segundo ele, apresentou grandes paradoxos ao longo dos anos 30, sobretudo pela tentativa de cooptação dos intelectuais pelos governos posteriores. É nessa linha, entretanto, que se pode dizer que o social passou a ter importância na consciência dos intelectuais em razão, sobretudo, de uma “politização” das questões culturais integrada na idéia da construção de um projeto nacional, cabendo-lhes assim um papel diferenciado no processo social. Nesse sentido, segundo Lahuerta (1997, p.98), “Ampliam-se, assim, as tentativas de interpretação de conjunto e a intelectualidade ensaia a proposição de mudanças não mais pensadas com base na raça e no meio. A busca de identidade social do intelectual brasileiro passa pela procura de um ponto entre a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade”. Os anseios da intelectualidade passavam por uma idéia de organização nacional em que a educação aparece como o elemento formador da sociedade por excelência, criando técnicos e renovando as elites, fato discutido por Antonio Candido (1989a, p.184) ao apresentar uma espécie de balanço do período no que concerne ao “aumento ponderável de escolas médias, bem como do ensino técnico sistematizado”. Candido comenta ainda o fato da criação das universidades num sistema inédito de compor as faculdades antes isoladas, o que alterou, segundo ele, o esquema tradicional das elites, esboçando-se um “‘sistema’, onde as partes deveriam funcionar em vista do todo, com atenuação das hierarquias e ampliação dos grupos de elite com formação superior” (ibidem).

Este “entusiasmo pela educação” verificado nos anos 30 vai acabar viabilizando também o início de uma reviravolta no sistema educacional não mais atrelado à tutela da Igreja e ao dogmatismo, mas sim voltado para a formação do cidadão, procurando privilegiar a aquisição de um espírito crítico ante a tradição irrefletida. Malgrado essas iniciativas, a educação, contudo, ainda permanecia um privilégio da elite, o que, de todo modo, em razão do papel que estas exerciam na sociedade e da extrema carência cultural do país, não deixava de repercutir de modo auspicioso no contexto da nação. O balanço dessas

mudanças, enfim, em termos gerais, é apresentado por Antonio Candido de um modo bastante positivo:

Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no “povo pobre” (Como diria Joaquim Manuel de Macedo), ou seja, a maioria absoluta da Nação, foi quase nada. Mesmo pondo entre parênteses as modificações que poderiam ter ocorrido na estrutura econômica e social, para ele o que se impunha era a implantação real da instrução primária, com possibilidade de acesso futuro aos outros níveis; e ela continuou a atingi-lo apenas de raspão. Mas se pensarmos nas camadas intermediárias (que aumentaram de volume e participação social depois de 1930), a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico, que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico. Se, finalmente, pensarmos nas chamadas elites, verificaremos o grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural, inclusive com aquisição de um corte progressista por alguns dos setores. (1989a, p.194)

O que interessa aqui, para efeitos deste estudo, no que concerne à questão da educação, é frisar que foi no âmbito dessas iniciativas vividas nos anos 30 que se verificou o nascimento de uma nova formação cultural que direcionaria o estudo da realidade brasileira por caminhos ainda não trilhados, abrigando em seu seio uma inserção inédita da classe média no contexto das transformações que propiciaria uma efetiva renovação dos quadros intelectuais e que se mantém até a atualidade.

Assim, das transformações por que passava a cultura no país, uma das mais significativas, pode ser dizer, foi a inserção de uma ideologia de classe média que, no contexto, veio a representar uma inversão de prioridades no cenário cultural do país, até então dominado por uma visão aristocrática da cultura e das artes, sobretudo. Essa característica é responsável pelo perfil ideológico das mudanças, esboçando uma visão mais democrática em relação à cultura e configurando em si mesma uma das mais surpreendentes transformações então em processo. Para Pedrosa (1994, p.48), essa realidade parece se explicar pelo conflito vivido por uma classe média que, se, por um lado, acalentava o desejo de ascensão política e econômica, gerando a necessidade de “assimilação dos valores aristocráticos que identificavam nossas elites, cujo modelo era a tradição européia”, por outro, “exigia a adoção de uma postura liberal e democrática de luta

contra os limites institucionais que a tolhiam”. É, pois, nesse contexto que, segundo Antonio Candido, muitas instituições – como a Escola de Sociologia Política, em 1933; a Universidade de São Paulo, em 1934; além do Departamento Municipal de Cultura, a partir de 1935, tendo Mário de Andrade à sua frente – foram criadas, como um espaço privilegiado que abrigaria esta nova característica da intelectualidade brasileira. E é dessa realidade específica que serão provenientes os mais expressivos intelectuais das futuras gerações, tal como os representantes do Grupo de *Clima*.

Em seu ensaio “Feitos da burguesia”, Antonio Candido (1980a) vem com clareza colocar essa realidade atentando para a necessidade de se matizar as análises ideológicas a fim de que se estabeleça com especificidade o momento em que se deu a criação da Universidade de São Paulo. Segundo ele, tratava-se sim de uma ação burguesa, mesmo porque, a despeito de toda transformação por que passava a cultura nacional, não houve em nenhum momento um movimento que pudesse se caracterizar por uma revolução efetiva das massas, o que somente se verificaria na América Latina no final da década de 1950 em Cuba. Para ele, o que importa, de fato, é compreender que, se se tratava de uma “expressão da cultura burguesa, era também expressão de cultura, sem mais qualificativos. Era a cultura que podia haver, e que gerou no flanco a própria contestação; que suscitou antagonismos a ela mesma” (1980a, p.103).

O sonho da elite paulista ao conceber e criar a Universidade poderia ser entendido como uma necessidade de se criarem “alguns grandes nomes ornamentais, algumas águias de Haia, com o que as elites ‘produtoras’ se satisfaziam”, hipótese aventada por Lima (1981, p.12); mas também entendido numa chave que evidencie uma expressão de “superioridade” da inteligência paulista ante a força do Estado por ocasião dos movimentos armados de 30 e 32. Isso pelo menos é o que pode ser apreendido das palavras de Fernando de Azevedo, um de seus fundadores, ao expressar:

Pois, nesta época rudemente trabalhada por duas correntes sociais e políticas que, fazendo apelo à força, à vontade e à ação, tendem a esmagar a inteligência e a liberdade sob o rolo compressor da máquina do Estado, o governo de São Paulo criou a Universidade, como um protesto e afirmação de fé na liberdade de pensamento e de investigação, de crítica e de debate, que constituem os fundamentos das instituições democráticas e universitárias. É a resposta de São Paulo aos ideais da força e da violência. (apud Piletti, 1994, p.94)



Esse “complexo de superioridade” também poderia ser confirmado pelas palavras de Simonsen, um dos fundadores da Escola de Sociologia e Política, que serviu como núcleo da Universidade de São Paulo:

Em princípios de 1933, numa atribulada fase da vida paulista, considerável plêiade de intelectuais lançava, nesta cidade, um manifesto, que se há de tornar memorável como o correr dos tempos. Nesse documento, demonstravam que *não tendo podido ver triunfante pela força das armas o seu ponto de vista*, compreendiam, mais do que nunca, a profunda desarmonia existente entre as nossas aspirações e a realidade político-econômico-social do país. Pregavam a urgente necessidade de se criarem escolas de formação de “elites”, em que se divulgassem as noções de política, sociologia e economia, despertando e criando uma consciência nacional, capaz de orientar a administração pública de acordo com a realidade do nosso meio... (Simonsen apud Lima, 1981, p.13. grifos nossos)

O que importa assinalar, em todo caso, é que, embora fruto da ação da oligarquia paulista, a Universidade, pelo que já foi exposto, se abre à participação de estudantes de origem eclética, o que produz resultados imprevistos e opostos à vontade que a criou. Segundo Pedrosa (1994, p.52), “Essa pequena burguesia emergente, se, de um lado, encontra na USP um signo de *status* e um mecanismo de ascensão socioeconômica, encontra, por outro, o instrumental científico e filosófico que lhe permitirá refletir criticamente sobre sua origem e diferença. E a busca de identificação elitista acaba dando lugar à explicitação de divergências, a partir das quais se vai elaborando um ‘pensamento radical’, na definição de Antonio Candido, mobilizado como arma de combate contra os próprios valores que condicionaram sua formação”.

Assim, a Universidade vem cumprir um papel sem precedentes na história da cultura nacional, possibilitando, segundo Lévi-Strauss, um de seus primeiros professores estrangeiros, “a essas classes modestas começar a sua ascensão, obtendo diplomas que lhe abriam acesso às posições universitárias” (apud Lima, 1981, p.13). Idéia endossada por Antonio Candido (1980a, p.102-3), ao afirmar que a Universidade abriu “as oportunidades para a formação moderna de um grupo no fundo inconformado em vários níveis. Grupo crescido no flanco da sociedade burguesa, constituído não apenas pelos seus rebentos mais inquietos ou francamente insatisfeitos, que recusavam o molde aristocratizante das escolas tradicionais, mas de elementos da pequena burguesia, professores primários comissionados,

filhos de fazendeiros falidos”. Nisso reside, para Antonio Candido, a “vocação crítica (no sentido amplo) da Faculdade de Filosofia”, e aquilo a que ele chama de “modesto radicalismo” que, ainda segundo sua visão, “ficou sendo uma tradição e tem produzido efeitos positivos”. Talvez aqui seja possível pensar numa associação com aquela idéia de Mário de Andrade, simpático à Universidade ainda em formação, da necessidade de se “retradicionalizar” a cultura nacional, agora numa chave outra que não mais aquela imposta pela cultura acadêmica ornamental alimentada pelas elites nacionais.

É nesse sentido, pois, que Antonio Candido afirma não ser esta a Universidade dos sonhos dos seus fundadores, sobretudo por constituir-se uma brecha muito significativa contra a cultura ornamental e voltada para o supérfluo, tão ao gosto das elites. Segundo Candido (1992, p.236), “a oligarquia suscitou um ‘aprendiz de feiticeiro’; criou condições para formar intelectuais que a exprimissem, mas estes desenvolveram uma atitude e um pensamento radical de pequena burguesia, que a negaram”. Esta também foi a conclusão a que chegou Lévi-Strauss: “a nossa missão universitária contribuiu para formar uma nova ‘elite’ ... embora se entregasse   tarefa de solapar uma classe feudal que nos havia,   verdade introduzido no Brasil, mas para servir-lhe em parte de caução e em parte de passatempo” (apud Lima, 1981, p.13. Cf. Candido, 1992, p.235-6). Para Pedrosa (1994, p.43), é com essa bela imagem do “aprendiz de feiticeiro” que Candido “nomeia a prática de sua geração de estudantes que transforma uma educação burguesa e cosmopolita em origem de um aprendizado voltado para a radicalização da reflexão crítica e nacionalizante”.

A Universidade vai então se tornar o ambiente privilegiado de uma nova expressão e   nela que vão tomar corpo estudos cujas temáticas jamais foram abordadas nos ambientes acadêmicos, tais como as condições de vida do trabalhador brasileiro. o “interesse pelos grupos até então menos estudados, ou estudados com ilusões deformadoras: além do negro, o  ndio, o trabalhador rural, o operário, o pobre” (Candido, 1989a, p191), além da

organização de mecanismos de divulgação cultural, como a revista *Clima*, que conjugava renovação crítica e artística a posições políticas progressivas; o papel desempenhado pelo Centro Acad mico da Faculdade de Direito na mobilização oposicionista contra o Estado Novo e na formação de quadros mais avançados, necessários à reforma de instituições partidárias, jurídicas e legislativas; a articulação de entidades como a Associação Brasileira de Escritores,

cujo congresso de fundação já apresenta essa prática profissional em sua condição de atividade pública só exercida plenamente na luta contra toda forma de fascismo; a criação de partidos como a UDS (União Democrática Socialista) e o PSB (Partido Socialista Brasileiro), comprometidos com a socialização democrática da ordem política e econômica brasileira. (Pedrosa, 1994, p.32)

O modelo inicialmente adotado para a Universidade, evidentemente, era o europeu, mais particularmente o francês, considerado pelas elites como o melhor, confirmando a tendência das influências francesas ao longo dos séculos na cultura brasileira, “Daí o fato de terem sido contratados mais professores franceses do que de outras nações”, conforme as palavras de Paulo Duarte que, junto com Júlio Mesquita e Fernando Azevedo, era um dos fundadores (apud Piletti, 1994, p.93). Foi, pois, sob o estímulo da equipe de professores como Lévi-Strauss, Roger Bastide, Arbousse-Bastide e Jean Maugué, particularmente, que se constituiu um grupo de professores pesquisadores que iria transtornar a visão dominante historicista, factual e descritiva das ciências sociais no Brasil (cf. Lima, 1981, p.13-4). Lembre-se que a formação específica da nova geração se deu sobretudo com base nessa formação social – como muitas vezes salientou Antonio Candido “Notem que não somos formados em Letras ou Artes, mas em Filosofia e Ciências Sociais” (1992, p.236) –, que favoreceu antes à formação de um espírito crítico e de reflexão sobre a realidade social e cultural, produzindo críticos nos mais variados setores.

No contexto inaugurado pela Universidade, o espírito polêmico e a vontade de participação na realidade do momento se enriquecem com o aprendizado paciente de teorias e métodos, os quais, segundo Pedrosa,

fecundados pelo interesse crítico e pragmático, são responsáveis tanto por uma especialização que evita os riscos da imprecisão dogmática, quanto pela capacidade de especulação filosófica que evita o uso simplista de conceitos e impressões. Essa integração de teoria e prática, de interesse cultural e organização analítica é a garantia de uma atividade intelectual em que ação e reflexão, vontade e inteligência não se excluem. Entendida dessa forma, a crítica passa a ser uma prática em que a escolha de métodos e objetos específicos está dialeticamente associada a uma visão de mundo abrangente e questionadora. Como movimento constante entre o geral e o particular, essa prática solicita do pesquisador um empenho simultaneamente pragmático e especulativo, feito de aproximação e de distanciamento, de constatação e de dúvida. (1994, p.59)

É com esse espírito que a nova geração formada na Universidade de São Paulo vai atuar em termos de crítica da cultura. Sobretudo nos estudos literários, essa nova postura passará a determinar as abordagens das obras, revelando uma renovação no que diz respeito à estrutura da crítica, de caráter mais profissional, embasada doravante numa sólida formação universitária, na pesquisa e no compromisso com amplos segmentos da vida social a partir da interpretação de sua realidade.

Em um plano geral, a “modernização” assim entendida teve como fundamento a transformação da infra-estrutura de produção intelectual até então disponível, centrada em um modelo mais livre de associação dos intelectuais, em uma separação menos nítida dos campos do conhecimento, em uma prática intelectual predominantemente veiculada através do ensaísmo etc.: aspectos que foram substituídos por um modelo centrado nas universidades, que passaram a funcionar como centros administradores do saber, contribuindo para o predomínio da “cultura acadêmica” e restringindo consideravelmente o campo de atuação dos intelectuais “independentes”. Estes foram progressivamente substituídos pela figura do professor-pesquisador, inscrito em uma determinada comunidade científica, que se afastou crescentemente do público culto a que se dirigia o ensaísmo. As conseqüências destas alterações no modo de produção e transmissão de idéias foram, literalmente, devastadoras em relação ao modelo precedente, e geraram problemas teóricos e metodológicos peculiares e inéditos. (Martínez, 1992, p.299)

Nessa nova formação adquirida nos espaços inaugurados pela Universidade de São Paulo, aliada ao espírito de pesquisa, residia o diferencial então introduzido pelos professores franceses, sobretudo Jean Maugué, tido pela nova geração que ali se formava como o grande incentivador de uma nova forma de se pensar a realidade, de se refletir sobre os fatos, os problemas sociais, a política, em suas análises sobre literatura, pintura, cinema. Esta será, pois, a marca indelével que caracterizará essa nova geração cujos representantes mais importantes são Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes, Ruy Coelho, entre outros. Estes intelectuais, conhecidos como o Grupo de *Clima*, representantes da primeira geração de críticos formada nas bases inovadoras da Universidade de São Paulo, iriam ser, a partir dos anos 40, os responsáveis pela incorporação dos novos critérios para o estudo da realidade brasileira. Com seus estudos fortemente ancorados em conceitos sociológicos, filosóficos e estéticos, começavam a lançar um novo patamar analítico para a crítica de

cultura no Brasil, privilegiados pela sólida formação intelectual que, doravante, se constituiria o elemento diferencial em relação a tudo que se tinha feito em crítica no país até então.

### Os anos 40: a geração de *Clima*

"A mocidade sente que lhe cabe uma missão importante, mas não atina com a maneira por que deva tal missão concretizar-se."

(Sérgio Milliet)

Todo estudo que tenha por objetivo abordar a produção crítica dos anos 40, configurada naquelas novas bases propiciadas pela fundação da Universidade de São Paulo e representada sobretudo por aquela geração que ficou denominada como o Grupo de *Clima*, tem, quase que forçosamente, de reconhecer a importância da figura de Sérgio Milliet não só para a estruturação dessa crítica como um todo, mas, exclusivamente, para a formação dessa nova geração, a quem ele serviu de inquestionável referência e modelo, abrindo-lhe caminho para o tipo de crítica que ela pretendia fazer.

Antonio Candido, um dos mais importantes críticos de cultura e de literatura do Brasil, em seu depoimento à série "Plataforma da nova geração",<sup>3</sup> refere-se a ele como um "homem-ponte", conceito que, ainda segundo Candido (1989b, p.123), "o perturbou, ora inquietando-o, ora fazendo-o pensar sobre a sua função na vida intelectual do seu tempo". Essa observação do autor refere-se às preocupações de Milliet quanto ao posicionamento de seus contemporâneos que, diante das "Plataformas" propostas pelos moços, viram-se questionados por virtual "traição", conforme se discutia então a respeito da participação da geração de 22 nos acontecimentos políticos da época. Para Milliet, as acusações que se

---

<sup>3</sup> Trata-se de iniciativa do jornal *O Estado de S. Paulo*, organizada por Mário Neme e publicada entre 1943 e 1944, procurando sondar os pontos de vista e o direcionamento da nova geração de escritores brasileiros, visando "apurar também o grau de consciência dos participantes a respeito dos 'problemas mais orgânicos' da cultura brasileira; o nível e o clima intelectual em que colocavam suas preocupações mais sérias; o tipo de

faziam a essa geração eram injustas, pois, segundo ele, “Faltou a essa geração uma ideologia, mas não careceu ela de entusiasmo coletivo. Entrou também na luta, pró ou contra o estado de coisas da época” (Milliet apud Campos, 1996, p.105-6).

A “classificação” empregada por Antonio Candido se justifica antes por tudo aquilo que Milliet representou em termos de sua atuação como crítico, pela sua prática tão próxima àquela da nova geração da qual Candido fazia parte. É, pois, nestas palavras que Antonio Candido explica sua referência:

Sem nunca ter sido um *mestre* (o que seria contra o seu temperamento), foi com certeza um modelo que antecipava a atuação de grupos como aquele ao qual eu pertencia, o primeiro formado pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. É que, ao contrário de quase todos os outros intelectuais daqui, ele tinha o tipo de formação que os criadores da Universidade desejavam instalar. Não era bacharel em Direito nem médico, não era diletante nem foca de redação. Tinha estudado Ciências Econômicas e Sociais numa universidade suíça e adquirira aquela técnica de aprender que nós estávamos procurando dominar. Como nós, partira da sociologia, da psicologia, da economia, da filosofia; como nós, sofrera o impacto do marxismo mas também da sociologia universitária; como nós, tinha uma preocupação política acentuada, sem sectarismo; como nós, aspirava a um socialismo democrático diferente das fórmulas reinantes. (1989b, p.123)

Também Mário de Andrade já havia exaltado o conhecimento teórico de Milliet contra o “impressionismo” dos demais críticos da época ao reconhecer nele sólidas bases de uma “formação intelectual feita na grave Suíça e, também, de uma convivência profunda, embora um bocado exclusiva com a numerosa mentalidade francesa ... [o que] o torna uma figura rara em nosso meio artístico”.<sup>4</sup>

Milliet, tendo partido da poesia – como de resto era a tônica entre os críticos da sua geração, que primeiro se projetavam pela criação literária para só depois assumir uma postura crítica diante da literatura, o que, na maioria das vezes, ensejava o caráter “impressionista” da crítica de então –, foi se especificando lentamente, segundo Antonio Candido, até chegar ao seu amadurecimento como crítico por volta dos anos 40, embora isso não tenha causado prejuízos à sua produção literária. Procurando, pois, contextualizá-

---

formação recebida, se universitária ou autodidata; e, por fim, o que se poderia esperar deles no campo da ciências, das artes e das idéias”.

<sup>4</sup> Cf. artigo de Mário de Andrade intitulado “Noção de responsabilidade”, de 1939, publicado na coletânea de crítica literária *O empalhador de passarinho* (Cf. Campos, 1996, p.235-6).

lo, Candido (1989b, p.126) diz preferir chamá-lo de “crítico de literatura” a “crítico literário”, no sentido de diferenciá-lo de seus contemporâneos, já que “seu espírito mais amplo e bem aparelhado em diversos setores” lhe faculta “uma espécie de posição crítica anterior e superior às especializações, que se aplica à literatura, à arte, à sociedade, à personalidade”. Nessa posição-chave, segundo Candido – caracterizada sobretudo por um modo crítico que “é o seu modo inicial de ver a vida e as obras”, o que lhe garante uma independência em relação a uma doutrina ou a um método cristalizados como muito se verificava na produção crítica da época: “Na verdade ele foi o crítico mais sem sistema que houve em nossa literatura e se orgulhava disso” –, reside o diferencial determinante da importância de Milliet para a crítica e para a nova geração de críticos então em ascendência.

Se a nova geração de críticos reconhecia em Milliet uma referência que marcaria de modo indelével sua produção, a recíproca em termos de simpatia parecia também existir, ainda que a “mentalidade universitária” fosse vista por ele, inicialmente, com alguma reticência, certamente pelo seu “horror” a dogmatismos e ortodoxias, como revela Antonio Candido. Milliet, em artigo de agosto de 1941, recebia a nova geração como “A novíssima”, chamando a atenção de seus leitores para a intensa atividade intelectual e artística que se verificava na capital paulista, motivada sobretudo pela presença dos moços de *Clima*. Ele revela ainda que toda sua desconfiança em relação a eles se dissipara ao ler o primeiro número da revista editada em maio daquele mesmo ano. É ele quem diz:

A “novíssima geração” ... parece-me dotada de algumas qualidades essenciais de primeiro plano que eu desejaria ver se desenvolverem aceleradamente. Em primeiro lugar, o espírito construtivo. Nós que pertencemos à novíssima de 22 entramos na arena literária como bárbaros iconoclastas decididos a nos entregar com ardor a um trabalho ingente de demolição ... Agora, outra geração chega: normalmente deveria mostrar-se irreverente, iconoclasta, sarcástica, devastadora ... Mas os rapazes de vinte a trinta anos, que constituem a “novíssima”, para maior espanto nosso, se apresentam cheios de leituras filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos. (apud Pontes, 1998, p.71)

Fica patente nessa apresentação o caráter de seriedade com que se expressava a nova geração, revelando uma sólida formação intelectual que a diferenciava da prática de então. Essa seriedade também pode ser percebida pela contraposição em relação à geração

anterior com seus arroubos de “demolição”, o que, em princípio, levou Oswald de Andrade, um dos mais significativos representantes da geração de 22, a cunhar aqueles moços de “chato-boys”, o que já se tornou folclore em termos de história da crítica literária brasileira. Vale ainda ressaltar o adjetivo “novíssimo” empregado por Milliet, que procurava com isso estabelecer uma clara distinção entre essa geração de *Clima* e aqueles “novos” a quem desconsoladamente se referia Mário de Andrade em sua “Elegia de abril” com que abria o primeiro número da revista, o que não deixava de representar uma tomada de posição favorável do modernista à publicação inaugurada pelos jovens da nova geração. É preciso ainda registrar que, se a produção crítica da geração de *Clima* parecia ser bem-vinda a Milliet, o mesmo não se pode dizer em relação à produção ficcional, o que, de resto, além de realmente o gênero não ter se firmado entre os componentes da nova geração, essa realidade configurava a própria transformação por que passava a crítica nacional em seu estatuto agora definido por uma formação específica que lhe proporcionaria um caráter profissional aos poucos implantado no sistema cultural brasileiro.

Evidentemente esse trânsito entre uma crítica em princípio autodidata para uma outra produzida com base em uma formação universitária não foi tranquilo como pode parecer nessa primeira abordagem. Houve reações negativas em relação à nova geração e sua forma de atuar, em razão sobretudo da ameaça que os jovens podiam representar para a geração mais velha naquilo que ela tinha de mais sagrado: a sua autoridade sobre os assuntos da área. Heloísa Pontes (1998) apresenta um apanhado dessas reações, principalmente a polêmica travada entre Oswald de Andrade e Antonio Candido naqueles anos dos anos 40. Para ela, o incômodo de Oswald de Andrade em relação à nova geração “sinaliza um aspecto mais geral das transformações em curso no campo intelectual do período, desencadeadas pela fundação da Universidade de São Paulo”. Ela sintetiza:

A introdução de novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual, promovida por essa instituição e atualizada por seus integrantes, chocava-se com o padrão dominante das carreiras intelectuais da época, construídas na inteseção do jornalismo, da política, da literatura e da vida mundana. Oswald não foi o único, portanto, a manifestar sentimentos ambivalentes – de recusa, desconfiança, ressentimento, surpresa e admiração – diante da mentalidade universitária, especializada e profissional que estava sendo construída no período por meio da presença dos professores estrangeiros e da atuação da nova geração de críticos da cultura – a



“novíssima”, como queria Milliet – oriunda da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. (1998, p.89)

Independentemente, porém, de toda divergência e reação, o que ficou patente e que já se registra como um dos mais importantes momentos vividos pela crítica de cultura do país foi que os moços de *Clima* vinham para ficar e, de modo até mesmo considerado rápido e sem tantos impedimentos, foram se estabelecendo e transformando de modo inusitado o cenário da crítica literária e de cultura no país.

Abordando os mais variados temas relativos a cultura, política, literatura, artes plásticas, estética, cinema, música, teatro etc., a nova geração foi se firmando nos anos 40 e 50 no campo intelectual paulista com sua crítica fortemente marcada pela formação que tiveram na Universidade de São Paulo. Natural seria, pois, que essa geração encontrasse um meio pelo qual pudesse se expressar e dar vazão às “inovações” de que era portadora no campo da crítica nacional. Foi assim que nasceu *Clima*, revista fundada em 1941, voltada para a produção intelectual em geral e, sobretudo, para a cobertura do movimento cultural da cidade de São Paulo; apolítica no início, conforme um de seus fundadores, Antonio Candido (1980b, p.158), “preocupada com o trabalho puramente intelectual, e foi se politizando lentamente, ficando cada vez mais radical, até uma atitude francamente empenhada”.

Em seu texto sobre *Clima*, Candido (1980b) vai apresentar as diretrizes que nortearam a produção intelectual contida na revista, frisando, sobretudo, a importância que ela assumiu por ser “a primeira manifestação, no terreno da crítica e do movimento das idéias, da nova mentalidade definida pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo” (p.169). Depreende-se disso, pois, que com a criação de *Clima* ganhava corpo, enfim, toda aquela transformação da crítica nacional que começara a ser gerada no movimento modernista e que teve na fundação da Universidade de São Paulo, nos anos 30, seu momento decisivo em termos de formação. Pela proximidade com os modernistas do primeiro momento ainda em ação no cenário cultural e pela aceitação dos ideais desse movimento sobretudo como “atitude mental” em relação ao desejo de se criar uma cultura local, a aproximação a Mário de Andrade significava, segundo Candido, além de uma

atitude de reverência ao mestre pela abertura de caminhos, uma “necessidade” de aprovação por parte deste em razão de seu patente “ânimo construtivo” (p.160). O patronato foi aceito, sobretudo porque Mário de Andrade, apesar das ressalvas que fazia em seu texto de abertura da revista, reconhecia que, pelas características dessa nova geração no que diz respeito à sua produção eminentemente em prosa, abandonando “a tradição do livrinho de versos inaugural”, pelo substrato cultural proporcionado pela formação universitária e pela “mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação” (Andrade, 1974a), de fato verificava-se um progresso incontestável no campo cultural no país, ressaltando o diferencial que definia a nova geração em contraposição ao que se verificava até então.

Para os jovens críticos que acabavam de lançar a revista *Clima* era um alento que o melhor da esperança de Mário pudesse vir a se concretizar através deles e da geração a que pertenciam. Sobretudo se levarmos em consideração que até maio de 1941 seu raio de ação e de reconhecimento não ultrapassava os muros da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Acrescente-se a isso o fato de que a própria faculdade — idealizada no decênio de 20, em meio à ocorrência do movimento modernista e dos primeiros empreendimentos editoriais de dimensão mais empresarial — não havia completado ainda uma década de existência. (Pontes, 1998, p.69)

É nesse sentido que, nesse momento específico, a nova geração de *Clima* se configurava ainda como francamente modernista e nisso se pode constatar um primeiro caráter de “continuação” de um projeto inicial de renovação para a cultura brasileira, num sistema marcado eminentemente pela falta de uma unidade e de um projeto que pudessem, enfim, proporcionar-lhe uma identidade a que se chamasse nacional, conforme ainda os anseios modernistas havia pouco explicitados. O distanciamento em relação à geração modernista será marcado exclusivamente pela forma de atuação e por todo o diferencial que passou a determinar a prática da nova geração enquanto críticos, ainda que partilhassem o mesmo gosto pela literatura em termos estéticos e culturais. Por esse diferencial, enfim, e pela inovação que representaram no contexto de mudanças iniciadas pela geração precedente, funcionando como uma espécie de críticos desse movimento, os integrantes do grupo de *Clima* tornaram-se as mais destacadas autoridades na interpretação do modernismo e das figuras mais importantes do movimento.

No que concerne às inovações propriamente ditas, privilegiadamente contidas nas páginas de *Clima*, em linhas gerais se referiam a uma crítica centrada antes na análise interna dos produtos culturais e não mais amparada apenas na discussão de posições teóricas, e isso vem marcar a nova dicção autoral introduzida pelos membros de *Clima*. Os assuntos tratados aparecem ali divididos segundo a “especialidade” de cada um dos colaboradores; apenas para citar alguns de maior destaque cuja produção se estendeu ao longo do tempo: Antonio Candido escrevendo crítica de livros, crítica literária propriamente dita; Lourival Machado, sobre artes plásticas; Décio de Almeida Prado, sobre teatro; Paulo Emilio Salles Gomes, sobre cinema etc. A atuação destes dois últimos, particularmente, representou uma inserção inédita na área, uma vez que praticamente inexistia tradição desses estudos em âmbito institucional e as críticas de então não passavam de abordagens meramente informativas. As finas análises que passaram a tecer nas páginas de *Clima* causaram frisson entre os meios intelectualizados da época, justamente num momento em que o “teatro moderno” e o “cinema moderno” começavam a despontar na cidade (Cf. Pontes, 1998, p.102). Serão eles, também, um pouco mais tarde, os introdutores desses estudos no âmbito da Universidade, onde passaram a atuar posteriormente respondendo cada um pela sua área.

Em relação a Antonio Candido, tornou-se lugar-comum, tamanha é a importância de sua atuação no cenário cultural do país neste século, apontá-lo como um dos membros mais ilustres do grupo de *Clima* e aquele que, nas palavras de Martínez (1992, p.298), “mais decisivamente contribuiu para a formação de novas idéias e para a definição das atitudes intelectuais capazes de expressar os desafios do novo tempo”. E isso ele o fez, ainda para esse autor,

com um sentido exato da tarefa requerida pela intensa transfiguração do funcionamento intelectual do período em que se desenvolveu sua personalidade crítica. Em certo sentido, sua obra é indissociável deste processo de alterações e atualizações a que se integra com um profundo sentido de concretude histórica que lhe permitiu apreender teoricamente os problemas mais decisivos da nova fase. Nesse sentido, o surgimento da revista *Clima*, em 1941, pode ser visto também como uma metáfora ou como um signo indicativo das repercussões no nível do funcionamento intelectual da modernização social do Brasil a partir de 1930. Desta forma, podemos dizer que um dos sentidos — e não o de menor importância — da obra de Antonio

Candido consiste em haver proposto a elaboração mais lúcida das contradições teóricas e ideológicas que derivaram deste processo. (ibidem)

Sua atuação em *Clima*, como de resto em toda sua obra, sempre se pautou pela tese segundo a qual toda obra literária se articula em duas instâncias, quais sejam, aquilo que lhe é peculiar enquanto objeto estético e aquilo que responde pela sua posição funcional na cultura de uma época. Assim, para Antonio Candido, uma das maiores funções do crítico deve ser

justamente a de servir como que de agente de ligação entre uma obra e seu tempo – e não apenas entre a obra e o leitor. E esta função implica na busca dos ligamentos através dos quais uma obra se prende ao seu momento histórico e social. Somente graças à compreensão deste sistema de relações obra-momento é que se poderá ter uma noção orgânica da literatura. Ater-se à produção literária “em si” será talvez mais interessante, mais artístico, mais especificamente literário. Mas é preciso lembrar que a crítica não pode e não deve ser puramente literária – no sentido de “artístico” –, porque estará neste caso sacrificando uma grande parte de sua significação e limitando o seu alcance. Ao crítico individualista, gidiano, opomos sem medo o crítico orgânico, o crítico funcionalista, por assim dizer, que busca numa produção não apenas o seu significado artístico, mas a sua conexão com as grandes correntes de idéias da época, e a sua razão de ser em face do “estado” de um dado momento.<sup>5</sup>

Por essas palavras é possível bem compreender em que sentido a nova produção crítica é diferente e radicalmente oposta àquela praticada até então, e em que sentido *Clima* vem representar efetivamente esse momento de ruptura com uma práxis “impressionista” e desvinculada do contexto social nos estudos literários e culturais verificados no país. É também nessa chave que se pode melhor compreender aquela colocação de Candido a respeito de Milliet ao chamá-lo de “crítico de literatura”, e não de “crítico literário”. Vale ainda destacar que a idéia de oposição entre o crítico individualista e o orgânico vem deslocar de seu centro aquele dogmatismo de um conhecimento que se intitula o “saber” por excelência, fruto daquele impressionismo que grassava na crítica brasileira. A idéia do “orgânico”, por sua vez, vem sugerir o conhecimento pesquisado, experimentado e partilhado numa comunidade, num grupo, num meio coletivo, o que de resto, além de fazer

---

<sup>5</sup> Publicado em *Clima*, n.10, junho de 1942, p.69.

transparecer a idéia da Universidade como um conjunto que se alimenta dos vários “saberes” e os processa transmitindo-os coletivamente, coaduna-se com a própria trajetória de vida do grupo de *Clima*.

É curioso observar o poder “revolucionário” que essa nova postura crítica vai ganhar a partir de então, rompendo definitivamente o casulo em que a crítica brasileira permanecia encarcerada para deleite exclusivo de uma minoria “iniciada”, uma elite para a qual o conceito de “cultura” se associava ao *status* que lhe caía tão bem. Aqui também se pode constatar os efeitos daquele ineditismo que significou a inserção de uma ideologia de classe média no contexto das transformações comentadas vividas na década de 1930.

A trajetória de Antonio Candido, contudo, o levaria, segundo Pontes (1998, p.100-1), a reavaliar e redirecionar o seu interesse “pelos elementos culturais e sociais mais amplos que condicionam o sistema literário”. Quanto a isso, é o próprio autor (Candido, 1992, p.232-3) quem vai sintetizar sua produção teórica em três fases específicas. Naquela que ele considera sua primeira fase cujo início se dá nos anos 40, sua preocupação está concentrada sobretudo na busca de causas, interessando-lhe as obras literárias “na medida em que estavam ligadas a um determinado sistema de condicionamentos do meio, e na medida em que influíam umas sobre as outras”, visão por ele classificada como positivista da cultura que coincidia com o “marxismo reinante por aqui” e também com a tradição francesa de cientificismo na filosofia na qual se formou na Faculdade. A segunda fase, verificada na década de 1950, “até certo ponto antitética”, segundo ele, se volta especificamente para a maneira pela qual os elementos externos podem ser retrabalhados como internos, fundantes do próprio sistema literário. Na terceira e última fase, década de 1960, Candido direciona seu interesse para a estruturação, ou seja, “o processo por meio do qual o que era condicionante se torna elemento pertinente. A preocupação não é mais tanto o condicionamento quanto o próprio sistema. Não o sistema isolado, tomado em si, mas na medida em que é uma fórmula através da qual o externo se torna interno. O interesse pela funcionalidade leva ao interesse pela estrutura, num sentido diferente dos estruturalistas, pois o que se indaga é como a estrutura se estrutura”.

A revista *Clima* circulou de maio de 1941 a novembro de 1944, período em que seus redatores começaram a se projetar e a se inserir profissionalmente na imprensa paulistana, passando alguns a exercer concomitantemente seu papel de crítico e de professor

universitário. Essa dupla função, pode-se dizer, revela o caráter de comprometimento da ação desses intelectuais não só no espaço privilegiado da crítica jornalística que sempre foi o espaço de manifestação das reflexões engajadas de seu tempo, mas também no da docência universitária, espaço para eles privilegiado de discussão e de alimentação daquele processo de socialização do indivíduo e do saber.

Antes porém que esses intelectuais retornassem definitivamente para a Universidade e que esta, com o tempo, se transformasse numa “torre de marfim”, mais um lance dos maiores representantes do grupo de Clima – Antonio Candido e Décio de Almeida Prado – se daria na cena da crítica jornalística paulista, numa declarada iniciativa de “continuação” de *Clima* expressa na feitura do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*.

### **Anos 50-60: o “Suplemento Literário” OESP**

“Tudo inédito e tudo nacional. Não traduzíamos a não ser muito raramente, porque o nosso desejo era exatamente o de movimentar a literatura brasileira.”

(*Décio de Almeida Prado*)

O caminho aberto à crítica literária nos anos 40 dava sinais de que não se esgotara com o fim da revista *Clima* em 1944. O espírito empreendedor de seus mais brilhantes componentes ainda preparava uma nova investida nesse terreno, procurando projetar em âmbito nacional a produção crítica antes circunscrita à revista e seus ambientes ainda predominantemente acadêmicos. É, pois, com esse objetivo que nasce, em 1956, o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. A investida pretendia alçar a crítica literária a um *status* mais digno, coerente com a sua nova feitura, que não aquele que sempre ocupou sendo praticada no rodapé dos jornais, nos moldes ainda alimentados pelas gerações anteriores. A nova feição exigia um tratamento diferenciado, não mais meramente informativo, que conjugasse elementos de uma revista especializada aos elementos característicos de um jornal no que ele tem de próprio, ou seja, um veículo privilegiado

para divulgação de idéias, reflexões, costumes, de maior penetração junto a um público não mais caracterizado como “iniciado”, mas ávido de “cultura” e de conhecimento. Nesse sentido, além das facilidades de circulação em âmbito nacional, é clara a intenção de seus fundadores de se criar um espaço mais “coletivo”, mais “comunitário” para o exercício da crítica de cultura, dando prosseguimento àquelas “inovações” introduzidas no cenário da cultura brasileira. Partilhar cultura, já agora compreendida num contexto não mais elitista, parece ser o móvel dessa iniciativa.

Diferentemente de seu depoimento a respeito de *Clima*, em que afirma não ter participado da idéia original de criação da revista (Candido, 1980b, p.153-4), em relação ao “Suplemento Literário”, a autoria deve ser totalmente creditada a Antonio Candido, que de fato foi seu idealizador, com a condição de que não o dirigisse, por achar-se desprovido de “capacidade para mandar” (AC, p.850).<sup>6</sup> A condição foi aceita por Júlio Mesquita Neto, que, por indicação do próprio Candido, delegou essa tarefa a Décio de Almeida Prado, que brilhantemente conduziu o “Suplemento” até inícios do ano de 1967, quando julgou já ter a publicação cumprido seus objetivos e retornou à Universidade como professor, onde se aposentou.

É curioso notar – e Antonio Candido sempre fez questão de frisar isso – que tanto a revista *Clima* como o “Suplemento” sempre tiveram como incentivadores membros da oligarquia paulista, representados sobretudo pela família Mesquita, proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*, que de resto também tem em Júlio Mesquita Filho um dos fundadores da Universidade de São Paulo. Essa ligação, compreendida no contexto já aqui explicitado, se explica também por ser esse jornal, nos dizeres de Candido (AC, p.849-50), uma empresa basicamente cultural, não-comercial, constituindo-se assim espaço privilegiado de repercussão do tom da *intelligentsia* paulista, “que é um tom de estudo, de ensaio, de reflexão” (p.851-2), em oposição a uma “leveza” típica dos cronistas cariocas e ao perfil combativo, movimentado e polêmico de alguns suplementos à época existentes, sobretudo no Rio de Janeiro.

Dos pressupostos que nortearam a criação do “Suplemento”, aquele que, segundo Antonio Candido, seria o mais importante era o de que não havia revistas literárias

---

<sup>6</sup> Os depoimentos de Antonio Candido e de Décio de Almeida Prado aqui reproduzidos foram concedidos a Marilene Weinhardt (1982), e serão citados, respectivamente, pelas siglas AC e DAP, seguidas dos números das páginas.

satisfatórias naquele momento no país, devendo aquele “Suplemento”, de certo modo, dadas suas características ligadas à estrutura de jornal, preencher a função de uma revista. O que se depreende, porém, de suas palavras, é que a intenção claramente exposta por Candido era a de que o espírito de pesquisa e de seriedade nos estudos da cultura brasileira ensejado pela criação da Universidade de São Paulo e amplamente experimentado em *Clima* deveria, doravante, ser o tom da crítica produzida no país. O diferencial se impunha, pois, como nova conduta a ser propagada e consagrada em âmbito nacional. Para ele, “até o momento o que São Paulo contribuiu realmente para a cultura brasileira foi a Universidade. A Universidade de São Paulo foi o acontecimento da cultura brasileira que serviu de modelo para todas as Universidade do Brasil. E foi a mais importante que o Brasil teve” (p.851).

A inovação, portanto, introduzida pelo “Suplemento” consistiria numa intersecção entre “gêneros” evidenciada no entrelaçamento do ensaio de crítica ancorada nas novas bases metodológicas e a crítica jornalística, distanciando-se, obviamente, das características próprias do jornalismo diário com sua finalidade exclusivamente informativa, mas que proporcionaria uma discussão de questões ligadas à cultura, pode-se dizer, no calor do momento em que elas se estabeleciam no país, o que também revela o projeto de seus idealizadores quanto a manter vivo o espírito de discussão das questões inaugurado pela nova geração. Essa característica pode ser observada na apresentação que abria o primeiro número, publicado em outubro de 1956:

Importa, assim, antes de mais nada, conhecer as idéias que estão atrás da realização. O primeiro problema que tivemos de enfrentar, naturalmente, foi o das relações entre as edições diárias do jornal e o *Suplemento*, determinando o campo de ação de cada um, de maneira a não haver duplicidade de funções ou diversidade de pontos de vista. O jornal, por definição, por decorrência, poder-se-ia dizer, da própria etimologia da palavra, 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. A perspectiva do *Suplemento* tinha, pois, de ser outra, mais desapegada 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 e uma menina de quinze, na Verona pré-renascentista, do que qualquer fato de última hora, pelo motivo de que as crises, as guerras, até os impérios, passam com bem mais rapidez do que os



mitos literários, muitos dos quais vêm acompanhando e nutrindo a civilização ocidental há pelo menos trinta séculos...<sup>7</sup>

Mas o destaque que merece ser dado aqui é ao objetivo fundamental da publicação, que consistia em “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”, o que, na concepção de seus idealizadores, deveria ser de fato a função e a razão de ser de um suplemento. O contato com o “Suplemento” hoje revela terem sido os objetivos atendidos não só na época em que era publicado, visto que ali se registraram estudos dos mais importantes intelectuais em ação na cultura do país à época, como também na posteridade, consistindo o “Suplemento” um documento de inesgotável fonte de pesquisa atualmente, ainda que a memória do país, no que lhe é peculiar, não se tenha prestado a dedicar a esse tipo de publicação um tratamento adequado que lhe possibilite a perpetuidade e o acesso dos interessados.

Reconhecido como uma das publicações culturais mais importantes do país, o “Suplemento” reuniu entre seus colaboradores fixos e esporádicos alguns dos membros mais expressivos do Grupo de *Clima*, “desta vez com bases nitidamente profissionais” (Pontes, 1998, p.210). Mas ali também havia espaço para pessoas de outras gerações e formações, abrigando entre seus colaboradores nomes como Brito Broca, Otávio Tarquínio de Souza, Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer etc., muitos dos quais identificados, segundo Candido (AC, p.858), com “o tom de ensaio mais antigo”. Essa convivência entre “uma linha consagrada de escrita e de crítica” e vanguarda, coisas novas, segundo Candido, ali se explicitava pelo extraordinário equilíbrio e clarividência de Décio de Almeida Prado. Aquelas discussões relativas aos embates de gerações parecia não ter mais espaço nesse momento, devendo o “Suplemento” privilegiar sobretudo o que de significativo, de fato, se produzia em termos de estudos literários e de crítica de cultura no país. Os tempos eram outros, e o espaço de produção da crítica também amadurecera, adquirindo novos contornos, enfrentando novos problemas, como as novas correntes que vinham se firmando no campo da crítica no mundo todo, notadamente as de origem norte-americana.

---

<sup>7</sup> Cf. “Suplemento Literário” (OESP), n.1, de 6.10.1956, apresentação escrita por Décio de Almeida Prado.

Tributário de *Clima*, o “Suplemento” de certa forma manteve a linha iniciada naquela publicação, apresentando também inovações, dentre as quais destacam-se as seções de “Letras Estrangeiras” – nas quais se privilegiavam produções de outros países, estudadas a cada semana por um autor específico especializado na literatura do país em questão –; “Crônica dos Estados” – dando espaço a uma correspondência estadual que caracterizava sobretudo uma colaboração brasileira, e não eminentemente paulista –; as inovadoras seções inauguradas em *Clima* de “Cinema” e de “Teatro”, no “Suplemento”, respectivamente, a cargo de Paulo Emilio Salles Gomes e Sábato Magaldi; “Revista das Revistas” – onde se discutiam produções recentes publicadas nas mais importantes revistas internacionais, além do espaço “Periódicos” reservado à produção intelectual havida não só no eixo Rio-São Paulo, mas também a de outros centros culturais como Belo Horizonte (*Tendência e Complemento*), Fortaleza (*Clã*), Recife (*Estudos Universitários*) etc. Também o ineditismo da inserção de gravuras verificado em *Clima* aparece no “Suplemento”, dando vazão à produção artística de nomes que também devem a esse periódico sua projeção nas artes nacionais.

Enquanto respondeu pela direção do “Suplemento”, até inícios de 1967, Décio de Almeida Prado soube valorizar e implementar aquelas novas trilhas abertas em *Clima*, favorecendo no espaço dessa publicação o florescimento das mais candentes questões apresentadas à crítica literária e de cultura em geral. O enfraquecimento do “Suplemento” – sobretudo depois da saída Décio, tendo Antonio Candido já se afastado há mais tempo, embora ainda ali publicasse seus estudos sobre literatura brasileira e opinasse na condução das publicações – se deu especificamente por uma série de fatores ligados à própria conjuntura política da época. As características do embate entre direita e esquerda que se estruturava na época, estando o jornal que lhe sediava alinhado a uma visão mais direitista em termos políticos – como de resto sempre se revelou a despeito da independência conseguida pelos dirigentes do “Suplemento” –; as “sabotagens”, no dizer de Antonio Candido (AC, p.856-7), empreendidas dentro do próprio jornal espelhando o acirramento entre os campos jornalístico e universitário; bem como a condição que se abria no espaço universitário de se exercer a “crítica cultural implementada pela implantação de cursos de pós-graduação nas áreas de literatura, cinema, teatro e artes plásticas” (Pontes, 1998,

p.210), tudo isso acabou esgotando o próprio “Suplemento”, levando-o a ser extinto alguns anos depois.

Em relação a esse esgotamento, dois pontos merecem maior destaque aqui. Se, por um lado, a abertura de uma nova frente de atuação da crítica dentro dos espaços universitários, com a abertura dos cursos de pós-graduação, significou em termos acadêmicos uma busca maior de especialização e de pesquisa no âmbito da Universidade, por outro, significou também o distanciamento de uma crítica voltada para uma produção mais comprometida com uma divulgação maior da cultura nacional, tendo na sociedade seu interlocutor privilegiado, projeto que aqueles membros da geração de *Clima* tanto privilegiaram. Além disso, o “retorno” ao âmbito exclusivamente acadêmico acabou dando ensejo ao que mais tarde seria chamado de “hermetismo” – explicitado sobretudo por aquela característica avidez por correntes e escolas estrangeiras sem uma perfeita compreensão de seus objetivos e seu inevitável abandono, tão logo novas idéias luminosas despontassem entre os estrangeiros –, tal como de fato acabou se verificando em termos de produção crítica no país; o que de resto também está ligado ao segundo ponto a ser abordado a respeito do esgotamento do “Suplemento”.

O outro fator determinante para o enfraquecimento não só do “Suplemento Literário”, mas de toda produção cultural no país está ligado a uma conjuntura político-econômica que passou a ser determinante dos anos 70 em diante. As características de uma empresa cultural apontadas por Antonio Candido em relação ao jornal *O Estado de S. Paulo* foram aos poucos cedendo lugar às novas configurações mercadológicas para as quais os valores comerciais se sobrepujam aos culturais, fazendo que as diretrizes da mídia se adaptassem aos novos padrões exigidos, expurgando de sua ação todo “diletantismo” e “perfumaria” que não significassem expressamente “lucro”. Essa, de resto, foi a ordem imperante a partir dos anos 70 para tudo o que lembrasse “Humanidades”, aí incluídas a Educação, a Cultura, a Crítica Literária etc. O que passou a interessar à mídia eram a “notícia” e o “espetáculo” que revertessem em “capital” para a “empresa”. Assim começava a tomar corpo a “modernidade” nacional que perdura até hoje no país.

Para efeito, porém, do corte histórico que se pretende para este estudo, o que se registra é que o “Suplemento” exerceu importante papel para a produção crítica brasileira, sendo um “eixo por onde gravitou o sistema cultural paulista até meados da década de 60” (Pontes, 1998, p.210), com as implicações que teve no cenário nacional. Nesse sentido, ele pode ser entendido como a última etapa daquele movimento iniciado com os modernistas de 22, especificamente Mário de Andrade, e que pretendia renovar a cultura nacional lançando novas bases para a sua compreensão. O balanço final da ação do “Suplemento” nesse contexto pode ser observado nas palavras de seus idealizadores, figuras mais do que autorizadas para falar do período e das conquistas que ele representou para a crítica brasileira:

Penso que o Suplemento atingiu os objetivos dele, revitalizou bastante a literatura, sobretudo em São Paulo e sobretudo entre os jovens. Muita gente foi lançada pelo Suplemento, em poesia e conto. E também um número enorme de livros saíram praticamente de lá. (DAP, p.872)

O Suplemento Literário, com aquela feição, desempenhou um papel, integrado na constituição de São Paulo, que começou com a Universidade de o Departamento de Cultura de Mário de Andrade. Foi a aquisição do hábito de gostar de arte moderna nos anos 40, com o Salão de Maio, com a Família Paulistana; depois o TBC nos anos 40 e, por fim, fechando isso, o Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo. É possível que, nos anos 60, já esse ciclo estivesse fechado, a tarefa tivesse cumprida. Eu considero o Suplemento talvez a última etapa desse movimento que começa com a Universidade. A Universidade, a obra de Mário de Andrade no Departamento de Cultura, a renovação do gosto musical, a renovação do teatro, a implantação do teatro novo e a criação dos meios novos de comunicação para a literatura através do Suplemento. O ciclo está fechado. (AC, p.859)

## **Considerações finais**

Foi Roberto Schwarz (1989) quem disse que “a cada geração a vida intelectual no Brasil parece começar do *zero*” (p.30, grifado pelo autor). Para ele, “não é preciso ser adepto da tradição ou de uma impossível autarquia intelectual para reconhecer os inconvenientes desta praxe, a que falta a convicção não só das teorias, logo tocadas, mas

também de suas implicações menos próximas, de sua *relação com o movimento social conjunto*, e, ao fim e ao cabo, da *relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados*” (p.31, grifos nossos). E conclui:

O prejuízo acarretado se pode comprovar pela via contrária, lembrando a estatura isolada de uns poucos escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antonio Candido, cuja qualidade se prende a este ponto. A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade. Entretanto, todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho de predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas. (p.31)

Schwarz – ele próprio um expressivo “discípulo” de Antonio Candido, alinhavando com o mestre uma teia cuja tessitura evidencia também uma continuidade, numa chave especificamente marxista, baseada na crítica dialética viabilizada pela geração de *Clima* – vislumbra nas perspectivas propostas por Silvio Romero, no século XIX, Mário de Andrade e Antonio Candido, especificamente, no século XX, uma idéia de continuidade, de “constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças do presente e solicite o passo adiante” (p.31). Essas palavras de Schwarz parecem avalizar o estudo que aqui se pretendeu desenvolver, procurando evidenciar uma tentativa de continuidade de um projeto cultural para o país, tendo no modernismo seu ponto de partida; na criação da Universidade de São Paulo sua mola propulsora; e na atuação da geração de *Clima* sua concretização, viabilizada pela revista *Clima* e, depois, pelo “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. Evidentemente, o nome de Antonio Candido se destaca nesse ciclo de transformações por ser ele o mais expressivo representante da geração que efetivamente concretizou esse projeto e, sobretudo, pela sua inquestionável contribuição para os estudos literários no país.

É nessa chave, pois, que se pode dizer que houve, certa vez, um projeto para a crítica nacional e que esse projeto deu frutos, produziu uma geração que soube retomar as bases lançadas pela geração anterior, dando prosseguimento a uma demanda do sistema cultura de sua época. Uma geração que teve uma trajetória determinante para a crítica nacional e que, mediante uma ação conjugada entre docência e prática crítica jornalística, também chegou a formar discípulos na geração seguinte, no âmbito da Universidade, ainda que não se possa falar mais de grupos ou de geração propriamente ditos no que concerne à

atuação destes últimos. Mesmo porque, não mais se verificariam na história literária movimentos que caracterizassem a ação de grupos no cenário cultural e que de forma tão marcante ensejaram transformações como as vividas sobretudo entre as décadas de 1920 e 1950, registrando-se nos anos 40 e 50 o último período de vida literária propriamente dito no país.

Essa nova “geração”, contudo, ao contrário da que a precedera, restrita essencialmente ao universo acadêmico e distanciada dos espaços culturais conquistados e valorizados pela precedente, se, por um lado, muito ganhou em conhecimento, pesquisa e qualificação de seus membros, implementando sua própria formação, por outro, muito perdeu em prestígio extra-universitário (cf. Pontes, 1998, p.217), fechando-se em seu reduto e eximindo-se, com raras exceções, de seu empenho crítico, instaurando um estado de coisas que se revela perverso a si mesma e à própria Universidade como instituição.

Segundo Pedrosa (1994, p.62), perverso porque todo enclausuramento enseja de *per se* um “pensamento enrijecido” que, no âmbito profissional, produz “repetidores de teorias e técnicas já consagradas” e, no político, porque ali os indivíduos “se arvoram em guardiães da pureza e da transcendência do verdadeiro saber, face à impureza e contingência da vida cotidiana”. A autora ainda prossegue em seu diagnóstico:

Do ponto de vista epistemológico, a especialização implicou numa hipertrofia do método, cuja coerência, restrita à análise descritiva de objetos específicos, substitui a reflexão teórica, através da qual todo saber revela sua origem arbitrária e se expõe à transformação. No campo dos estudos literários, isso se evidencia na voga estruturalista que domina a teoria e a crítica dos anos 60 e 70. O caráter positivista e funcionalista assumido por elas retoma, travestido de perigosa modernidade, o modelo de cientificidade produzido em fins do século XX<sup>8</sup> e estimula uma prática reprodutiva e instrumental do ensino da literatura.

Sua influência, além disso, extrapola os limites da universidade e atua negativamente em outro espaço importante. Pois em nome da competência especializada e do rigor técnico-formal, o enfoque ensaístico e jornalístico é discriminado. E, em consequência, a literatura deixa de ser o móvel de interpretações cuja amplitude polêmica garantia também a diversidade de canais de divulgação e o maior alcance de interesse e de público. (p.62)

---

<sup>8</sup> Conforme aparece na edição citada. Trata-se, certamente, de fins do século XIX, período em que se disseminou a opinião filosófica do “cientificismo”.

O que se depreende dessa nova postura do intelectual/crítico é que, a partir dos anos 70, o seu encastelamento nos domínios da Universidade vai pôr fim àquela função dele esperada de mediador entre obra e público, não mais reconhecendo na Universidade a sua função de promover a socialização do indivíduo e do saber, tal como foi possível ser experimentado na história da crítica nacional aqui traçada. Nisso reside especificamente a ruptura da nova “geração” em relação à que a precedeu e é nesse sentido que se pode falar de um abandono do projeto que ainda carecia de “desdobramentos que lhes poderia corresponder” (Schwarz, 1989, p.31).

É curioso observar que, se nos anos 30 a Universidade significou o grande impulso para a implementação daquele projeto acalentado por Mário de Andrade, será ela mesma, já a partir dos anos 70, que, de uma certa forma, promoverá a cristalização em seu seio das transformações vividas e restabelecerá, por assim dizer, o mesmo cenário que precedera sua criação, alimentando uma idéia de cultura voltada sobretudo para iniciados, para o corpo acadêmico, criando como que uma nova casta e afastando-se das formas de socialização do conhecimento adquirido.

Essa nova configuração, contudo, parece se explicar por dois caminhos que, na verdade, convergem para um mesmo ponto. Ao contrário do que se pôde verificar nos anos 20-30, a Educação jamais viverá desde então um “entusiasmo” pela sua causa, podendo-se mesmo falar de um “sucateamento” sem precedentes em sua história. Se naqueles conturbados anos 30 aquele “entusiasmo” e os progressos havidos nessa área ensejaram a criação da Universidade de São Paulo e com ela a abertura para que uma classe média nela se formasse, revertendo o ponto de vista das elites quanto ao conceito de cultura e suas implicações no contexto social, atualmente sequer se cogita um projeto que dê conta da educação formal e que se volte para a formação de professores entendendo a atuação destes na sociedade como docentes, segundo Antonio Candido (apud Pedrosa, 1994, p.62) “no sentido ontológico e ético”.

Paralelamente a esse estado de coisas, a nova lógica do capital vem constituir esse outro caminho pelo qual seria possível entender a retração da crítica nacional e o seu enclausuramento no ambiente específico da Universidade. Em seu depoimento a respeito do fim do “Suplemento Literário” (AC, p.859-60), Antonio Candido já sinalizava a nova configuração da imprensa nacional agora pautada pelas relações eminentemente comerciais,

abandonando todo e qualquer resquício de um comprometimento “cultural” que lhe possibilitava abrir espaços para tais discussões. Nos poucos espaços em que ainda se pode encontrar crítica literária na imprensa, ou esta se articula nos moldes do pensamento enrijecido e esterilizado das academias, reproduzindo via de regra aquela situação denunciada por Schwarz relativa ao trânsito pelas “inovações” importadas, gerando mudanças sem necessidade interna e “por isso, sem proveito” (Schwarz, 1989, p.30); ou responde apenas aos interesses dos jornais, da casa editora, do distribuidor etc., ou mesmo evidencia as duas realidades juntas, o que parece acontecer no mais das vezes.

Essas questões, com todas as suas implicações, mereceriam, evidentemente, uma discussão mais aprofundada que o espaço e os objetivos aqui propostos não abarcariam. Também um estudo mais detalhado da realidade pós-década de 1970 seria aconselhável. Espera-se, talvez, por uma nova definição de intelectual, de crítico, que procure dar conta dessa nova realidade, acreditando-se sempre que seria impossível entender um sistema intelectual desligado de suas bases político-econômico-sociais, explicadas pela articulação de mediações. A história, porém, desse novo estado da crítica já será assunto a ser discutido no novo milênio que se inaugura.



## CAPÍTULO 2

### “SUPLEMENTO LITERÁRIO” OESP UM INTERMEDIÁRIO CULTURAL

*...on peut soutenir qu'un système communique moins une pensée toute faite qu'une permission de penser suivant une impulsion nouvelle et dans de nouvelles directions.*

(Ramon Fernandez, *Itinéraire français*, 16/17)

#### **Intermediários culturais: conceituação e contextualização**

O estudo dos chamados “intermediários culturais” integram, como é sabido, o modelo genético francês tradicional em literatura comparada, que teve força entre os comparatistas até aproximadamente a década de 1960, passando depois a ser minimizado, ou melhor, contestado pela então escola americana que se contrapôs à visão francesa nessa área de estudo por julgar que a busca incessante de fontes e empréstimos revelava-se mecânica, comprometendo a obra em si mesma.

Sem, contudo, se pretender aqui apresentar uma discussão sobre esse polêmico tema ou mesmo fazer uma apologia de tal ou tal modelo em detrimento de outro, em razão de novas e justificadas maneiras de se pensar a literatura comparada, a intenção expressa neste capítulo é a de contextualizar, apresentar e ressaltar a importância para a realidade brasileira, em estudos comparatistas e literários, que assume a publicação, por aproximadamente uma década,<sup>1</sup> do periódico “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, registrando-se seu auge durante a década de 1960.

---

<sup>1</sup> O período estudado compreende os números havidos entre outubro de 1956 (primeiro número) e abril de 1967, quando o Suplemento Literário esteve sob a direção de Décio de Almeida Prado, mantendo-se sua

Embora o estudo dos intermediários culturais se apresente, entre os comparatistas, como uma parte “menos nobre” dos estudos de literatura comparada, justamente por se tratar, em princípio, de um levantamento tão somente de fontes documentais, o que se pretende aqui é, antes de tudo, procurar registrar a singularidade desse periódico paulistano como receptáculo dos modos de influência e recepção da cultura francesa na formação da crítica literária brasileira em meados do século XX, quando, nas palavras de Antonio Candido, não havia, então, uma “revista” que suprisse essa necessidade no país.

Além dessa característica do “Suplemento Literário”, entendido como um intermediário cultural na medida em que se concretizou como um veículo revelador e transmissor de idéias, literaturas e culturas, cabe também aqui destacar a produção do corpo crítico que nele atuava, começando a apresentar, naquele momento, os frutos de sua formação cuja característica fundamental expressava a forte influência francesa veiculada pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, deliberadamente instituída, décadas antes, segundo o modelo francês, e alimentada por professores vindos da França para formar o contingente de novos críticos, novos pensadores da cultura brasileira e universal. Esses professores configuraram-se, pois, como agentes culturais cuja presença no seio da instituição brasileira também se revela um importante intermediário cultural segundo a concepção francesa aqui considerada. Essa realidade obrigava aos alunos o uso quase constante da língua francesa em sua formação, como se pode ver nos depoimentos de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado:

Décio: Realmente, era uma faculdade francesa. Os professores eram todos franceses! Eu entrei um pouco antes que você e só tinha uma matéria em português, que era História do Brasil ... O resto era tudo em língua francesa. Eu aprendi francês ouvindo as aulas. Era obrigado a saber francês para entender as aulas e conversar com os professores.

Candido: Francês era a nossa língua cotidiana, até nos corredores. Por isso, todo o nosso grupo teve influência francesa muito forte.

Décio: E coincidiu com um momento importante do cinema francês ... é interessante que a década anterior à nossa, a de 30, tenha sido um período de forte influência do cinema americano, sobretudo em São Paulo. Foi por volta de 1940 que isto começou a mudar. Vieram os professores franceses para dar aulas no Brasil e vieram também os filmes franceses.

---

concepção original. Com a saída de Décio do comando do Suplemento, este passou por alterações significativas, da diagramação ao conteúdo e assuntos de interesse diversos.

Candido: Eu cheguei a São Paulo em 1936. Estavam chegando também os filmes de Jacques Feyder, René Clair, Julien Divivier... E a faculdade repleta de professores franceses. Eu, Gilda, você, Lourival, Paulo Emílio, Rui, todos nós fizemos uma faculdade francesa.<sup>2</sup>

Como representantes do corpo crítico atuante no “Suplemento Literário”, destacam-se, para efeito deste estudo, as figuras de Brito Broca e Leyla Perrone-Moisés, ambos responsáveis pela seção “Letras Francesas” do referido periódico, cada qual representando um modo próprio e característico de absorção da cultura francesa entre nós: o crítico impressionista representado por Brito Broca, titular da seção desde o primeiro número até sua morte, em 1961, e a crítica de expressão universitária, representado por Leyla Perrone-Moisés, em substituição a Broca, até o último número do “Suplemento” sob a responsabilidade de Décio de Almeida Prado, nos inícios de 1967. A discussão dessa questão, objeto dos próximos capítulos, pretende abarcar as transformações verificadas relativas às influências francesas na cultura brasileira, tendo como eixo os dois modos de estudo da literatura francesa no Brasil, a partir de um “divisor de águas” que seria, em tese, a especialização e a técnica de estudos literários proporcionada pela formação acadêmica veiculada pela criação da Universidade de São Paulo, respondendo a um anseio de um projeto cultural para o Brasil idealizado por Mário de Andrade, conforme discutido no Capítulo 1 deste estudo.

O quadro que aqui se apresenta, portanto, procura dar conta, mesmo que de forma sucinta, dessa realidade da cultura brasileira, dando evidência à influência francesa norteando e subsidiando uma crítica cujo auge se pode claramente constatar no periódico ora estudado.

Nesse sentido, o objeto deste capítulo é contextualizar esses elementos dominantes da cultura brasileira, apresentando o “Suplemento” não apenas como um intermediário cultural de suma importância para a formação dessa cultura, que de fato foi, mas, sobretudo, como espaço privilegiado de nascimento de uma moderna crítica literária nacional, gestada na criação da Universidade de São Paulo. Pode-se dizer, assim, que é a partir desse momento, e, sobretudo, pela atuação dos grandes críticos que ali legitimavam

---

<sup>2</sup> Esses depoimentos fazem parte da publicação *3 Antônios e 1 Jobim. Histórias de uma geração*, organizada por Martins & Abranches, 1993.

sua formação crítica, que se pode conceber a crítica literária como matéria de foro universitário.

Trilhando, portanto, as diretrizes segundo a visão genético-contatual francesa, os intermediários culturais se resumiriam nos agentes por intermédio dos quais se dão os intercâmbios entre as diversas culturas, tais como os concebem os manuais franceses mais tradicionais de literatura comparada:

Podem ser agrupados sob o título de “Intercâmbios Literários Internacionais”, de uma parte, os veículos que transportam de uma nação para outra idéias, gêneros literários, temas e imagens, obras integrais ou fragmentárias; de outra parte, os próprios objetos que as nações trocam entre si ... Essas transferências são uma distribuição que se situa entre a produção (a criação literária dependente da genética e da estética) e o consumo (o público ativo e passivo que é estudado pela sociologia da literatura). Desde Paul Van Tieghem, deu-se aos agentes que os favorecem o nome de intermediários – o escritor ou o país produtor receberam o nome de emissor e o escritor ou o país consumidor, o de receptor. (Brunel, Pichois & Rousseau, 1990, p.19)

Conforme essa concepção, estão implicadas nesse processo as questões relativas sobretudo à influência – conceito que tornou a pedra-de-toque da oposição americana no campo da literatura comparada –, concernindo o “conhecimento das línguas” (difusão das línguas pelos professores estrangeiros atuando nos países receptores, como se verifica no caso estudado), os “homens e seus testemunhos” (os viajantes e as influências resultantes desses deslocamentos, bem como o papel da coletividade representado pelas comunidades universitárias, especificamente aqui destaca-se o papel da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e sua fundação com a presença de professores estrangeiros, mormente os franceses); os “instrumentos” (especialmente a literatura impressa, as traduções e adaptações, as obras de iniciação e o importante papel da imprensa, considerando-se aqui especialmente a criação do “Suplemento Literário” com vocação formativa e informativa do gosto literário brasileiro); e, por fim, os conceitos de “fortuna” (conjunto dos testemunhos que manifestam as virtudes vivas de uma obra), “sucesso” (o número de edições, traduções e adaptações dos objetos que se inspiram na obra, bem como em relação aos seus leitores), “influências” (o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma

obra contribui para dela fazer nascer uma outra) e “fontes” (pesquisa das origens) eles próprios (Cf. *ibidem*, p.20-52).

A questão da influência, no entanto, por mais que possa ser questionada pelas demais correntes de pensamento da literatura comparada, pela limitação que porventura venha a significar para esses estudos, é, pode-se dizer, de certa forma, reconhecida por Zhirmunsky, um dos maiores representantes do comparatismo russo, ao conceber suas analogias tipológicas correspondendo a situações similares na evolução social, distinguindo-as do que chamou “importações culturais”, ou, na verdade, “influências” (Cf. Coutinho & Carvalhal, 1994, p.357).

Em sua análise sobre o ponto de vista de Zhirmunsky, Sandra Nitrini (1997), em seu livro sobre a literatura comparada, vem estabelecer que, para esse pensador, não se nega “a possibilidade e até mesmo a necessidade de contatos culturais e influências recíprocas, da ação de uma literatura predominante ou de uma personalidade poética marcante, mas sempre a condição de que haja necessidade interna por parte da literatura receptora de tal influência ... Zhirmunsky insiste que ‘cada influência ideológica’ (e daí literária) é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão” (p.48-9).

Com base nessa compreensão, poder-se-ia perguntar, aqui, se não seria este o caso das literaturas ou da crítica literária latino-americana, sobretudo no caso brasileiro, por motivos explícitos da nossa formação cultural amplamente calcada nos valores franceses, pelo menos até aproximadamente a década de 1960, conforme considerações de alguns de nossos mais importantes pensadores, que passamos a destacar.

### **As influências francesas na cultura brasileira**

Em um breve estudo intitulado “O francês instrumento de desenvolvimento”, Antonio Candido (1977), tratando diretamente da questão da presença francesa na América Latina, anuncia alguns traços que, a seu ver, são bem característicos das influências que

recebermos da cultura francesa a partir da independência dos países latino-americanos. Ele inicia dizendo:

Nesta perspectiva, creio distinguir quatro traços que me parecem importantes: em 1º lugar, o fato de que para nós a cultura francesa tenha sido mediadora; em seguida, de que ela tenha desempenhado um papel que, nos países de civilização tradicional, coubera à cultura clássica; em 3º lugar, que ao contacto com os povos subdesenvolvidos da América Latina, ela se revelou mais aberta, menos ligada aos interesses de classes e dos grupos do que qualquer outra, dentre as que vieram a modificar e enriquecer nossa triplíce herança ibérica, ameríndia e africana; enfim, que a cultura francesa, intimamente elaborada pelo espírito crítico e pelo espírito de pesquisa, é um bom instrumento do desenvolvimento científico. (p.9)

Candido vai falar primeiramente da função mediadora, que, segundo ele, permitiu que as influências francesas se superassem. Ele entende que a França não se limitou a transmitir sua cultura, mas o fez também em relação a outras culturas, favorecendo relações culturais autônomas entre os diferentes países latino-americanos:

Uma parte considerável do que temos apreendido desde o início do século XIX, constitui-se de produtos diretos da cultura francesa e de elementos transmitidos pela língua francesa. Nossos românticos leram Byron por intermédio de Amédée Pichot, e Goethe através de Gérard de Nerval. Salvo raras exceções, as epígrafes de Schiller ou do pseudo-Ossian que encabeçam seus poemas estão em versão francesa. Esta transmissão mediatizada era frequentemente depuração, uma vez que todo produto cultural sofre deformações inevitáveis no seu processo de difusão. Desta forma, eu diria que assimilamos também as lacunas francesas, uma vez que as traduções e interpretações eram algumas vezes deformantes e até empobrecedoras. (p.10)

Candido reconhece assim que foi por intermédio da cultura e das traduções francesas que apreendemos tanto o complexo pensamento de Hegel, ainda que reduzido e simplificado, como tivemos a revelação do romance russo a partir de 1880, mesmo por textos deformados que, por volta de 1930, foram corrigidos pelos próprios franceses. E conclui: “A mediação da França significou, portanto, para nós, a possibilidade de nos pormos em contacto com outras culturas. Mas creio poder afirmar que serviu de mediador também entre nós mesmos” (p.10). O autor está se referindo aos contatos estabelecidos entre escritores latino-americanos mediados pelas traduções ou mesmo por textos normalmente escritos em francês por volta da era modernista dos anos 20. Ele lembra ainda

que, até os anos 60, pelo menos, era muito comum os intelectuais latino-americanos se conhecerem pessoalmente, ou aos seus livros, pela mediação francesa, quando não em viagem pela própria França, meca cultural que sempre atraiu os intelectuais de várias nacionalidades.

O segundo ponto abordado por Candido refere-se à substituição das culturas clássicas pela cultura francesa, “mais principalmente das línguas clássicas pela língua francesa no que se refere à formação intelectual da América Latina” (p.11). O autor argumenta que, com o desenvolvimento dos países latino-americanos, coincidindo com a era industrial e com a transformação radical das visões do mundo, o francês, como novo instrumento lingüístico, veio substituir o grego e o latim que, embora tivessem sido de grande importância para o desenvolvimento da Europa, não tinham mais como desempenhar esse papel nas novas culturas emergentes. Além disso, dado que entre nós tais línguas nunca ultrapassaram os muros dos conventos ou as bibliotecas de poucos eruditos, o francês veio assumir esse lugar privilegiado de língua universal no novo mundo. Sobre isso, Candido afirma:

A situação verdadeiramente excepcional que ela adquirira no século XVIII em toda a Europa, como língua universal das pessoas cultas, deu-lhe, em alguns aspectos, foros de língua universal. No início do século XIX, quando as colônias espanholas e portuguesas tornaram-se nações, ela estava no clímax de seu prestígio e de sua função civilizadora. Muito natural pois que tenha se tornado a língua moderna de ensino obrigatório e indispensável. Conseqüentemente, é graças ao Francês que podemos ver o mundo, que adquirimos o senso de História, que lemos os clássicos de todos os países, inclusive gregos e romanos. (p.12, grifo do autor)

Essa realidade, segundo Candido, não teria sido um mero acidente histórico, e “esta situação só pôde se formar graças às características de versatilidade e universalidade que permitiram à cultura francesa uma posição única entre as demais” (ibidem). Ele se refere ao espírito fraternal trazido pela Revolução Francesa, o qual tornou-se comunicável pelo aprendizado da língua, conferindo um “toque especial de humanismo” às novas culturas, característica fundamental da cultura francesa no mundo. Citando o exemplo da Argentina, que, embora fortemente influenciada pela língua e cultura italiana, bem como, mais recentemente, pela inglesa, manteve, apesar disso, uma visão de mundo, uma cultura

intelectual fortemente marcadas pelo francês, Candido afirma ser também a cultura francesa um elemento privilegiado no amálgama cultural brasileiro: “É preciso observar que, como os argentinos ou mexicanos, não somos de origem francesa e que, muito mais do que eles, resultamos de misturas complexas. Creio que deveria ser estudado com mais rigor, em que medida deve-se esta posição excepcional da cultura francesa e seus elementos de universalidade e a seu caráter de alternativa funcional das culturas clássicas” (p.13).

Essas reflexões levam-no ao terceiro ponto de sua exposição, o de que em seu contato com os países subdesenvolvidos da América Latina “a cultura francesa adquiriu um aspecto mais humano que as outras com as quais nos relacionamos, e que isso se traduz por alguns aspectos significativos, como o abrandamento do caráter de classe assumido freqüentemente pela cultura intelectual” (p.13). Candido relata sua experiência pessoal ao citar que, na sua adolescência, freqüentou grupos socialistas e anarquistas compostos quase exclusivamente por italianos. Independentemente, porém, de suas convicções e da língua italiana francamente empregada entre eles, suas leituras e visão de mundo, segundo Candido, eram marcadas pela França de forma singular. Esse relato dá conta de que “quando a cultura intelectual misturou-se entre nós a interesses largamente humanos, ela apoiou-se naturalmente em contribuições francesas...”. Candido retoma sua afirmação de que foi certamente a Revolução Francesa que permitiu esta inflexão, considerando:

Ora, a marca revolucionária ligou-a, no século XIX, por um lado aos grandes movimentos populares da Europa, por outro, à tomada de consciência nacional dos jovens países latino-americanos. De tal forma que ela tornou provavelmente a única a fornecer simultaneamente armas e inspirações, não só às camadas dominantes, mas às camadas dominadas. Ela conservou seu timbre de delicadeza e de seleção, que lhe permitiu ser o elemento fundamental na educação das elites sociais. Forneceu também instrumentos jurídicos e retóricos que integraram a fisionomia legal dos governos ... Mas adquiriu além disso um timbre novo de liberdade e de contestação (como se diz hoje) que serviu para formar os liberais, os verdadeiros republicanos, os democratas, os socialistas, todos os que lutaram por um mundo menos injusto. (p.15)

Candido chega mesmo a lembrar que a *Marselhesa* era francamente executada em manifestações políticas, comícios e reuniões eleitorais, mas também em reuniões operárias e em qualquer movimento de protesto, o que, na sua opinião, é “um exemplo muito eloqüente desta universalidade de uma cultura, que em muitos de seus aspectos é capaz de



se colocar acima das tensões entre as classes e os grupos” (p.15). É com base nessas considerações que Candido vai afirmar o verdadeiro nexo existente entre a nossa cultura e a francesa. Considera ele:

Naturalmente, as influências que acabo de enumerar só adquirem sua funcionalidade plena se existe a possibilidade de estabelecer relações verdadeiras e não simples empréstimos mecânicos. Graças à sua flexibilidade e à sua universalidade, as influências francesas puderam responder mais que qualquer outra às verdadeiras necessidades de nossos países. (p.15)

E trazendo a questão da influência mais precisamente para o campo literário, Candido afirma:

Tomemos o caso bastante complexo do Indianismo literário da época romântica. Nascido na França com as teorias do bom selvagem, a partir de sugestões oriundas da América, cresceu com as contribuições primitivistas do falso Ossian, e voltou à América sob a forma de uma tendência literária que era exótica para os franceses, mas que se ajustava de forma admirável a nossas necessidades espirituais e políticas. Precisávamos, na verdade, construir para nós um passado heróico: precisávamos também glorificar nossas origens índias e “justificar” nossas várias mestiçagens; precisávamos finalmente opor à tradição clássica algo que destacasse nossa recente independência. Adotamos, então, como toda a naturalidade, o Indianismo forjado pelos franceses, como o melhor instrumento para afirmar nossa personalidade nacional, uma vez que privilegiava componentes não-europeus. A isso se pode chamar um caso de influência que na verdade é uma relação que pôde desempenhar um papel capital por que correspondia a necessidades profundamente sentidas. (p.15-6)

Esses argumentos de Candido são perfeitamente compreensíveis e compatíveis se pensados segundo a chave proposta originalmente por Sandra Nitri em relação à idéia de “influência” na concepção defendida por Zhirmunsky, conforme já anunciado.

No final de suas reflexões, Candido lança duas perguntas que na verdade expressam seu temor quanto a um possível enfraquecimento dessa influência a partir dos anos 1970: “O que pode o futuro reservar a estas relações?” e “Existem outras que possam ser consideradas tão enriquecedoras?”. Candido está se referindo, na verdade, a uma nova realidade que despontava no país com o avanço de uma cultura tecnicista que viria “destronar” o francês como instrumento fundamental no pensamento intelectual brasileiro: “Só uma perspectiva estritamente tecnicista ou tecnocrática poderia opor o francês língua

de cultura e o francês chamado instrumental”, advertindo que também a cultura francesa se construiu graças aos esforços produtores da ciência, citando Descartes, Diderot, d’Alembert, Auguste Comte.

Essa nova configuração que causava temor a Candido em relação à “abolição” do francês como língua de cultura e língua científica no país também já fora objeto de estudo de Mário de Andrade, ainda que de um prisma diferente do de Candido. Na concepção de Mário de Andrade (1934), conforme seu artigo publicado na *Revista Acadêmica*, n.8, o que se verificava no Brasil, nos anos 30, não era exatamente uma decadência da influência francesa, como o título do artigo faz supor, mas propriamente uma “diminuição” dessa influência, especialmente, a seu ver, pelo “engrandecimento do Brasil”. Note-se que Mário de Andrade reconhece a questão da influência e não a renega, pelo menos por enquanto, no campo da cultura intelectual. Ele argumenta, no início do artigo, que “o espírito francês dominou colonialmente o Brasil na segunda metade do séc. XIX. Mas o Brasil se engrandeceu, tanto no sentido de se nacionalizar e adquirir consciência<sup>3</sup> e uso dos caracteres, constancias, tendencias que lhe são propios, no sentido de se universalizar e adquirir consciência e uso das riquezas espirituais do mundo”. Para ele, essa “nova realidade brasileira” certamente seria prejudicial e contraditória a qualquer influência espiritual exclusiva, no caso a francesa, que teria contra si duas barreiras, consideradas por ele intransponíveis, as quais passa a comentar.

A primeira dessas barreiras, segundo Mário, no seu estilo peculiarmente nacionalista, seria o choque com o próprio espírito nacional brasileiro, argumentando que éramos, à época, um povo “nacional” não só com caracteres e tendências psicológicas já bem determinados, como também possuíamos uma “cultura propria”, ainda que, na sua opinião, incipiente. Seus argumentos se baseiam numa propalada desenvoltura e autonomia nacional em várias áreas do conhecimento:

Si é certo que nos dominios da filosofia no Brasil nunca teve pensadores originais (de resto não existem propriamente filosofias nacionais...) no dominio das ciencias, já possuímos institutos que são verdadeiros nucleos de pesquisa e cultura brasileiras, independentes de qualquer influência estrangeira, verdadeiramente originarios do engrandecimento do país,

---

<sup>3</sup> As citações diretas de Mário de Andrade mantêm a grafia por ele empregada no artigo, sendo corrigidos apenas aqueles termos que, de modo evidente, configuram erros do linotipista na composição do texto.

unicamente voltados para as necessidades dele, e focos portanto de cultura original naquilo em que o país é original. Mais importante ainda, como cultura geral, as nossas artes, com engrandecimento da cultura popular nos grandes centros urbanos, tiveram que se amoldar às necessidades dêsse publico e servi-lo.

A razão do apogeu da influência francesa no Brasil, na sua concepção, é que, no século XIX, os artistas, por lidarem com pequenas elites dos poucos que sabiam “ler, ver e ouvir”, procuravam formar essas elites “despaisadas” em conformidade com as correntes artísticas trazidas da França, o que não seria mais possível se verificar no Brasil em razão de não mais haver tais elites, uma vez que a cultura tornara-se geral, abrangendo um público leitor muito maior que outrora. Mário reconhece assim um “progresso” nacional baseado nos avanços da educação, como se pretendia naqueles anos 30 em que escreveu seu artigo. Para ele, então, eram raros os analfabetos nos grandes centros urbanos, compondo-se assim um público com uma “psicologia própria, já bem brasileira e muito sulamericana, que nada mais tem que ver com as psicologias néo-latinas da Europa”. Aliás, ele mesmo julga ser um engano, “quando não uma verdadeira tolice da geografia humana”, falar-se, à época, de uma América Latina. É, pois, desse modo que ele encara que os artistas tiveram que se amoldar às exigências da nacionalidade sendo eles próprios nacionalizados pela nova realidade brasileira. E se reconhece ainda haver ecos no país de correntes estrangeiras, como cubismo, expressionismo, futurismo e surrealismo (este último citado por ele em francês: “*Surréalisme*”), o faz para afirmar que a sua reprodução em solo artístico nacional é “sempre dotada de um ‘ruim’ curioso, que tem pelo menos a benemerencia de ser um ‘ruim’ nacional”. Com o que conclui. “E é sempre meio caminho andado para atingirmos o ‘bom’ nacional, com que possamos algum dia dar a nossa contribuição original á humanidade”.

Com relação à outra barreira que enfrenta a “influência espiritual francesa” no Brasil, Mário a identifica na universalização do país e, conseqüentemente, de sua cultura. Ou seja, ele considera que “possantes correntes emigratórias” como as dos italianos, no Centro do país, dos alemães, no Sul, dos japoneses, em São Paulo, bem como as das grandes empresas norte-americanas e inglesas, “passado o periodo da vinda de proletariado rural”, fatalmente criaram elites culturais de importância decisiva quanto à orientação

espiritual na nacionalidade. Mais importante que isso, ele atribui ao crescimento do número de estudiosos, cientistas e artistas, nos meios da ciência e da arte do país, a existência de uma competição legítima em que a seleção se dá pela “maior ou menor cultura de cada qual”. E respalda seu raciocínio do seguinte modo:

Já se foi o tempo em que bastava ao artista nacional ter muito talento. Hoje se requer o homem que tenha o seu talento dinificado por uma cultura cada vez mais sólida e exigente. Dessa competição nasceu a curiosidade e em seguida, atualmente, a necessidade imperiosa, de conhecer outras línguas, outras culturas, outros sabios, que não apenas os de França. O alemão, o inglês, o italiano, o espanhol são hoje línguas de conhecimento e uso normal nos centros urbanos brasileiros. A própria língua russa principia se normalizando, quer entre a mocidade de tendências comunistas, quer entre os que blasonam de ser muito cultos. E a própria França, em grande parte, é a originadora das nossas curiosidades.

A última frase de Mário, por si só, dá conta da ainda forte influência francesa ditando “regras” no país e no mundo, apesar de seus argumentos nacionalistas em contrário.

Ao final do artigo, Mário acaba revelando sua “implicância” em relação à França por considerá-la viver muito em “modas literárias, criadas pelas revistas e círculos literários”, reconhecendo que tais modas acabariam, fatalmente, por influenciar, por intermédio das revistas, jornais e livros franceses, os meios cultos brasileiros despertando-os para o desejo de ler seus autores no original. Ele conclui, por fim, seu artigo reafirmando:

Assim, minha opinião é que não há propriamente decadência de influência francesa. Os brasileiros continuam a ler enormemente os livros franceses, a admirar e 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...

Certamente o nacionalismo de Mário e seu desejo de ver concretizada uma cultura eminentemente brasileira naqueles anos 30 o tenham levado a expor suas opiniões desse modo um tanto “ufanista”, ainda que considere um caráter múltiplo de culturas estrangeiras na formação dessa identidade puramente nacional, em detrimento de uma única, a francesa. A verdade, porém, é que a França sempre se firmou no cenário mundial como a maior provedora de cultura, sendo o grande exemplo de cultura humanista por excelência na

formação do espírito e do homem ocidental, mais exclusivamente. A decadência sentida por Mário viria a se concretizar, de fato, a partir dos anos 50-60, com a mudança dos padrões culturais e as novas configurações políticas orquestradas pela ascensão dos Estados Unidos da América no cenário mundial. Até que isso efetivamente ocorresse, o “espírito francês” continuava ditando as regras para a “cultura” no país. Mário, visionário que era, tem o mérito de ao menos ter identificado essa nova realidade que se configurava para o país naqueles anos 30

As causas dessa “decadência, no entanto, não foram especificamente culturais, mas eminentemente políticas. A julgar pelas palavras de Brito Broca (1968b) em suas *Memórias*, indiscutivelmente lia-se muito menos francês no Brasil dos anos 60 do que naquele dos anos 30, mas, segundo esse autor, “não se diga que isso seja pela influência das literaturas de língua inglesa, pois os livros norte-americanos e ingleses estão longe de ter no Brasil a extração que tiveram outrora os franceses” (p.209). Não seria, portanto, uma questão de divulgação de obras em língua inglesa, nem certamente um problema identificado no mercado editorial propriamente dito. Percebe-se, antes, pode-se dizer, dessas considerações, um problema de “incompatibilidade” entre a cultura nacional de matiz francês e a cultura de língua inglesa, donde a dificuldade de “extração” do conteúdo dos livros norte-americanos. Broca afirma, ainda, que nos começos de sua vida literária, “na década modernista”, ele pôde testemunhar a grande voga da literatura francesa no Brasil: “As livrarias de São Paulo recebiam com regularidade quase tudo que e bom e interessante aparecia na França. E era rara a semana em que não havia novidades francesas nas montras da Casa Garraux...” (p.209). É interessante notar, por essas suas palavras, a grande sincronia que havia entre o mercado editorial francês e o brasileiro, sendo possível ao leitor brasileiro o acesso a tudo que se publicava na França, especialmente no campo da literatura. Broca passa a listar, então, o que se lia na época, citando Jean Lorrain, que já estava se tornando esquecido, segundo ele, e dando ênfase à recepção das obras de Anatole France no Brasil, que, desde “1900 continuava a ter grande público no Brasil ... enchia as prateleiras da Casa Garraux e da Livraria do Globo, quase especializadas em obras francesas” (p.209).

Os problemas que levavam à possível diminuição das leituras de livros franceses naqueles anos 60 no Brasil, entre outros, certamente podem ser identificados nas questões levantadas por Paulo Rónai em artigo publicado no próprio “Suplemento Literário”, intitulado “Renascença ou declínio da língua francesa?”, de 5.12.1964. O que motivou o autor a escrever seu artigo foi a palestra “A língua francesa no mundo”, proferida pelo diretor do Departamento Cultural do Quai d’Orsay, o Sr. Jean Basdevant, no Rio de Janeiro. Rónai considera que “os numerosos amigos da civilização francesa” que assistiram à palestra saíram da Maison de France reconfortados diante das informações de que “À queda de prestígio da língua francesa no plano internacional, sensível desde 1920 sucedeu um período de franca recuperação, ainda em curso”. Mas também passaram a ter grandes motivos de preocupação, conforme o autor passa a comentar em seu artigo.

Rónai comenta que, segundo o palestrante, os resultados positivos em relação à língua francesa no mundo referiam-se a uma reversão na ameaça de que o desligamento das colônias e protetorados franceses pudesse vir a enfraquecer o uso do francês por parte desses falantes, o que acabou, na verdade, redundando em benefício. Ele explica que muitas das jovens nações cujos dialetos nacionais ainda não haviam se coagulado em um idioma nacional acabaram adotando o francês como língua oficial, tornando-se este um verdadeiro fator de unidade. Também os países que se desligavam do império francês acabaram preferindo não rejeitar o francês continuando a praticá-lo como língua de ensino, instaurando uma espécie de bilingüismo. Revela ainda que um terço dos países membros da ONU empregava o francês como idioma de trabalho e que em países como Estados Unidos, a então União Soviética, China, Austrália, Japão, Romênia, se o uso não se ampliava, pelo menos demonstrava uma recuperação de posições antigas. Além desses fatores, outros, de fundos diversos, como a pujança econômica da França, sua estabilidade política e seu conhecido apreço pelas artes e pela cultura em geral garantiam o uso do francês revelando números ainda promissores quanto à sua permanência como idioma no mundo todo.

Esse resultado positivo, comenta ainda o articulista brasileiro, também se devia a uma mudança estratégica da diplomacia cultural da França que, não contente com as posições estáticas decorrentes de situações tradicionais, se dinamizava numa “multiplicação de esforços para promover a expansão lingüística, base de toda irradiação intelectual”. A essa altura do artigo, Rónai afirma que aos ouvintes causou estranhamento o fato de o

palestrante não fazer nenhuma referência ao Brasil nesse quadro positivo da língua francesa no mundo, a não ser habituais alusões aos laços espirituais que uniam os dois países, o que levou Rónai a especular: “Só vemos uma explicação para esta reticência: o conferencista preferiu omitir o que constituiria nota destoante naquele quadro otimista, a saber, a crise do ensino do francês em nossas escolas”. Nisso reside, pois, o fator preocupante, sobre o qual o articulista passa a discorrer.

Segundo Rónai, a Lei de Diretrizes e Bases, à época aguardada por todos com grande expectativa, “ao lado de seus inegáveis benefícios, produziu também prejuízos, o maior dos quais, sem dúvida, é a condenação à morte lenta do ensino da língua francesa”. Ele adverte de que sua afirmação poderia vir a causar espanto nos leitores, uma vez que no texto da lei não havia nenhuma alusão a essa questão, e justifica sua tese do seguinte modo:

Tencionando assegurar maior elasticidade aos currículos ginasiais, o legislador estipulava o número máximo de disciplinas de cada série, ao mesmo tempo que impunha a todos os colégios certo número de disciplinas obrigatórias. Entre elas não figura nenhuma língua viva. Sem dúvida, resta às escolas a possibilidade de incluírem em seus programas um ou até dois idiomas estrangeiros; mas, na prática, a maioria contenta-se com um só, para não ter que abrir mão do desenho, cujo ensino se tornara facultativo também. O dilema criado por tal dispositivo até hoje não encontrou solução satisfatória. Devendo optar entre duas línguas, a maior parte dos colégios, seguindo a tendência dominante do momento em nosso Continente, pronunciou-se a favor do inglês; a minoria, abandonando este, decidiu-se pelo francês. Alguns julgam resolver o dilema ensinando durante dois anos um, e durante dois anos outros, desses dois idiomas. Qualquer uma dessas soluções representa grande prejuízo intelectual para as nossas futuras elites.

As justificativas de Paulo Rónai parecem certeiras, e ele continua sua argumentação dizendo não lhe parecer que houvesse conflito de interesses entre o francês e o inglês, uma vez que tanto partidários de um quanto do outro idioma reconhecem a importância de ambos numa época de intensificação dos contatos internacionais. É assim que ele considera que a não-obrigatoriedade do ensino do francês, ao menos nos então quatro anos de ginásio, determinaria o total desaparecimento desse idioma das escolas brasileiras. E completa:

Não pretendemos repetir aqui tantos argumentos que militam em prol da sua manutenção; qualquer pessoa medianamente culta os encontrará sozinho de tão óbvios. Mas talvez valha a pena lembrar que depois da supressão do latim nos currículos, o francês passou a assegurar o

nosso contato mais direto com toda a herança do humanismo europeu, e com isso ganhou importância suplementar ... A discussão desses efeitos ainda não saiu do âmbito educacional. Mas agora já é possível perceber que, a manter-se a situação atual, daqui a cinco anos não teremos mais estudantes de Faculdades capazes de lerem um livro francês...

Os presságios do autor não demorariam a mostrar que ele tinha razão em sua avaliação dos caminhos oferecidos ao francês naquela Lei de Diretrizes e Bases, que, inspirada em fortes sentimentos nacionalistas, acabou por instituir, paradoxalmente, ou nem tanto, o monopólio da língua inglesa na escola secundária brasileira. Contribuiu para isso, certamente, a guinada no paradigma do que seriam uma economia e uma política internacional bem-sucedidas: a norte-americana, ao contrário do que fora a francesa, sobretudo pelo seu inquestionável capital cultural.

A nova realidade, contudo, não veio significar o fim da influência francesa no país, mas sobretudo uma mudança em relação à sua recepção e ao modo de com ela se trabalhar e pesquisar, como se pode depreender das palavras de Leyla Perrone-Moisés (1991) na sua “Apresentação” ao Primeiro Seminário do Núcleo de Pesquisas Brasil-França (Nupebraf) do IEA/USP:

Afrancesados, somos todos, em maior ou menor medida, de bom ou de mau grado. A Faculdade de Filosofia, de que todos aqui somos oriundos, tem a cultura francesa nas suas origens, e a formação francesa de nossos mestres brasileiros ainda se reflete nas gerações seguintes. O que mudou, desde o momento da fundação de nossa Faculdade, há 56 anos, é a nossa atitude diante da cultura francesa. E essa mudança de atitude não é apenas uspiana. O Brasil mudou, o mundo mudou e, dentro dele, o lugar ocupado pela cultura francesa. (p.5)

Num rápido relato sobre o modo como a cultura francesa sempre foi apreendida no país, Leyla comenta:

Voltemos ao século passado e lembremos o que representava então a cultura francesa para os brasileiros. Em 1869, Junqueira Freire escrevia: “Sigamos a França, porque ela é o farol que ilumina todo o mundo civilizado!”. Em 1907, Afonso Pena recebia o Ministro francês com as seguintes palavras: “Desde muito tempo vossa pátria é a principal inspiradora intelectual dos povos de origem latina”. E em, 1922, Elysio de Carvalho pronunciava um ditirâmico discurso



intitulado “La France éternelle”, num banquete em homenagem a Paul Fort onde estava presente o melhor da intelectualidade brasileira. (p.5)<sup>4</sup>

O que se destaca dessa fala, sem dúvida, é o fascínio e a submissão característicos do modo de recepção da cultura francesa entre os intelectuais brasileiros verificado desde o início das relações entre os dois países até aproximadamente meados do século XX, ainda que vozes discordantes se pudessem ouvir, como as descreve Leyla em relação a José Verissimo, para quem se tratava de um afrancesamento do país, e a Monteiro Lobato, que se referia a uma obsessão dos brasileiros para com a cultura francesa, considerando-nos “colônia mental da França, uma espécie de Senegal antártico” (apud Leyla, 1991, p.6). Leyla reconhece os excessos e considera:

Conhecemos todos o prosseguimento dessa reação e o longo processo contra o “colonialismo cultural” que foi, pouco a pouco, predominando sobre a admiração incondicional. Essa reação não foi, evidentemente, exclusiva do Brasil, mas ocorreu no mundo todo, em particular na América Latina. Esta, em suas lutas de Independência, valeu-se muito das idéias e da imagem libertária da França, contra as idéias e os procedimentos das metrópoles ibéricas (elas mesmas paradoxalmente afrancesadas naquele momento). Era pois natural que, consolidadas as Independências, e manifestadas outras dependências, econômicas e culturais, tanto a paixão quanto o ódio pela França fossem perdendo intensidade, até a questão de nosso afrancesamento tornar-se irrelevante. (p.6)

A intenção de Leyla nessas suas reflexões é registrar que, em razão do aprofundamento dessas relações e assimilações ao longo da história, tornou-se quase que inevitável, ou mesmo impossível, estudar a própria cultura brasileira sem se levar em conta as marcas da cultura francesa nela impressas: “Do nosso folclore até as nossas vanguardas artísticas, do pau-brasil até o desenvolvimento científico e tecnológico, todas as áreas de nossa cultura receberam a influência da França” (p.7). E ela encerra sua “Apresentação” concluindo:

O que nos interessa, hoje, é estudar o quê da cultura francesa foi integrado na cultura brasileira, e como se efetuou essa integração. Aos franceses, interessará talvez incentivar essa

---

<sup>4</sup> Em 25.6.1960, em virtude do falecimento de Paul Fort, Brito Broca escreve a crônica « Paul Fort e o Brasil » – registrada no Capítulo 3 deste estudo – lembrando essa visita do poeta francês ao Brasil e a sua polêmica pretensa relação com os escritores modernistas brasileiros.

simpatia histórica que está na base de nossas relações. Para nós, conhecer essa história é saber um pouco mais de nós mesmos. (p.7)

Reconhece-se, nas palavras desses estudiosos das relações culturais entre Brasil e França a necessidade de uma contextualização das questões discutidas a respeito de influência, pois, inegavelmente, percebe-se tratar, para o caso do Brasil, de uma cultura fortemente calcada na cultura francesa, o que pode ser ainda comprovado ao se considerar a questão aqui tratada dos intermediários culturais e sua importância na consolidação da cultura do país receptor.

Como exemplos indiscutíveis desses intermediários, no que se refere ao século XX, especificamente, destacam-se, num primeiro momento, a concepção e criação da Universidade de São Paulo de inspiração francesa e a presença dos professores franceses que para cá vieram para fundar a Faculdade de Filosofia da USP, e, num segundo, a ação do “Suplemento Literário” como divulgador de culturas estrangeiras, mormente a francesa, tal como se verifica na orientação que este periódico assumiu com a atuação de seus idealizadores, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, dois expoentes de uma “geração” de críticos formados nessa Universidade, como já se pode destacar no Capítulo 1.

Diante dessa realidade histórico-social, pode-se afirmar que efetivamente se verifica uma influência francesa – também porque até meados do século XX a hegemonia cultural francesa é um dado inquestionável – determinando a formação de uma cultura brasileira, cultura esta pautada, em razão desse contato permanente com a Europa, no “prestígio das humanidades clássicas e na demorada irradiação do espírito científico” (Candido, 1965, p.158).

Esse traço determinante da cultura brasileira desde o seu florescimento, segundo Antonio Candido, revela uma particularidade não verificada em outros países, qual seja, a soberania da literatura como fenômeno central da “vida do espírito”, ocupando e determinando um espaço destinado, em princípio, à filosofia e às ciências humanas, ocasionando o que ele chama de uma “inflação literária” (ibidem, p.156).

Essa soberania da forma literária, entretanto, começa a ser mudada, ainda segundo Antonio Candido, após o modernismo, especificamente a partir da década de 1930, época em que, não sem propósito, se dá a consolidação da Faculdade de Filosofia da USP. O que

se verifica nesse momento é a descoberta da chamada “realidade brasileira” (vide Capítulo 1), o que passou a exigir dos homens de letras um discernimento e um conhecimento científico específicos, agora não mais mediado pela forma literária, ainda que esta tenha sido a maneira eficaz pela qual se formara uma consciência nacional e pela qual se pesquisara, até então, a vida e os problemas brasileiros.

É o próprio Antonio Candido que dá seu depoimento sobre isso. Respondendo à pergunta de Décio de Almeida Prado: “Que relação você vê hoje entre o seu interesse inicial por ciências sociais e o interesse pela literatura?”, Candido afirma:

Eu não fui o único a me interessar pelo estudo da sociedade. Acho que toda a nossa geração foi muito sensível à dimensão histórica. E foi assim em tudo o que escrevemos. Os outros notam imediatamente que nós temos tendência a dar grande importância ao estético, mas sem jamais esquecer o fenômeno social. Nós fomos a primeira geração a pensar desta maneira a sério, sem amadorismo. Foi um condicionamento que adquirimos na faculdade: nunca perder de vista a dimensão histórica e social. Nós aprendemos sociologia, antropologia e economia com grandes professores franceses, mas nunca pretendemos ser sociólogos, antropólogos ou economistas. Queríamos pensar os problemas estéticos com um fundo social. Isto me marca muito hoje. (in Martins & Abranches, 1993, p.100)

Sobre o seu modo de fazer crítica literária, Candido considera:

Lembro que um dia, conversando com o Paulo Emílio e confessando que eu não havia encontrado um jeito de fazer crítica literária que fosse também sociológica e marxista, ele me respondeu: “Mas você acha mesmo isso necessário? Quando faço política, eu sou marxista e faço política. Mas quando faço crítica de cinema, faço apenas crítica de cinema, porque é coisa completamente diferente. O que me interessa é o aspecto estético!”. Aquilo calou muito em mim. Creio que isso nos define. Fazemos um tipo de crítica que tem apreço à dimensão estética e aos condicionamentos sociais. Você lê as críticas de Paulo Emílio sobre cinema e percebe que quando é necessário aparece imediatamente o lado político da questão ... No começo, eu errei muito por isto: queria meter a sociologia quando calhava e quando não calhava. Só com o tempo é que aprendi que a filosofia, a sociologia e a economia só entram quando calha. Nós descobrimos que há um alei de inserção da estética num contexto social e na dimensão histórica. É essa lei que levamos em conta. (ibidem, p.100-1)

Em relação à teoria literária, propriamente dita, Candido afirma:

eu nunca fiz propriamente teoria literária. O que eu fazia era mais análise literária, o que quer dizer teoria literária aplicada, dentro daquele espírito que nós herdamos da revista *Clima*. Paulo [Emílio Sales Gomes], você [Décio de Almeida Prado], Gilda [Melo e Souza] e eu somos analistas do concreto. Nós sempre fizemos análise de livro, de filme, de peça de teatro... Escrever teoricamente sobre questões gerais nunca foi conosco ... Nós não temos essa capacidade, e temos que ser modestos para reconhecer isso. Somos muito empíricos. Sempre fomos críticos e não teóricos. E nisso Maugüé foi fundamental para nós. (ibidem, p.114)

Essa nova concepção da cultura brasileira iniciada na década de 1930 começa a assumir uma forma mais bem acabada nos anos 50, quando se verifica a atuação da primeira geração de críticos formada na Faculdade de Filosofia, então instalada. Nesse sentido, assim se expressa Antonio Candido:

Em nossos dias, estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais *puros*, mas exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva. (ibidem, p.163)

Com relação a este fato, dialogando com Antonio Candido, Paulo Arantes (1994) traz à tona a importante atuação dos professores franceses na definição desses novos rumos da cultura nacional:

Compreende-se nestas circunstâncias que uma das primeiras providências tomadas pelos Pais Fundadores do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo tenha sido o expurgo meticuloso de todo resíduo do finado imperialismo literário. Em princípio pelo menos, estava proscrita toda complacência discursivo-literária ... O passo era de fato indispensável. Sem dar as costas à literatice ambiente (ou que julgávamos tal), a cultura filosófica simplesmente jamais funcionaria no Brasil – um melhoramento da vida civilizada que não poderíamos dispensar. (p.174-5)

Esse breve registro dos rumos da cultura brasileira no século XX procura contextualizar um momento importante dessa história cultural que aos poucos parece se

desligar de uma matriz ideológica para descobrir, passo a passo, uma identidade própria, ainda que marcada pelas influências que a determinaram. É, portanto, nesse contexto que se insere o periódico aqui apresentado, que, embora concebido como um veículo literário, como expresso em seu próprio nome, se constitui um espaço privilegiado dessa nova realidade, sendo, por excelência, o receptáculo e o veículo de produção intelectual da moderna crítica literária brasileira.

Nos dois capítulos que seguem, pretende-se discutir justamente as questões relativas ao modo de ler e receber a literatura francesa no Brasil com base nessa nova realidade que se abria para a cultura brasileira. Nos objetivos deste capítulo, uma vez compreendidas tais inserções, cumpre, neste espaço, apresentar o documentos em estudo a partir de suas características fundamentais.

### **O “Suplemento Literário”**

A publicação do periódico compreendeu aproximadamente, no seu total, duas décadas, iniciando-se na segunda metade da década de 1950, mais especificamente 6 de outubro de 1956 (data da primeira edição), em que se registra a atividade de uma geração de críticos surgida nos anos 40, atenta às correntes estéticas e críticas de matrizes européias, sobretudo francesa.

O período mais significativo para este estudo está inserido na primeira década de publicação (1956-1967), ocasião em que o “Suplemento” contou com a direção de Décio de Almeida Prado, tendo Antonio Candido como idealizador do projeto e direto colaborador.

Segundo Antonio Candido, o “Suplemento Literário” nasceu da necessidade verificada naquele momento no país de um espaço que as revistas literárias, então existentes, não conseguiam dar conta. A respeito dos planos de criação do “Suplemento”, ele comenta: “Um dos pressupostos é que não havia revistas literárias naquele momento no Brasil. Regulares, boas. Então o “Suplemento” poderia preencher um pouco a função de uma revista [literária]”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. depoimento de Antonio Candido in Weinhardt, 1982, p.851 (doravante AC).

Além disso, o “Suplemento”, na visão desses críticos, veio a assumir também um espaço inicialmente ocupado pelo *Clima*, jornal literário paulista que, de uma certa forma, constituiu-se embrião de uma, digamos, “geração” de críticos. Pode-se constatar, pelo depoimento de seus idealizadores, que a experiência e o trabalho desenvolvidos em *Clima* passou a configurar como uma espécie de escola, de treinamento, de germe do “Suplemento Literário”, tornando-se o periódico o tributário das aspirações daqueles que, seguramente, se consolidaram como os mais notáveis críticos da cultura brasileira moderna.

Uma característica desse importante documento ainda deve ser ressaltada. Trata-se do corpo de colaboradores, aqueles que ali deixaram registrado esse momento fecundo da praticamente nascente crítica moderna brasileira. Inicialmente escolhidos por Antonio Candido, autor do projeto, eles passaram, posteriormente, a ser recrutados por Décio de Almeida Prado:

Lembro-me, por exemplo, da Lúcia Miguel Pereira, excelente crítica, casada com o Otávio Tarquínio de Souza. Eles estavam bem no centro da vida intelectual do Rio de Janeiro e serviram como uma espécie de contato com os escritores de lá. Naturalmente nós procuramos os nomes melhores e também de maior prestígio no momento – Eugênio Gomes, a própria Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Holanda.<sup>6</sup>

Essa “procura pelos melhores”, contudo – também uma característica que merece destaque –, não se circunscrevia a uma intelectualidade paroquial, com seus talentos já carimbados, mas, sobretudo, revelava uma necessidade de conhecimento e de reconhecimento da realidade brasileira, daquilo que também podia estar sendo produzido em outros cantos do país, independentemente do eixo cultural São Paulo-Rio de Janeiro. Quanto a isso, é Antonio Candido quem diz:

A nossa visão do Brasil é muito paroquial. Nós vivemos todos fechados na nossa província. Até hoje eu não sei do que se passa na vida literária da Bahia e do Recife, por exemplo. Conhecemos um escritor e outro, uma publicação ou outra. Não há comunicação ... Houve um esforço para atrair colaboradores de toda parte. No plano do Suplemento havia as correspondências estaduais. Havia colaboração constante. Não era uma colaboração paulistana, era uma colaboração brasileira. Não sei, sinceramente, qual era a repercussão lá fora, mas pelo fato de mandarem muitos poemas, muitos contos e muitos artigos das diversas partes do Brasil,

---

<sup>6</sup> Cf. depoimento de Décio de Almeida Prado in Weinhardt, 1982, p.861 (doravante DAP).

concluo que despertava interesse e as pessoas queriam participar. Deve ter sido muito grande a repercussão. (AC, p.858)

Por essas palavras de Antonio Candido se podem, naturalmente, medir a aceitação e a penetração do “Suplemento” entre a intelectualidade brasileira, sendo ele também responsável pela formação de uma consciência crítica entre seus leitores, uma vez que, no período em que circulou, o periódico assumiu legitimamente um *status* de pólo convergente e divergente de cultura no país.

### ***Descrição do periódico***

Publicado aos sábados, encartado na edição do dia de *O Estado de S. Paulo*, o “Suplemento Literário” apresentava numeração própria e formato que acompanhava a edição normal do jornal, compondo o seu primeiro caderno e mantendo regularidade quanto à forma inicialmente proposta por seus idealizadores, pelo menos na primeira década de publicação sob a direção de Décio de Almeida Prado,.

No que diz respeito às seções, estas obedeciam a esquema fixo, regular, embora os assuntos pudessem se inscrever de forma variada, o que era uma preocupação de seus editores, voltados para uma publicação de formação humanística, sobretudo, com predominância dos assuntos relativos às letras, como o próprio título antecipa: literário. Essas seções traziam já nos seus títulos seus objetivos, conforme segue.

- ***Letras estrangeiras***

Considerado o carro-chefe do periódico, a seção invariavelmente abria a edição, subdividindo-se, conforme a seqüência predeterminada para cada literatura e seu país, em: “Letras italianas” (primeira semana), com artigos assinados por Lauro Escorel e Alfredo Bosi; “Letras francesas” (segunda semana), assinada por Brito Broca até sua morte, passando, depois, a ser assinada por Leyla Perrone-Moisés;<sup>7</sup> “Letras inglesas ou anglo-

---

<sup>7</sup> Nos capítulos 3 e 4 deste estudo trataremos exclusivamente desta seção, procurando evidenciar os desenvolvimentos da crítica brasileira em relação às influências culturais e literárias francesas. É possível ver nessa seqüência de críticos a transição efetiva daquela realidade comentada um pouco antes quanto à moderna

americans” (terceira semana), sob a responsabilidade de Willy Lewin; na quarta semana havia alternância em relação aos diversos países e suas respectivas literaturas, destacando-se: “Letras germânicas”, por Anatol Rosenfeld ou Erwin Theodor, e as mais esporádicas: “Letras israelenses” e “Letras judaicas”, por J. Guisburg; “Letras libanesas”, por Jamil Almansur Haddad; “Letras portuguesas”, por Óscar Lopes ou Jorge Sena; “Letras argentinas”, por Lorenzo Varela; “Letras centro-americanas”, por Elvio Romero; “Letras hispano-americanas”, por João Francisco Ferreira, Efraim Tomás Bó, Ricardo Navas Ruiz, Davi Arriguci Jr. ou Eduardo Pañuela Cañizal; “Letras uruguaias”, por Gaston Figueira; “Letras espanholas”, por Efraim Tomás Bó ou Julio Garcia Morejón; “Letras russas”, por Boris Schnaiderman; e “Letras africanas”, por João Alves das Neves ou Marcos Margulices.

Como se pode depreender dessa enumeração, o mais amplo leque das literaturas das mais diversas culturas e países se abria aos leitores, apresentado estudos sobre os mais recentes lançamentos de obras, autores e tendências das letras universais. Ressalte-se, também, que autores e obras consagrados das literaturas desses países encontravam, do mesmo modo, ali o seu lugar, sendo apresentados com todo o rigor típico da produção crítica da época, resvalando um prazer pelo estudo do tema e, sobretudo, pelo texto.

Merecem destaque nessa seção as “Letras francesas”, cujo material dedicado à cultura francesa não raro sobressaía em praticamente todos os números, independentemente do país consagrado na edição. Essa particularidade espelha a forte influência da cultura francesa ainda naquelas décadas, bem como a predisposição dos críticos brasileiros a assimilarem com eficácia a produção cultural francesa. Registre-se, por esse meio, a introdução, no Brasil, das teorias do *nouveau roman*, trazidas a público pelos estudos pioneiros de Leyla Perrone-Moisés.

- **Rodapé**

Assinada por Wilson Martins, a seção, concebida nos moldes dos famosos rodapés que compunham as publicações jornalísticas, geralmente reservados para assuntos votados

---

crítica literária brasileira, bem como apreender os diferentes modos de recepção da cultura francesa no Brasil em meados do século XX. Se antes, com Broca, se podia falar de uma crítica impressionista, sobretudo diletantista, com Leyla Perrone-Moisés se pode apreender as especificações e o grau de comprometimento da formação acadêmica vazada na produção crítica já especializada. Cumpre ainda salientar que as marcas francesas constantes no « Suplemento Literário » encontram-se registradas e organizadas no banco de dados do Nupebraf, instalado no Instituto de Estudos Avançados – IEA/USP.



à literatura e à crítica, recebia o nome de “Últimos livros” e tinha, especialmente, como objetivo apresentar uma crítica às obras mais recentemente publicadas ou reeditadas, estendendo-se também aos seus autores ou a assuntos diversos que não especificamente literatura. Merece destaque o forte movimento editorial que havia na época, com ampla vazão no “Suplemento”.

- *Resenhas bibliográficas*

Publicação de resenhas de obras não necessariamente traduzidas para o português e/ou editadas no país. A área de interesse também não impunha uma rigidez, aparecendo resenhas de obras voltadas à economia, matemática, literatura, arquitetura, religião, história, sociologia etc. Apresentadas em média de cinco por edição, as resenhas eram assinadas por um corpo fixo de resenhistas, destacando-se, entre estes, a figura do então iniciante professor Florestan Fernandes, um dos ícones do pensamento moderno brasileiro em ciências sociais.

- *Contos e poesias*

A seção trazia produções inéditas, cedendo espaço tanto para autores consagrados como para estreantes, com algumas inserções de produções estrangeiras, seguidas de tradução. Destaque-se na seção a reprodução de desenho e gravuras de, entre outros, Di Cavalcanti, Portinari, Aldemir Martins, Livio Abramo, Fayga Ostrower, Darci Penteado.

- *Literatura brasileira*<sup>8</sup>

Os temas geralmente versavam sobre a literatura brasileira do passado, abordando a literatura de viagens sobre o Brasil colônia, chegando também a apresentar estudos sobre a produção poética ou ficcional das primeiras décadas do século XX. Os artigos eram assinados por, entre os mais assíduos, Antonio Candido, Lêdo Ivo, Barreto Filho, Casais

---

<sup>8</sup> Essa seção do «Suplemento» foi inteiramente fichada num «Índice de assuntos» apresentado na dissertação de mestrado de Marilene Weinhardt (1982) *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-1967* (Subsídios para a história da crítica literária no Brasil), consistindo num importante banco de dados para eventuais pesquisas nessa área.

Monteiro, Almeida Sales, Augusto Meyer, Eugênio Gomes, Gustavo Corção, Paulo Mendes Campos, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda.

- *A semana e os livros*

As notas sobre o movimento editorial da semana, assinadas por Edgard Cavalheiro, apresentavam levantamentos e comentários sobre publicações, traduções, prêmios literários etc. verificados no país. Tratava-se de uma seção específica com informações sobre o meio editorial, livrarias, editores e seus projetos de lançamentos. Eram frequentes nesta seção informes sobre edições de obras estrangeiras (com predominância das obras francesas) traduzidas no Brasil. Graficamente, a seção se diferenciava das demais, sendo apresentada num *box* centralizado na página.

- *Crônicas dos Estados*

Seção com características próprias e inusitadas, apresentado artigos sobre a vida literária dos estados brasileiros, como também sobre autores regionais e suas obras, eventos literários e artísticos etc. Percebe-se a preocupação dos editores em registrar o movimento literário e cultural dos vários estados da nação, respaldando aquela preocupação de Antonio Candido de se evitar o paroquialismo na cultura nacional. Destacam-se as “Crônicas do Recife”, a cargo de Osman Lins; as de Minas Gerais, por Affonso Avila; e as do Rio Grande do Sul, por Wilson Chagas. A partir de abril de 1962, essa seção fixa foi excluída por dificuldades de manutenção da regularidade de material proveniente de fora de São Paulo. Isso, contudo, não significou que o “Suplemento” deixasse de receber contribuições de autores de outros estados do país, normalmente publicadas nas seções variáveis do periódico. Como sempre foi explicitado desde a sua concepção, o “Suplemento” não pretendia representar a intelectualidade paulista ou carioca, propondo-se, antes, como veículo de cultura de dimensão e expressão nacional.

- *Parte artística*

As seções da parte artística traziam artigos, críticas e estudos sobre cinema, teatro, música e artes plásticas, assinados, respectivamente, por Paulo Emílio Sales Gomes, Sábado

Magaldi, Alberto Soares de Almeida e Lourival Gomes Machado. São antológicos os artigos de Paulo Emílio espelhando sua luta pela criação da cinemateca brasileira, bem como as verdadeiras aulas de Sábato Magaldi sobre o teatro, com especial atenção às produções francesas, tanto das obras e autores como das montagens e *tournées*, especialmente do TNP de Jean Vilar, na França.

É provável que grande parte dos assuntos e pequenos artigos encaixados junto aos ensaios sobre teatro tenha sido produzida por Décio de Almeida Prado, cuja produção crítica sobre teatro é notória. Essa dificuldade na identificação da autoria desses artigos e textos em geral decorre da praxe, na época, de os diretores dos periódicos não assinarem suas matérias.

No que tange à parte artística, as críticas a peças teatrais, filmes, concertos e exposições foram relegadas às seções específicas do jornal, não sendo, portanto, da competência do “Suplemento” emitir opiniões e análises a respeito do que vinha sendo apresentado na cidade de São Paulo quotidianamente. Essa característica do periódico reforça ainda mais a legitimação do seu espaço como local de estudo e discussão de teorias relativas, em especial, à literatura e às artes, constituindo seu importante papel na formação da cultura moderna brasileira. Isso revela também o caráter formador da crítica então produzida no país, longe daquela que posteriormente se tornaria um mero exercício de valores.

- ***Revista das revistas***

Assinada por Livio Xavier, a seção abordava assuntos exclusivamente extraídos de artigos publicados em revistas especializadas estrangeiras. Nesses artigos, o autor não se limitava, no entanto, a reproduzir o que havia sido publicado, mas, principalmente, procurava comentar e reinterpretar os temas abordados, fazendo a sua própria crítica do tema em pauta, possibilitando ao leitor brasileiro o conhecimento do que estava em voga e em discussão nas revistas do mundo todo. Curiosamente, ou nem tanto, afinal, a maior parte dos artigos era proveniente de revistas francesas, como *Les Cahiers du Sud*, *Europe*, *Critique* etc. Os assuntos não se restringiam a uma área específica, abrangendo todo e qualquer campo do conhecimento.

### *Números especiais*

No período em que o “Suplemento” contou com a direção de Décio de Almeida Prado, foram publicados 28 números especiais ou comemorativos, alguns deles alterando totalmente a divisão das seções fixas, outros, misturando-se aos assuntos dessas seções. Os homenageados nesses números especiais foram: José Veríssimo, pelo centenário de nascimento (13.4.1957); Machado de Assis, pelo cinquentenário de morte (27.9.1958); Euclides da Cunha, pelo cinquentenário de morte (15.8.1959); André Malraux, pela visita ao Brasil (22.8.1959); Guilherme de Almeida, consagrado Príncipe dos poetas (19.9.1959); Mário de Andrade, pelo cinquentenário de morte (27.2.1960); Sarte e Simone de Beauvoir, pela visita ao Brasil (3.9.1960); príncipe D. Henrique, pelo centenário de morte (12.11.1960); Semana de Arte Moderna, pelo quadragésimo aniversário (17.2.1962); Carlos Drummond de Andrade, pelo sexagésimo aniversário (27.10.1962); VII Bienal de São Paulo (30.11.1963); Shakespeare, pelo quarto centenário de nascimento (18.4.1964); Unamuno, pelo centenário de nascimento (3.10.1964); Oswald de Andrade, pelo décimo aniversário de falecimento e lançamento do primeiro volume de suas *Obras completas* (24.10.1964); Gonçalves Dias, pelo centenário de falecimento (7.11.1964); Aleijadinho, pelo centésimo quinquagésimo aniversário de morte (21.11.1964); Cecília Meireles, pelo falecimento em 1964 (20.2.1965); Dante Alighieri, pelo sétimo centenário de nascimento (22.5.1965); Carlitos, pelo lançamento de suas *Memórias* (11.9.1965); VIII Bienal de São Paulo (2.10.1965); Gil Vicente, pelo quinto centenário de nascimento (4.12.1965); Olavo Bilac, pelo centenário de nascimento (19.12.1965); Euclides da Cunha, pelo centenário de *Os sertões* (22.1.1966); Kafka, pela exposição comemorativa sobre o autor (12.3.1966); Vicente de Carvalho, pelo centenário de nascimento (2.4.1966); Manuel Bandeira, pelo octogésimo aniversário (16.4.1966); Valle-Inclán, pelo centenário de nascimento (29.10.1966); Um balanço sobre a Bossa Nova (17.12.1966).

## Considerações finais

Numa última palavra sobre o periódico, cumpre dizer que a linguagem adotada pelos colaboradores sempre se pautou pela clareza de seus objetivos, descartando jargões típicos das respectivas áreas de estudo e optando sempre por uma escrita limpa, fluente e direta, muito diferente da obscuridade e do pedantismo hoje verificados nesse tipo de publicação.

Quanto ao tipo de público pretendido, observa-se que havia, evidentemente, um direcionamento a um leitor específico, ao qual o “Suplemento” se propõe servir de instrumento de trabalho; esse leitor era considerado, pelos editores, o “profissional da inteligência”. Nesse sentido, o conhecimento de línguas estrangeiras, em muitos casos, parecia imprescindível, haja vista a grande quantidade de citações e referências, sobretudo em francês. Isso porém parece não ter comprometido de fato uma aceitação por parte do público que não mantinha uma relação “profissional” com a literatura e as artes de um modo geral, mas que apresentava grande interesse cultural nessas áreas, visto que os artigos foram concebidos e articulados, além de tudo, de forma saborosa, compondo um documento rico de informação e formação e agradável de se ler.

Embora o “Suplemento” compusesse um caderno do jornal *O Estado de S. Paulo*, essa vinculação, contudo, conforme as palavras de seus idealizadores, em nada comprometia a linha editorial do periódico, que circulava com total autonomia por parte de seu diretor Décio de Almeida Prado – que em momento algum figura no periódico como seu diretor, informação, aliás, sempre omitida, segundo Décio, em razão da orientação típica do jornalismo da época.

Efetivamente, como fora proposto inicialmente no seu projeto de criação, o “Suplemento” não se vinculou ao jornal no qual vinha encartado sobretudo por não assumir, como jornal, a característica meramente informativa. O “Suplemento Literário” assumiu, portanto, uma característica própria de uma revista que visava, principalmente, a permanência de seu conteúdo.

Numa consideração final sobre o “Suplemento Literário”, pode-se pensar que, se, por um lado, discutir a questão dos intermediários culturais como elemento significativo na

formação da cultura brasileiras, e, propriamente, da crítica literária no país, constitui um estudo relevante para a compreensão do estabelecimento dessa cultura, por outro, o próprio veículo, em sua concretude, revela-se, por sua vez, um *corpus* pleno de significação, sobretudo por se constituir receptáculo desse rico momento da cultura brasileira, acolhendo a produção intelectual daqueles que – muitos à época ainda iniciantes – se tornaram os mestres da moderna crítica brasileira, sendo possível creditar a eles a concepção de crítica literária como matéria de foro universitário no país. Tal realidade pode ser constatada no depoimento de Antonio Candido, a respeito do papel do “Suplemento” num momento decisivo da formação de uma moderna cultura nacional. Diz Candido: “Tenho a impressão que, a certo momento, o “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* deve ter sido considerado a coisa mais importante do Brasil em matéria de veiculação da cultura literária” (AC, p.858).

Essa realidade, aliás, parece acompanhar as necessidades tanto de um momento histórico como da própria crítica literária produzida no país, que passa a contar com um quadro de críticos cada vez mais consciente de seu papel, representantes de uma geração responsável pela registro moderno da crítica praticada no país. Dessa forma, o “Suplemento Literário” vem se constituir num “espaço” próprio para registrar, legitimar e “institucionalizar” a crítica no Brasil.

Cumprir destacar que, além da importância desse documento para a cultura literária, Antonio Candido ressalta, com propriedade, o determinante papel da Universidade nesse momento singular da história cultural do Brasil:

A Universidade de São Paulo foi o acontecimento da cultura brasileira que serviu de modelo para todas as universidades do Brasil. E foi a mais importante que o Brasil teve. E a Universidade de São Paulo está ligada diretamente ao jornal *O Estado de S. Paulo*, porque o idealizador da Universidade de São Paulo foi o Dr. Júlio Mesquita Filho. Tudo indica que esse suplemento, sendo embora literário, vai refletir um pouco o tom da *intelligensia* paulista, que é um tom de estudo, de ensaio, de reflexão. Então o suplemento deveria captar esse espírito. (AC, p.851)

Criada num período de definição de uma cultura nacional que começava a deixar de incorporar influências para assumir uma depuração em busca da realidade mais concreta, a Universidade vem cumprir um papel determinante na elaboração desse novo perfil,

institucionalizando a formação acadêmica especializada, condição imprescindível no processo brasileiro de apreensão de sua própria realidade. É por intermédio dessa instituição que uma geração de críticos se forma atenta ao processo de autonomização da literatura nacional em relação à européia, até então um traço característico e definidor do pensamento nacional.

O “ciclo”, empregando as palavras de Antonio Candido, iniciado na criação da Universidade, na década de 1930, e “concluído”, ainda segundo o seu ponto de vista, com o surgimento do “Suplemento Literário”, nas décadas de 1950 e 1960, corresponde ao momento de transição de uma estrutura cultural quase que exclusivamente calcada na ideologia européia para uma outra mais fundamentada na sua própria realidade, espelhando a sua “tríplice herança ibérica, ameríndia e africana”. Observa-se, nas colocações de Antonio Candido, a importância de se estudar a formação da crítica brasileira sob essa prisma, o que também implica considerar a cultura francesa como um dos principais fundamentos dessa crítica. Esse, aliás, é o caminho por ele adotado para entender a formação da literatura nacional, partindo do seu vínculo placentário com as literaturas européias, uma vez que essa realidade é uma decorrência natural do processo histórico brasileiro. Esse dado por si só condiciona a apreensão da cultura nacional como uma síntese de tendências universalistas e particulares, tal como reconhecido pelo mestre em sua *Formação da literatura brasileira*.

Longe, portanto, de representar um estudo de resultados estéreis de mero levantamento de fontes documentais, o estudo do “Suplemento Literário” como “intermediário cultural” vem revelar não apenas as fontes estrangeiras presentes na cultura brasileira, mas, sobretudo, o momento especial de consolidação de uma nova cultura que procura se conhecer a si mesma, na ânsia de exprimir uma sociedade diferente da européia, descrevendo o Brasil, assumidamente, por meio dos seus pensadores, como um “país de contrastes”.

Essa é a realidade espelhada nesse documento, a de uma cultura regida, conforme as palavras de Antonio Candido (1965, p.131), pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo”. “Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração do nosso pensamento crítico, isto é, o que se poderia chamar a

experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão)”.  
.



**PARTE II**

**AS “LETRAS FRANCESAS”  
DO “SUPLEMENTO LITERÁRIO” OESP**

## CAPÍTULO 3

### AS “LETRAS FRANCESAS” DE BRITO BROCA – 1956-1961

Criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir  
é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária.  
(Antonio Candido)

#### **Brito Broca: um crítico impressionista**

Uma das meninas dos olhos do idealizador e do diretor do “Suplemento Literário”, pelas suas confessadas e proíficas influências francesas, como de toda a sua geração, a seção “Letras Francesas”, desde a sua origem, foi destinada àquele que à época era uma das maiores autoridades no assunto, Brito Broca, que se manteve à sua frente desde a primeira inserção, no número de 13 de outubro de 1956, até a publicação de sua última crônica, em 19 de agosto de 1961, interrupção ocorrida em razão de seu falecimento.

Ainda que muitas outras “Letras Estrangeiras” – o título invariável da retranca – compusessem as primeiras páginas semanais do “Suplemento”, a cultura de língua francesa dominava os assuntos ao longo dos números, revelando o *status* que incontestavelmente ainda possuía a cultura francesa entre os brasileiros. Na composição diagramática do periódico, ainda que os temas principais versassem e fossem dirigidos pela letra estrangeira em questão, inúmeras informações, salpicadas pelos vários “tijolinhos” que rodeavam a matéria principal, davam conta daquilo que Brito Broca muito propriamente chamava de a vida literária, no caso, com impressionante assiduidade, a francesa. Esse fato, por si só, é

um indicativo da ainda forte presença francesa no Brasil, realidade que já começava a mudar naquele final dos anos 50 com as vogas estrangeiras então em ascensão entre os críticos brasileiros, sobretudo de influência inglesa via os Estados Unidos da América. Realidade, aliás, bem notada pela direção do “Suplemento” que, na ânsia de estabelecer um amplo diálogo e uma ampla discussão de idéias, dava vazão a tudo que modernamente começava a ser pensado no Brasil. Isso, contudo, sem se descuidar de implementar um perfeito entrosamento entre o que era o novo e o que não “o era mais”, donde se insere a polêmica discussão entre os críticos brasileiros relativa a uma produção crítica de cunho impressionista e outra, de cunho universitário, como bem se procurou retratar, ainda que de modo panorâmico, no Capítulo 1 deste estudo.

No bojo dessa discussão, entre o que se considerava uma crítica impressionista e uma crítica dita universitária que se instalava no país à custa da nova configuração da crítica nacional e suas influências, as “Letras Francesas” representam um típico caso tanto de uma quanto de outra “correntes” críticas, sem contudo pender-se inexoravelmente para uma ou outra, como de resto sugeria o praticado equilíbrio pretendido pela direção do “Suplemento Literário”, transformando-se este num modelo para todos os cadernos culturais no país. Nesse sentido, antes que se faça uma apresentação e uma avaliação crítica do que foi produzido nessa seção do “Suplemento” ao longo dos anos em que o periódico manteve sua linha original sob os cuidados de Décio de Almeida Prado, convém que se faça aqui uma breve e sucinta discussão sobre a produção crítica do titular da seção, Brito Broca, com base numa, poder-se-ia dizer, reduzida e pretensa “fortuna crítica” a seu respeito.

Em que pese a falta de estudos e publicações enfocando a figura de Brito Broca e sua obra, é sobretudo nos prefácios às enfeixadas em coletâneas suas críticas diversas que se pode encontrar o que dele falaram ou escreveram grandes figuras da crítica brasileira, considerando sua produção crítica a miúde publicada em rodapés de jornais, prática comum à sua época, ou mesmo algumas de suas obras reunindo crônicas e artigos publicados ao longo de sua vida.

“Desse escritor partido aos pedaços, como êle próprio se definiu ... uma seleção de tudo quanto publicou, em jornais e revistas, segundo cálculo pessimista, daria para uns quinze volumes de trezentas páginas, num total nunca inferior a quatro mil e quinhentas

páginas compactas, contendo *a melhor informação literária nacional e estrangeira* das últimas décadas.” É assim que Francisco de Assis Barbosa (1968, p.ix, grifo nosso) apresenta Brito Broca no livro *Brito Broca, Memórias*, fornecendo uma das chaves para a compreensão da obra desse doublé de jornalista e crítico dos mais importantes e cultos que o país conheceu nos anos 50 e 60. Sem que isso signifique um desmerecimento da obra de Brito Broca, pode-se facilmente identificar sua produção como informativa, bem ao gosto da produção crítica da época. É o próprio autor desse texto que o identifica como “cronista literário” numa produção nomeada como “jornalismo literário”, e é desse modo que Broca passa a ser conhecido entre os críticos.

Para Francisco de Assis Barbosa (1968), era com alegria que Brito Broca, um apaixonado pela literatura e avesso à literatice, “descobria um valor novo ou que levantava do esquecimento um escritor desprezado, autor de um romance ou de um livro de contos que tivesse passado despercebido. Mas não tolerava qualquer espécie de contrafação, muito menos a atitude daqueles que faziam da literatura simples pretexto para atingir objetivos extraliterários, às vezes objetivos inconfessáveis” (p.xii)

Quanto a isso, é o próprio Brito Broca que nos conta sobre suas incursões pelas livrarias e sebos da antiga São Paulo em busca de livros franceses, sobretudo na Casa Garraux, a grande especialista na época de publicações estrangeiras, mormente a francesa:

Transferindo residência para São Paulo, numa época em que me iniciava na leitura de livros em francês, era natural que a primeira livraria a despertar-me a atenção fôsse a Casa Garraux,<sup>1</sup> especialista em obras nesse idioma ... não podia deixar de estacionar alguns minutos diante da vitrina da Garraux, onde em meio das novidades nacionais – tão escassas naquela época – destacavam-se as brochuras de capa amarela do *Mercure de France*, ou de capa verde do *Flammarion* ... geralmente romances de Anatole France, Flaubert, Pierre Loti, Daudet, etc. ... Na realidade, eu entrava na Casa Garraux mais para ‘namorar’ os livros do que comprá-los.” (Brito Broca, 1968a, p.187-8)

---

<sup>1</sup> Importante livraria e importadora de artigos de luxo franceses, fundada por Louis Anatole Garraux no ano de 1860. Tornou-se ponto de encontro de figuras da sociedade paulistana. Garraux editou em Paris em 1989 uma *Bibliografia brasileira*, listando obras escritas em francês e em latim sobre o Brasil, desde o descobrimento até o ano de publicação da obra. Em ilustração publicada no semanário humorístico *Cabrião* (24.3.1867), lê-se “– Acudindo ao vosso chamado, eis-nos em S. Paulo. Somos as representantes da civilização, da sciencia, das artes, e das modas européas, esperamos que por vosso intermedio, seremos favoravelmente acalhidos pelo povo paulistano. – Podeis entrar, posso affiançar-vos que o sereis. Há aqui uma illustrada Academia; a mocidade ama as sciencias, e a população sabe dar apreço ás modas e á todos os artefactos de gosto”.

Ou ainda em:

Nos começos da minha vida literária, na década modernista, ainda pude testemunhar a grande voga da literatura francesa no Brasil. As livrarias de São Paulo recebiam com regularidade quase tudo que de bom e interessante que aparecia na França. E era rara a semana em que não havia novidades francesas nas montras da Casa Garraux ... E o que se lia nessa época? Jean Lorrain já estava ficando esquecido, mas Anatole France, cuja voga vinha do 1900, continuava a ter um grande público no Brasil. Lembro-me da dificuldade que encontrei para ler um livro de Jean Lorrain, escritor que eu desejava imensamente conhecer, dada a influência por êle exercida em João do Rio, então um dos meus autores preferidos ... Quem lê ainda hoje Claude Farrère e Pierre Benoit<sup>2</sup>? (p.209-10)

Brito Broca discorria, a propósito disso, sobre sua aquisição da língua francesa por intermédio da leitura desses autores, sobretudo Gide, que se tornaria em pouco tempo um de seus autores preferidos, tendo escrito sobre ele já em 1929, numa ocasião em que ninguém dele se ocupava ainda no Brasil (cf. Brito Broca, 1968a, p.166), e a quem dedica pelo menos duas crônicas nas Letras Francesas do Suplemento Literário OESP, aliás, a sua primeira crônica intitulada “Gide volta ao cartaz”, como que retomando essa primeira publicação de 1929. Vale lembrar que esse ineditismo sobre Gide no Brasil faz lembrar, de certo modo, um outro ineditismo que também se verificará na produção crítica de Leyla Perrone Moisés na mesma seção “Letras Francesas” a propósito do *nouveau roman* e de Roland Barthes, que nos suplementos literários dos jornais franceses dos anos 60 ainda não vinham recebendo o mesmo tratamento e interesse como se registrava na imprensa cultural brasileira.

Apenas como ilustração, convém ainda lembrar o próprio Brito Broca contando-nos sobre seu aprendizado da língua francesa, que lhe valeria conhecimentos que o levariam a ocupar um importante posto de divulgador da literatura francesa entre os brasileiros. Ele nos conta que, por força de suas inúmeras leituras de peças teatrais francesas publicadas como suplemento da *Illustration Française*, adquiriu um francês fluente, ainda que carecendo de aprimoramentos, mas que não o impedia de, por exemplo, aceitar a incumbência de entrevistar os artistas Henri Rollan e Vera Sergine da companhia de teatro em temporada no Brasil, o que sua ousadia o permitiu fazer em francês: “Tomara eu por

---

<sup>2</sup> Autores franceses de novelas romanescas, citados por Brito Broca em crônica de 17.6.1961.

diretriz o provérbio francês do meu livro de texto na Escola Normal (*Lectures Pratiques*): *À force de forger on devient forgeron*. É falando uma língua estrangeira que se aprende a falar. Não há método mais prático nem mais seguro. E falando, no caso, quer dizer: errando (Brito Broca, 1968a, p.194)". Ele ainda nos conta que, ao ler a entrevista publicada no jornal, Casper Líbero não pôde deixar de lhe perguntar sorrindo:

“Em que língua você conversou com essa gente?...”

Não acreditava ainda no meu francês. E tinha razões para isso. Quando lhe quis dar uma prova de capacidade, respondendo-lhe nesse idioma:

– *Mais j'ai parlé en français, quoique j'ai commis beaucoup d'erreurs*, foi obrigado a corrigir-me benévolaemente:

– *En français, on ne dit pas "commis d'erreurs", mais j'ai fait erreurs*.

Meio encabulado, aleguei o velho provérbio *À force de forger...*, considerando que, dentro em pouco, havia de errar muito menos: ia estudar com *une professeuse de français*. Ainda aqui teve Casper de me corrigir a cincada:

– *On ne dit pas une professeuse. C'est professeur pour les deux sexes*.

Como se vê, a sabatina fôra desastrosa. Não fazia mal; restara-me uma compensação: pelo menos, êsses dois erros nunca mais os cometeria. Estava de pé a lição do provérbio: *À force de forger...* (ibidem, p.195)

Esses fatos são ilustrativos sobretudo do caráter autodidata de Brito Broca, o que de resto marcaria não só seu conhecimento em língua francesa, mas todo seu conhecimento voltado para a literatura e a crítica literária e de cultura em geral. Esse aspecto de sua personalidade é relevante quando se pretende estudar sua produção como cronista da vida literária brasileira ou mesmo internacional e será apontado por todos os seus leitores também críticos como ele.

Ainda para Francisco de Assis Barbosa (1968, p.xiii), Brito Broca não se considerava um crítico realizado ou um historiador de idéias, mas um simples leitor ou anotador de livros, e foi somente por insistência de José Simeão Leal, diretor do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, segundo conta Barbosa, que ele decidiu publicar em 1956, no mesmo ano em que passaria a publicar no “Suplemento Literário” OESP, *A vida literária no Brasil – 1900*, livro que lhe daria notoriedade. Barbosa (1969, p.5) é também enfático ao afirmar que “Brito Broca não foi um crítico literário na acepção universitária do termo, mas um autodidata, devorador de livros, curioso

de autores e idéias, e que se transformaria, talvez por tudo isto, no historiador da nossa vida literária. A obra que deixou inacabada daria a exata dimensão da sua extraordinária capacidade de ver e sentir o fenômeno literário, na sua vivência e no seu dinamismo”.

Segundo esse estudioso, Brito Broca era representante de um “modelo” de crítica que se fazia antes de toda a voga que teve ensejo com a chamada crítica universitária, ou seja, a crítica que quase sempre começava e acabava no rodapé dos jornais, como de resto aconteceu com tantos outros ilustres críticos brasileiros, de “Sílvio Romero a Sérgio Buarque de Holanda, de Tristão de Ataíde ao próprio Antonio Candido” (Barbosa, 1969, p.5). Por esse motivo, acredita Barbosa (ibidem) que a Brito Broca se aplica o mesmo que ele escreveu a respeito de André Billy,<sup>3</sup> numa das crônicas publicadas nas “Letras Francesas”: “crítico de importância secundária, mas que se mostra de uma fascinante *souplesse* quando aborda a história da vida literária”, e nessa seção do “Suplemento Literário” Brito Broca produziu o que havia de melhor sobre a vida literária francesa, matéria que conhecia como nenhum outro escritor de seu tempo, sempre atualizado sobre tudo que se publicava em francês sobre literatura.

As objeções de Barbosa a respeito da produção crítica de Brito Broca, se as há, se baseiam no fato de que, segundo Barbosa, apesar de Broca não negar a importância do fator social na literatura, recusava-se a admitir que a crítica se fizesse apenas por esse prisma, ponto de vista com o qual Barbosa não concorda. Para Barbosa (1968, p.xiv), “A literatura é efeito e não causa do fato social. Mesmo assim, reconheço que essa ortodoxia de beletrista não impediu que Brito Broca se inscrevesse entre os primeiros a demonstrar, com Astrojildo Pereira e antes mesmo de Raimundo Magalhães Júnior, que a arte de Machado de Assis não esteve desvinculada da político e foi uma arte interessada”.

As questões aqui envolvidas tomaram corpo sobretudo nas discussões a respeito de uma produção crítica dita impressionista em contraposição a uma outra de cunho universitário, que acabou levando a crítica a percorrer caminhos cada vez mais técnicos ou modelos específicos que muitas vezes fizeram-na se distanciar da própria obra literária em análise. É nesse contexto que por vezes Brito Broca é nomeado crítico impressionista,

---

<sup>3</sup> A crônica intitula-se “Onde predomina a quantidade”, de 15.12.1956. A respeito de André Billy, considera Broca: “Este último, de significação secundária como crítico, mostra-se, entretanto, de uma *souplesse* extraordinária, quando aborda a história da vida literária. A sua *L'époque contemporaine*, lançada a uns três meses, torna-o mestre de um gênero de que foi indiscutivelmente o criador”. Donde se pode mesmo concluir ter sido André Billy um mestre para Broca e um estilo a ser seguido.

como que carregando um rótulo que o discriminasse diante do que se passou a produzir no terreno da crítica.

Em relação a essas questões, toma a palavra em defesa de Brito Broca Silviano Santiago (1983, p.9), para quem

A mais séria e equivocada objeção que se pode fazer ao trabalho crítico de Brito Broca é a de que falta à sua descrição, apreciação ou avaliação da obra literária, certa sistematicidade, característica esta básica da crítica de militância universitária.

Tal objeção é fruto de um triplo defeito, em que se acham envolvidos o meio de divulgação que Brito teve de utilizar (suplementos literários ou revistas culturais), a propriedade de sua linguagem crítica e este meio (estilo jornalístico) e a leitura que este meio possibilita (leitura ocasional, em diagonal). Nesse triplo defeito de que decorria a objeção acima mencionada, quem se acha menos envolvido – estamos vendo – é o próprio crítico enquanto tal. Daí a procedência e o equívoco da objeção.

O argumento de Santiago é que “meio, estilo e leitura são pouco propícios a um trabalho de fôlego e risco dentro da tradição moderna da literatura”, o que, para as obras de maior rendimento estético, eficácia social ou pertinência crítico-interpretativa, somente é possível na produção de um livro, característica da moderna crítica, pela seqüência de pensamento e conteúdo mais demoradamente abordado e desenvolvido em ensaios longos e produzidos para o fim de estudo, e não apenas informativo. Segundo ele, o pensamento de Brito Broca apresentava-se despedaçado, pela necessidade de compô-lo em inúmeros ensaios, em geral curtos e sucintos, como crônicas e resenhas, características da crítica literária produzida em jornais, não permitindo que “retalhos periódicos se organizassem em colcha, adquirindo a sua organicidade” (ibidem).

Conforme Silviano Santiago (1983), o crítico e “cronista literário”, como ele considera Brito Broca, “vivia ao sabor do meio que o solicitava, assim como o seu texto”, e tinha que esconder os “‘andaimes’ formais ou técnicos da sua leitura para que a sua apreensão nas horas apressadas do lazer pudesse transcorrer de maneira amena e agradável” (ibidem, p.10). Considera ainda que o “leitor consumia rapidamente o ensaio-crônica, preocupado em surpreender mais a complexidade da vida literária estampada no jornal ou revista e menos os matizes de intuição crítica encontrados no artigo” (ibidem, p.10), o que fatalmente condicionava a produção crítica de Brito Broca. Porém, segundo Santiago



(1983), “na passagem de um texto para o outro emergiu uma força subterrânea na postura crítica de Brito Broca. Essa força subterrânea não chega a ser vislumbrada quando se lê apenas um dos seus artigos, e apressadamente, mas se dá plena a quem lê o crítico seguidamente, em busca da sua observação aguda e do seu desejo interpretativo” (ibidem, p.12)

Essa realidade, aliás, pode ser considerada numa leitura linear das crônicas produzidas para as “Letras Francesas”. E nessa leitura fica evidente o olhar de leitor incansável de Brito Broca, olhar que atravessa tudo: desde o clássico até o jovem inexperiente. “E tudo que cai nas suas malhas críticas participa, sistematicamente, da sua argumentação descritiva ou exegetica” (Santiago, 1983, p.14)

É ainda Silviano Santiago quem avalia de modo lúcido a controvérsia instaurada a respeito da produção crítica impressionista e universitária no Brasil situando, finalmente, Brito Broca, como que fornecendo suporte às observações de Roberto Schwarz em seu ensaio “Nacional por subtração” já discutido no Capítulo 1 desse estudo. Para Santiago (1983, p.15)

No Brasil, pensa-se sempre no que se ganha quando saímos de uma fase e entramos em outra, e nunca se leva em conta o que se perde. 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.

Para completar essa breve apreciação sobre o papel de Brito Broca na crítica literária brasileira e de sua atuação como crítico literário e de cultura, é de suma importância que apresentemos, a esse respeito, a opinião de Antonio Candido, que, junto de Décio de Almeida Prado, o incumbiu da tarefa de produzir as crônicas literárias para as “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” OESP.

Para Antonio Candido (1981), caracterizar Brito Broca implica restaurar e ao mesmo tempo matizar o conceito de “cronista”, que, na sua opinião, se refere, hoje, a um certo tipo de jornalismo literário leve e casual, “de que o Brasil tem produzido verdadeiros

mestres”. Mas Candido pensa, na verdade, na crônica como “narração concatenada de fatos, como história ou biografia baseadas no relato minucioso do acontecido, com pormenores pitorescos e a capacidade de os fazer falar, isto é, transformarem-se em significados” (ibidem, p.7), pois, para ele, quando está escrevendo, o autor está “ao mesmo tempo sugerindo, desvendando e analisando”. É nesse sentido que Candido entende Brito Broca como um cronista “arguto e admiravelmente bem informado da literatura, com inclinação pelo que entre nós ficou ligado ao seu nome: a ‘vida literária’. Ou seja, a literatura no século, comportando o panorama da época mas também o retrato dos escritores e a avaliação justa dos textos” (ibidem).

Candido (1981) prossegue suas considerações sobre Brito Broca identificando-o como um “conhecedor”, “nos dois sentidos da palavra, o português e o francês”, ou seja, “um sabedor preciso e um apreciador requintado de biografia, história, edições, estilos, miudezas. – extraído de uma informação invariavelmente segura na sua incrível amplitude uma visão equilibrada, correta e discretamente apaixonada pelos textos e os autores” (ibidem, p.7). Candido ressalta assim a característica da produção crítica de Brito Broca que, no seu entender, baseia-se em panoramas e sínteses com breves cintilações e na personalidade dos escritores, particulares estes que, na sua opinião, vêm reganhando força na crítica, mostrando que “o texto como construção lingüística, mesmo sendo o fulcro, não é tudo para a curiosidade do crítico e sobretudo do leitor”. O mestre está se referindo aqui às novas teorias críticas provenientes do avanço da lingüística nos anos 60, a qual se mostrou como um modelo para toda uma série de ciências carentes de formalismo, difundindo-se aos poucos para a antropologia, a crítica literária e a psicanálise, reformulando assim o modo de questionamento filosófico. Mais especificamente, refere-se Candido ao estruturalismo naquilo que ele tem de particular, seu “cientificismo” na detecção de estruturas do texto, descartando a intuição do projeto analítico em prol das pretensas objetividade e imparcialidade.

A questão do estruturalismo na crítica literária, sobretudo aquela produzida pelos críticos ditos universitários, pode ser compreendida como uma tentativa de um projeto unificador das disciplinas que até então não respondiam por uma instituição própria no seio das ciências humanas. Ainda que não seja aqui o momento especial de discussão dessas questões, mas apenas procurando ilustrar as idéias de Candido quanto às características da

crônica de Brito Broca, citamos as colocações do historiador francês François Dosse (2001) a esse respeito:

Os setores mais afetados pelo contágio lingüístico foram disciplinas que se encontravam numa situação ainda precária no plano institucional ou que estavam em busca de uma identidade marcada por contradições internas entre suas pretensões à positividade científica e sua relação com o plano político, como a sociologia, e também por aquelas que, tais como os estudos literários ou a filosofia, estavam plenamente empenhadas numa disputa entre antigos e modernos. Essa conjunção contribuiu pra atenuar as fronteiras entre disciplinas. O estruturalismo apresentou-se como um projeto unificador ... A modernização conjuga-se nesse momento com a interdisciplinaridade, pois é necessário violar as sacrossantas fronteiras para deixar penetrar o modelo lingüístico em todo o campo das ciências humanas. A partir do momento em que tudo é pleno de linguagem, em que somos todos plenos de linguagem, o mundo é linguagem. Essa interdisciplinaridade que infringe o modelo humboltiano de universidade, no qual cada disciplina ocupa seu lugar dentro de limites estritos, e está ligada à deslegitimação das metanarrativas, provoca um verdadeiro entusiasmo por todas as variantes do formalismo, por um saber imanente a si mesmo. (p.296)

Deve-se ressaltar das palavras de Antonio Candido seu reconhecimento do “direito de cidade dos diversos gêneros críticos”, o que pode ser claramente observado na própria estrutura do Suplemento Literário, que junta críticos ditos impressionistas e outros, ditos universitários, apresentando ao leitor opções diversas de abordagens dos assuntos culturais e literários ali constantes. Para ele, os leitores “saem beneficiados com o refinamento dos critérios que privilegiam o *specificum* do texto, em sua autonomia relativa; mas nem por isso podem ser privados da biografia literária, da investigação erudita, da cronologia. Do contrário, teremos o espetáculo constrangedor do analista capaz de esmiuçar as componentes sistêmicas de um poema de Gregório de Matos, ignorando totalmente os fatos mais elementares do seu tempo, da sua vida, do movimento espiritual em que se inscreve. Com as conseqüências que se pode imaginar...” (ibidem, p.8).

Candido (1981, p.8) é enfático ao afirmar que tais perigos não existem em Brito Broca,

que pode pecar por omissão analítica, mas nunca na condição de “cronista” altamente qualificado. A não ser por 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. Isto poderia causar reparo num estudo de corte erudito e universitário. Mas aqui, penso que é apenas tributo

à elegância ensaística de uma exposição que quer ser o mais aliviada possível de qualquer exibicionismo. E também corresponde, com certeza, a um conhecimento tão antigo e arraigado, que já se desprende das múltiplas origens parciais e vale como sistematização pessoal.

No fundo, significa discrição e modéstia, vontade de não parecer pedante nem sobrecarregar a página – ou seja, as mesmas qualidades que aparecem nos outros níveis da exposição, fazendo, como já foi sugerido, o ponto de vista pessoal parecer uma simples decorrência do material apresentado, e organizado de maneira a destilar por si a interpretação dos significados.

Nessas palavras de Candido encontramos eco daquelas de Silviano Santiago a respeito dos “andaimos formais ou técnicos” da leitura de Brito Broca. Uma objeção de Candido (1981) é de que, por vezes, o pendor para o detalhe e a fundamentação rigorosa podem levar Brito Broca a restrições excessivas (ibidem, p.9), o que de resto não significou prejuízo à sua sempre pertinente avaliação literária. É assim que Candido reafirma o caráter “impressionista” de Broca, mas apenas para ressaltar que

Talvez os escritos de Brito Broca não satisfaçam aos que limitam a crítica à análise sistemática e altamente técnica dos textos. Mas há de satisfazer aos que gostam também da literatura na sua enorme complexidade e variedade, aos que se deleitam e aprendem com o cenário da vida literária, as personalidades dos que produzem os textos e as circunstâncias em que estes são produzidos. E sobretudo aos que gostam dos críticos que aliam à segurança da informação a clareza desprentiosa e expressiva da escrita. (ibidem, p.10)

A respeito especificamente da nomeada crítica impressionista, em maio de 1958, a guisa de um prefácio a uma coletânea de ensaios de Plínio Barreto – crítico que, no seu entender, encarnava admiravelmente as melhores e mais sólidas qualidades do jornalismo crítico –, Antonio Candido (1999a) considera

Anda em voga, na crítica, certo dogmatismo que procura desacreditar a eficácia das impressões pessoais, afirmando ser possível chegar a um resultado preciso, universalmente válido, acessível a qualquer espírito armado de método. Há nisso muito de útil e algo de verdadeiro, nem é a primeira vez que se procura, generosamente, suprimir a impressão pessoal, em benefício de uma rigorosa objetividade. Há quase cem anos, o jovem Capistrano de Abreu, embriagado de naturalismo, afirmava que há dois tipos de crítica: a *qualitativa*, refletindo a opinião pessoal, e a *quantitativa*, científica, baseada nos conhecimentos dos fatores externos e, portanto, capaz de alcançar a verdade, pelo conhecimento do determinismo. Hoje, basta trocar a

história, a geografia e a fisiologia pela psicologia, a estilística e a estética, e teremos formulações bem parecidas. No fundo, umas e outras exprimem a permanente ânsia de certeza do espírito, procurando banir a dúvida e o mais-ou-menos, proscurendo o que é “ondulante e móvel” na apreciação literária.

Mas esta sinuosa mobilidade do espírito não seria justamente o nervo da crítica; e não seria o gosto do homem culto a bússola mais segura, em águas tão esquivas à mediação das sondas? (p.59)

O crítico Antonio Candido está, na verdade, fazendo aqui a própria crítica da crítica, com seu sempre conhecido equilíbrio, procurando conciliar, em prol da grandeza da própria crítica, os caminhos tomados pelos críticos. E ele arrisca dizer que, propriamente dita, a crítica “talvez seja, antes de tudo, apreciação de cunho pessoal, como a desenvolveu o jornalismo do século XIX” (ibidem). Para ele, o “coeficiente humanístico”, ou seja, “a quota de subjetivismo em toda investigação intelectual”, não apenas é inevitável, mas recomendável e benéfico”:

Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente, – o malfadado “impressionismo”, – é a crítica por excelência e pode ser considerada, como queria um dos seus mais altos e repudiados mestres, aventura do espírito entre os livros. Se for eficaz, estará assegurada a ligação entre a obra e o leitor, a literatura e a vida quotidiana, – sem prejuízo do trabalho de investigação erudita, análise estrutural, filiações genéticas, interpretação simbólica, atualmente preferidas pelo investigador da literatura, prestes a envergar de novo a toda do retórico. Inversamente, se ela não existir, perder-se-á este ligamento vivo, e os críticos serão especialistas, no sentido que a palavra assumiu na ciência e na técnica. Ora, isto poderia ser riqueza de um lado, mas, de outro, empobrecimento essencial, pois as águas ondulantes da literatura revelam muitos dos seus arcanos aos barcos ligeiros, que as singram familiarmente, mais do que à perspectiva solene dos couraçados. (ibidem)

É nesse contexto que Candido profetiza: “urge reabilitar o impressionismo”, acreditando que “a crítica de jornal é civilizadora, desbastando o tecnicismo das especialidades para ressaltar o traço que vincula o leitor à experiência da obra. Criticar, então, é mostrar o humano, ‘ondulante e diverso’, sob os caprichos da forma” (ibidem, p.60). É desse modo que as palavras de Antonio Candido sobre a crítica impressionista de Plínio Barreto servem como uma luva para a produção crítica de Brito Broca: “sentimos no fundo dos seus artigos, como nos mestres franceses, que o interesse real é a face do homem

refletida ou transfigurada nas artes” (ibidem, p.60). Candido anuncia assim a sua concepção de crítica e o papel do crítico, ou seja, sua capacidade maior de relacionar, de estabelecer ligações em profundidade entre autor, obra, tempo, vida – que é justamente uma das características do espírito filosófico” (Candido, 1999b, p.16).

Uma vez apresentada essa breve discussão a respeito de Brito Broca e sua crítica, compete-nos apresentar sua produção na seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” OESP, fazendo ressaltar delas aquilo que Antonio Candido tão bem já antecipou, ou seja, a apreciação requintada de biografias, histórias, edições, estilos, miudezas..., tudo isso permeado pela paixão que Brito Broca devotava à cultura e à língua francesas, revelando não só as bases da formação cultural do Brasil, ainda um tanto positivista, como também um modo ainda contemplativo e fascinado de se relacionar com essa cultura formadora, como vigorava na produção crítica de sua época .

### **As “Letras Francesas” de Brito Broca**

Nas cinquenta e oito “crônicas” literárias – como as nomeia Antonio Candido – que escreveu para a seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário”, Brito Broca, num método pontilhista, segundo palavras de Ornelas Berriel (1992) para designar o modo da escrita desse crítico, apresenta suas observações sobre obras francesas, aspectos desconhecidos e/ou esquecidos de suas composições, episódios e curiosidades da vida dos autores, comentários gerais sobre prêmios literários, bem ao gosto da época, lançamentos de obras no Brasil e na França, comentários e balanços sobre edições e editores, especificidades sobre obras, seus autores e sua relação com o mundo literário etc. No livro intitulado *Letras francesas*, em que Francisco de Assis Barbosa coletou as crônicas de Brito Broca escritas nessa seção do “Suplemento Literário” ele afirma que a última delas, “O romancista Claude Simon”, publicada em 30 de setembro de 1961, é póstuma, o que não se confirma em consulta direta ao periódico, onde se constata tratar-se, na verdade, do primeiro texto de Leyla Perrone-Moisés publicado nessa seção em substituição a Brito

Broca. O estabelecimento da autoria de Leyla se baseia, sobretudo, na sua retomada do artigo em 30.12.1961, “Ainda Claude Simon”.

O que se pretende nesta seção deste estudo é apresentar um apanhado geral dessas crônicas de Brito Broca, analisando e comentando as que se revelaram mais significativas para os propósitos deste trabalho. O que está em pauta, portanto, é o modo de escrita do autor, sua opção pelos temas que sua aguçada sensibilidade captava em meio às muitas informações provenientes da França e que bem serviram como formação para o gosto literário brasileiro. É de ressaltar a espantosa capacidade do crítico de aglutinar temas e assuntos das mais diversas fontes, pesquisá-los e transformá-los em textos que, além de formativos e informativos, revelam um prazer enorme de quem os escreve, podendo-se dizer o mesmo de quem porventura teve a chance de lê-los. É nessas crônicas muito bem escritas, num estilo ao mesmo tempo elegante e simples, que o crítico brasileiro revela, de modo peculiar, as leituras francesas que se faziam à sua época, expondo o mundo literário francês à curiosidade de seus leitores, ora comparando-o ao brasileiro ora projetando-o em nosso meio literário, dando conta da ainda forte presença francesa na formação cultural brasileira.

Procurando contemplar a gama de assuntos tratados pelo crítico, as crônicas comentadas neste estudo são apresentadas com base em seis temas principais que congregam “assuntos gerais”, “biografias”, “relações culturais Brasil-França”, “balanços literários”, “prêmios literários” e “*nouveau roman*”. De modo geral, esses eram os temas preferidos do autor. É assim que, em “assuntos gerais”, vê-se Brito Broca tratar da questão dos gêneros crônica, conto e novela na literatura francesa, comentar obras cuja temática principal é a cidade de Paris, entre outros assuntos saborosamente tratados; em “biografias”, crônicas contando particularidades e novidades da vida de seus autores preferidos, demonstrando agudeza e bom senso para comentar obras biográficas, uma de suas paixões; em “relações culturais Brasil-França, o olho atento às influências culturais, a crítica ao exotismo como matéria de interesse por autores franceses; em “balanços literários” e “prêmios literários”, comentários certos, ou nem tanto, sobre novidades do mundo editorial francês, curiosidades sobre os bastidores das famosas e disputadas premiações literárias, a ascendência do mercado editorial sobre a produção artística

francesa... Em relação ao tema “*nouveau roman*”, especificamente, constata-se nas crônicas de Brito Broca a grande novidade que despontava no mundo literário, novidade esta que causava espanto e acirrava os ânimos da crítica, colocando-a em ebulição diante da difícil tarefa de digerir a nova forma que transtornava os parâmetros até então conhecidos e valorizados para a apreciação do gênero romance.

Feitas tais considerações, façamos, então, essa saborosa incursão pelo universo das crônicas de Brito Broca nas “Letras Francesas”

### *Assuntos gerais*

Ainda que os assuntos aqui discutidos sob esse tema não apresentem um nexo entre si, a seleção das crônicas comentadas teve como objetivo fornecer uma rápida amostragem da diversidade do interesse do crítico, seu espírito de pesquisa e sua atenção sempre voltada para o que se comentava ou se fazia na França em relação à literatura e sua historiografia.

Em crônica intitulada “Testemunha de ‘La Belle Époque’”, de 17.11.1956, Broca comenta sobre a nostalgia da “Belle Époque” nas letras francesas, presente nas memórias e diários íntimos em ampla publicação na época. Para ele, ainda que todos os países da Europa e mesmo das Américas tenham participado da atmosfera *d'avant guerre* 1914, foi na França que ela assumiu aspectos mais característicos, dando o tom da época (“grande prazer de viver, antevendo o perigo próximo; numa espécie de embriaguez, em que se procurava esquecer as ameaças do futuro ... a palavra de ordem era gozar, usufruir todos os privilégios da existência enquanto não chegasse o ‘dilúvio’” (p.13).<sup>4</sup> Broca apresenta, a esse propósito, uma série de obras de autores de mais de sessenta anos à época, saudosos desse tempo em que a França era por excelência a capital do mundo. O crítico se ocupa especificamente da obra *La douceur de vivre menacée*, de Henry Bordeaux, na sua opinião “um romancista medíocre”, cujas memórias, porém, “apresentam grande interesse

---

<sup>4</sup> As páginas indicadas referem-se à edição das crônicas de Brito Broca enfileiradas na publicação *Letras francesas*, obra póstuma organizada por Francisco de Assis Barbosa e editada pelo Conselho Estadual de Cultura em 1969, há muito esgotada. Vale ainda lembrar que essas crônicas, bem como todos os textos publicados no “Suplemento Literário” cuja temática envolve as relações culturais Brasil-França encontram-se coletados no Banco de Dados do Nupebraf, do IEA-USP.



documentário” por ter o autor conhecido de perto grandes figuras da época, das quais fornece excelentes retratos. São, pois, esses retratos e fatos que aguçam a curiosidade de Broca, que vai ressaltar sobretudo a pretensa relação desse autor com Marcel Proust. O dado curioso, entre outros, é que Bordeaux teria manifestado ao diretor do jornal *L'Écho de Paris* o desejo de escrever um artigo sobre Proust apresentando-o como um romancista original, “liberto de todos os cânones habituais do romance, levando a análise e a introspecção aos seus últimos limites”, tarefa de que foi dissuadido pelo diretor por considerar Proust ainda não suficientemente conhecido, não tendo ainda despertado a atenção de jornalistas mais gabaritados para lançá-lo para além dos salões burgueses de que fazia parte. Os outros fatos relevantes dessa crônica dão conta do período que precede e mesmo antecipam o clima menos propício que se instalaria depois, com a guerra, pondo fim a todo um modo de ser e de viver trazido pela “Belle Époque”.

Em 6.4.1957, as “Letras Francesas” traziam em seu título o interessante tema dos “Escritores perante a justiça”. Nessa crônica, a pretexto do lançamento na França do livro *Hommes de lettres inculpés*, do advogado também versado na matéria literária Jacques Hamelin, Broca comenta os vários processos judiciais vividos por escritores famosos em razão do conteúdo de suas obras ou de suas posturas diante de situações que demandassem tomada de partido em prol de condenados pela justiça. O argumento de Broca é de que, “sendo um trabalho de interpretação psicológica, [o livro] traz igualmente contribuições valiosas para a biografia de alguns dos escritores chamados à barra do tribunal” (p.35). Nota-se nisso o interesse de Broca pela biografia de autores como elementos determinantes de suas obras, característica essa que norteia grande parte da crítica praticada por Broca nesse “Suplemento”. Para ele, “o livro de Jacques Hamelin, muito interessante dentro dos seus limites, deixa margem, assim, para outras pesquisas sobre o assunto, capazes de esclarecer aspectos contraditórios e paradoxais da psicologia do homem de letras” (p.39).

É, pois, desse prisma que Broca passa a comentar sobre processos como os de Mérimée, que teria ficado preso por quinze dias por desacato ao poder judiciário ao ter afrontado a decisão do juiz que mandara encarcerar Guillaume Libri, inspetor-geral das bibliotecas da França, por desvios de textos e instrumentos bibliográficos, autoridade

questionada por Mérimée que afirmava não ter o juiz competência para decidir sobre questões bibliográficas. Temeroso, porém, do processo, conta Broca que Mérimée fizera publicar no *Journal des Débats* um artigo retratando-se. Os demais processos comentados referem-se a Maupassant, pela onda de processos criminosos provocada pelo movimento naturalista, além dos já famosos de Flaubert, de Baudelaire, dos irmãos Goncourt e de Diderot. A conclusão de Broca para todos esses fatos é: “os escritores, os artistas, embora possuindo temperamentos opostos ... comportam-se, geralmente, de maneira semelhante diante da justiça, intimidando-se, alarmando-se” (p.37).

A propósito de uma resenha do então recém-lançado livro de Léon Bopp, *Paris*, Brito Broca, na crônica “A literatura de Paris”, de 13.7.1957, faz um verdadeiro levantamento de obras nas quais a cidade de Paris aparece como personagem principal. Afirma ele que Paris é uma cidade apropriada para a produção intelectual por favorecer o recolhimento e a reflexão. Para justificar suas certezas, comenta que em 1947 chegou a recolher o testemunho de intelectuais argentinos que se queixavam de Buenos Aires como uma cidade extremamente dispersiva. Não lhe faltam exemplos de autores contemporâneos ou do século passado para serem citados quanto aos benefícios colhidos por estarem ou morarem em Paris, seja no centro da cidade seja nos subúrbios. Seu conhecimento sobre o assunto é vasto, mas nem por isso convincente quanto aos argumentos que emprega para justificar sua opinião. Por fim, como de hábito, o crítico envereda pela biografia do autor para explicar sua relação com a cidade. E conclui sua obra: “Crônicas, memórias, espécie de guia sentimental, ensaio de psicologia urbana? Há de tudo nesse volume, que proporcionará um reencontro feliz com a cidade a todos os que já tiveram a ventura de visitá-la, e uma visão sugestiva, entremostrando-a nos seus aspectos inefáveis, aos que ainda não a conhecem” (p.52).

Em “Os ‘aristocratas’ e os ‘escritores’”, de 10.8.1957, Broca comenta o então recente livro de Michel de Saint-Pierre, *Les écrivains*, que, tal como o anterior, *Les aristocrates*, representa uma novidade na França por se tratar de uma sátira social feita com

finura e o melhor sabor romanesco, o que na sua opinião vinha sendo raro nas publicações francesas. O crítico se alegra com esse gênero, em detrimento do que chama de as famosas “introspecções fatigantes” de Julien Green, que na sua opinião já começam a cansar o público, e chega mesmo a dizer que o romance de Saint-Pierre por si só nos decepcionaria, não fosse esse elemento satírico de que se compõe. A crônica segue nos seus comentários sobre o enredo do romance pautando sempre pelo que de biográfico pode ser identificado nos personagens. Como sempre, Broca não se descola do biográfico nas suas avaliações, considerando isto um elemento primordial para o sucesso do romance e de seu autor.

É com curiosidade que Brito Broca registra o que chama de “eclosão”, na literatura francesa, de um gênero sempre pouco cultivado: o conto e a novela. Em sua crônica “A renascença do conto e da novela”, de 14.9.1957, sem saber ao certo o motivo fundamental que teria levado os franceses ao desinteresse pelo gênero, o que justificaria o fato de a França jamais conhecer um substituto à altura de um Maupassant, por exemplo, o crítico parece atribuir aos editores a culpa pela decadência do conto em terras francesas. Estes, por sua vez, num círculo vicioso, justificam o “enfraquecimento” do gosto pelo conto pelo próprio desinteresse do público. O argumento dos editores parece cair por terra diante da observação do crítico brasileiro ao ressaltar que, curiosamente, se o público francês se desinteressava do conto em livros, jamais deixara de lê-lo nos jornais e nas revistas. E vai mais longe, afirmando que o próprio sucesso de Maupassant se deve justamente à valorização “jornalística” do conto nas duas últimas décadas do século XIX.

Revelando amplo conhecimento e pesquisa sobre o tema, Brito Broca comenta que o conto surgiu, no século XIX, por interesse dos diretores de jornais que, detectando o grande interesse do público pelos *roman-feuilletons*, publicados dia a dia nos rodapés dos jornais, vislumbraram que uma narrativa curta vinha bem ao encontro do gosto do público, sempre ávido pelo conhecimento da história de uma só vez, ao contrário dos intermináveis enredos que se estendiam por dias nos rodapés jornalísticos. Foi desse modo, segundo Broca, que o conto veio conquistar sua posição nos jornais, ao lado do romance. E o crítico afirma que, também no Brasil, verificou-se a mesma contingência, conforme ele, “dada a nossa proverbial fidelidade aos modelos franceses” (p.60). Tal interesse comercial gerido

pelos diretores dos jornais viria fazer desembocar nas páginas diárias grande quantidade de contos, nem sempre honestamente literários, bastando apenas que mantivessem o interesse do público sob a sua custódia.

Todos os dados históricos relativos ao conto levantados nessa crônica vêm alimentar o argumento do crítico que questiona se a “renaissance” do gênero na França seria decorrente de uma mudança do gosto dos leitores ou se resultado de uma manobra por parte dos editores, “procurando favorecer novas experiências, num momento em que o romance francês se mostra um tanto esgotado?” (p.61). Contrariando, porém, o argumento de críticos franceses que procuram justificar esse renascimento do conto por suas características mais apropriadas aos tempos modernos, de leituras rápidas e sintéticas, Broca arremata:

Essa renascença do conto e da novela na França em nada deve prender-se às condições da vida moderna, significando possivelmente um esforço de renovação da matéria ficcional, já bastante exaurida nas dimensões do romance. E talvez não passe de um fenômeno transitório, sem maior significação, embora me pareça que, de qualquer maneira, os romances longos e maciços acabarão por entrar em crise.(p.62)

Um outro dado ainda interessante dessa crônica, porém, como é de praxe em Brito Broca, recai sobre seus comentários sobre o livro de contos de Albert Camus, *L'exil et le royaume*, então recentemente publicado pela Gallimard. Segundo Broca, trata-se de seis novelas curtas, três decorridas na África, duas em Paris e uma, no Brasil, “todas implicitamente ligadas por um sentimento simbólico, que será talvez este: no ‘exílio’, o homem acabará encontrando o seu próprio reino” (p.62). Sobre a novela passada no Brasil, mais precisamente em Iguape, “La pierre qui pousse”, na qual o autor mistura elementos da macumba, certamente presenciados por ele quando de sua estada no Rio, o crítico julga que o enredo não traz uma intenção simbólica muito clara. Na verdade, Broca parece se irritar com o que ele chama de uma insistente valorização turística e literária da macumba, que, a seu ver, “não ilustra nenhum traço genuíno da alma brasileira”. A mesma impaciência ele deixa escapar em relação a Cendrars, como comentado na crônica de 11.5.1957.

A inusitada publicação de um livro de crônicas de Robert Kemp pela Albin Michel naquele ano, *Au jour le jour*, torna-se o motivo principal para que Broca escreva sobre o

gênero em “Crônica na atualidade francesa”, de 13.9.1958, segundo ele em desuso na atualidade francesa, estabelecendo os limites do gênero e comparando-o com a crônica feita no Brasil, ainda que de inspiração francesa. O volume encontrado ao acaso num balcão de livros franceses suscita no crítico a pergunta se o gênero estaria afinal em voga na França, podendo ser considerado o prenúncio de uma renascença da crônica tal como se vinha verificando com o conto e a novela; a resposta que formula a si mesmo é “creio que não”, reconhecendo antes tratar-se de uma publicação esporádica.

Após discorrer sobre o gênero crônica desde sua concepção original como história dos fatos em ordem cronológica, passando pelas várias configurações que o gênero adquiriu ao longo dos tempos, sobretudo quando se desligou da história por contar esta com elementos próprios documentais, filosóficos, políticos e religiosos, tornando-se a crônica matéria mais ficcional que histórica, o crítico vai identificar no advento da imprensa a feição moderna da crônica, encontrando esta sua expressão mais acabada, atualmente, no jornal, veículo que a acolheu com propriedade. Foi, pois, com o impulso do jornalismo que a crônica ganhou êxito na França, como comentário leve dos acontecimentos, ressaltando-lhe determinados aspectos, estabelecendo paralelos, esclarecendo e tirando conclusões, já liberta da história mas subsidiando-a com elementos para o conhecimento do passado.

O levantamento histórico da trajetória do gênero na França, ilustrado pelas figuras de seus maiores cronistas ao longo dos tempos, serve ao crítico como contraponto para suas considerações sobre os percursos do gênero no Brasil. Admite Broca que, na França, o destino da crônica, via de regra, são os jornais e as revistas, ao passo que, no Brasil, ainda que sob forte influência francesa, a crônica assumiu outra feição, sobretudo naqueles tempos, pois se trata de uma nova forma, ou algo semelhante que, à falta de um novo nome, é chamado ainda de crônica, fato nunca verificado na França:

Crônica é para nós, hoje, na maioria dos casos, prosa poemática, humor lírico, fantasia etc., afastando-se do sentido de história, de documentário que lhe emprestam os franceses. Seria preciso descobrir um termo mais adequado para classificar essas páginas que na categoria de crônica encontramos com freqüência em nossos jornais e revistas e nos quais prevalece o valor formal, o apuro estilístico, levando-nos a pressentir uma espécie de neoparnasianismo em prosa. Com esse tratamento literário e poético, a “crônica” decerto adquire outras condições de durabilidade no livro, mas isso precisamente por fugir à essência do gênero, à acepção em que os franceses costumam cultivá-la. (p.117)

O crítico prossegue ainda explicando as razões pelas quais a crônica não atingiu na França um alto nível nem passou a ser praticada por grandes escritores. Acredita ele que isso se deu em razão dos pontos de contato existentes entre a crônica e o ensaio, sendo a França, segundo definição de André Gide, “um país de ensaístas”, o que certamente contribuiu para o enfraquecimento da vocação do gênero naquele país. Desse modo, para o crítico, é o tratamento das idéias e suas sutilezas que dá o tom ao ensaio, distanciando-o da crônica do modo como ela é praticada no Brasil. Além disso, o crítico argumenta que o gosto francês pelo diário íntimo, o que esporadicamente encontra eco no Brasil, absorve muito do material ou do potencial de idéias, comentários e reflexões que podiam ser carregados para a crônica: “Escrevendo o diário com o propósito de publicá-lo, o escritor francês o faz, por vezes, como o espírito de verdadeiro cronista” (p.118).

Os parágrafos finais são dedicados, enfim, às impressões do crítico sobre a obra que o motivou a escrever sua “crônica”.<sup>5</sup> Neles, Broca faz questão de deixar claro que Kemp, o autor do livro, não priva de sua admiração, pois, segundo ele, como crítico de rodapé em *Les Nouvelles Littéraires*, é superficial, sobretudo porque comenta de cinco a seis livros por semana, o que lhe deixa a impressão de um desconhecimento ou um conhecimento inseguro das obras que comenta: “nem a teria lido toda; folheou-a aqui e ali e se prevaleceu da experiência profissional para emitir juízo ligeiro com a convicção de haver acertado. Essa superficialidade, se prejudica o crítico, nenhum dano pode causar ao cronista” (p.118). Já em relação ao livro, conta que se trata de uma compilação de crônicas publicadas entre 1929 e 1940 pelo autor no *Le Temps*. A idéia partiu de uma amiga de Robert Kemp que copiou as crônicas e as submeteu a ele para uma seleção, tendo-o convencido da publicação com o argumento de que se tratava de um documento da época.

A figura de Robert Kemp será ainda uma outra vez abordada pelo crítico em crônica de 19.9.1959,<sup>6</sup> intitulada “A propósito de crítica militante” em razão de seu falecimento, tendo deixado vago seu posto de crítico no rodapé de *Les Nouvelles Littéraires*, que passou a ser ocupado interinamente por Henri Petit, autor de textos sobre temas franceses e estrangeiros mas que nada têm de crítica militante. Esse fato suscita no crítico brasileiro a

---

<sup>5</sup> Convém lembrar aqui que damos o nome de “crônica” aos textos críticos de Brito Broca seguindo aquelas considerações de Antonio Candido acerca da produção crítica do autor.

<sup>6</sup> Ainda uma vez esse crítico será mencionado em crônica de 27.5.1961 (p.253) a propósito do falecimento de Émile Henriot, na qual o crítico brasileiro reitera seu caráter de crítico militante.

indagação se estaria se verificando na França uma escassez de críticos militantes, ao que acaba admitindo tal possibilidade, sobretudo pelas informações obtidas por ele junto a Albert Beguin, quando da visita deste crítico francês ao Brasil em 1954.

Apesar do clima favorável a textos de conteúdo elogioso ao crítico francês, sobretudo pela leitura dos necrológicos que pontuavam as qualidades de Kemp, Broca, sempre coerente, não se faz de rogado e retoma suas opiniões sobre o colega francês anunciadas na crônica de 13.9.1958. Confirma que ao crítico literário não pode deixar de fazer restrições, já quanto ao autor, ainda que não o tenha lido desse modo, esperava dele mais agudeza do que aquilo que demonstrara em suas críticas nos rodapés de *La Nouvelle Littéraire*. Quanto a um possível substituto para Kemp, Broca chega mesmo a sugerir o nome de um crítico de quem gostava muito, Robert Kanters, mas que não vinha mais encontrando nas páginas dos periódicos sobre literatura que lia. Segundo ele, até por ser mais moço, este poderia muito bem representar uma renovação dos quadros da velha guarda, onde continuavam em plena forma críticos septuagenários como Émile Henriot,<sup>7</sup> André Billy, entre outros.

O interessante dessa crônica, no entanto, reside nos últimos parágrafos, em que Broca, a guisa de comentário sobre a possível escassez de críticos militantes, passa a discorrer sobre a questão apresentada neste trabalho relativa aos críticos ditos impressionistas e universitários. Segundo Broca, “O panorama mostra-se, porém, muito mais animador no momento em que deslocamos a perspectiva para a crítica universitária, a história literária e o ensaio” (p.173), e se regozija pelo fato de a literatura francesa contar no momento com a vitalidade de valores genuínos tanto das velhas como das novas gerações. E, ao falar da atuação dos críticos militantes que mais têm se distinguido: Émile Henriot e André Billy, parece, em alguns momentos, estar falando de si mesmo:

De um impressionismo pouco fecundo na apreciação dos livros do dia, mostram-se capazes de explorações muito mais densas quando – levados, muitas vezes, pelo assunto desses próprios livros – se transportam para o campo da pesquisa e da revisão histórica. Se há quem procure menosprezá-los, considerando-os apenas espíritos curiosos, ninguém poderá negar-lhes um vasto cabedal de leituras, a faculdade de agitar problemas literários, esclarecendo pontos obscuros, pondo em relevo aspectos ainda mal conhecidos de grandes escritores ou mostrando a

---

<sup>7</sup> A morte desse crítico será comentada em crônica de 27.5.1961 (p.253-6), na qual o crítico brasileiro exalta sua atuação com um dos principais críticos de jornal da França.

importância histórica de figuras secundárias. São guias inteligentes e eruditos, em companhia dos quais nunca perdemos tempo. (p.173)

Percebe-se, pois, não sem razão, por que Francisco de Assis Barbosa associa a figura de Brito Broca à de André Billy, como já foi comentado neste estudo. O crítico francês, além de tudo, parece uma espécie de guia para o brasileiro, especialmente se forem considerados os comentários de Broca sobre seu “colega”:

Billy possui, além disso, o mérito de haver criado um gênero novo: a história da vida literária.<sup>8</sup> Embora esta sempre se fizesse, indiretamente, através da biografia, do memorialismo e da crônica (tomando a última palavra no seu sentido próprio), foi ele, sem dúvida, quem lhe deu um caráter autônomo, estabelecendo-lhe os limites e as proporções. (p.173)

Broca comenta ainda, sobre Billy, um antigo desejo seu de escrever uma série de obras em que a literatura, em vez de ser julgada ou criticada por historiadores, fosse narrada ao modo de um romance. E fornece a palavra ao crítico francês, como tomando-a emprestada:

A história da literatura, sobretudo da literatura francesa, não é um romance, um *roman-fleuve*, para empregar a expressão consagrada, como seus heróis, seus personagens, seus comparsas, suas peripécias mais ou menos trágicas e divertidas, seus conflitos de idéias ou de sentimentos, seus dramas, suas comédias, seus estados de crises e suas catástrofes? ... Essa história ... torna-se fria por ser unicamente livresca, por esquecer que a literatura é uma coisa viva: negligencia a vida literária, negligencia os escritores como homens, circunscrevendo tudo ao texto. Só as obras têm importância, decerto, mas com a condição de serem bem compreendidas, e como bem e compreendê-las se não tivermos noção do meio e das circunstâncias em que nasceram? (p.174)

Reside nessas palavras de André Billy muito do fundamento da crítica impressionista claramente derivado do método de Sante-Beuve, que consiste na utilização dos elementos biográficos na exegese das obras, modelo que, como se pode constatar, parece pautar a produção crítica de Brito Broca, ainda mais em se tratando de seus estudos sobre as letras francesas. Mas Broca, numa demonstração de sua atualidade e de seu caráter

---

<sup>8</sup> Não por coincidência, o título da obra de Brito Broca que lhe daria notoriedade é *A vida literária no Brasil – 1900*.



de pesquisador contumaz, parece não pretender fechar questão quanto a um modelo único de crítica, considerando sobretudo as novidades que então surgiam em relação à crítica de cunho literário e de cultura. É ele quem afirma, finalizando sua crônica:

A história da vida literária não será mais do que a biografia das épocas, em que de 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. (p.174)

### ***Biografias***

Um dos assuntos de maior preferência do crítico brasileiro, as obras biográficas despertavam sua atenção sobretudo por contribuírem – bem ao gosto da crítica impressionista derivada de Sainte-Beuve – para a composição do universo do autor e, conseqüentemente, de sua obra. Desse modo, mais de que mera curiosidade ou especulação sobre a vida dos autores, essas obras traziam em si material considerado de grande utilidade para a estruturação da crítica feita naqueles moldes. Dentre as muitas obras desse cunho analisadas e apresentadas pelo crítico em suas crônicas, as relativas a André Gide, sobretudo, merecem destaque, por ser este o autor preferido de Brito Broca, tendo sido este um dos primeiros críticos a sinalizarem a genialidade do autor francês na crítica brasileira.

Na primeira crônica de Brito Broca para as “Letras Francesas”, talvez por sua confessa preferência pelo autor em questão, “Gide volta ao cartaz”, de 13.10.1956, o crítico comenta a enxurrada de obras sobre a vida de André Gide suscitadas pela sua morte (apresenta uma relação das obras compondo uma importante bibliografia sobre o autor, sobretudo de textos inéditos à época, franqueados por familiares de autor), *dizendo* que poucos escritores eram mais discutidos naquela atualidade que Gide, sobretudo pelo

interesse que causava em razão de sua sexualidade. Essa apresentação, na verdade, é um pretexto para uma apreciação sobre a biografia de Gide, baseados na publicação *La jeunesse d'André Gide*, de Jean Delay, médico do autor, que se propôs a realizar uma “interpretação psicanalítica ou uma psicobiografia de Gide, buscando as origens do drama gideano justamente na infância, localizando nessa fase da vida do autor “a curva perigosa do caminho, na etapa crucial, em que ele começaria a tornar-se presa do ‘maligno’” (p.10).

Os comentários de Brito Broca enveredam pelo caminho da psicanálise, imaginando o que pensaria Gide sobre tudo isso, justamente ele que considerava Freud “um imbecil”? O dado curioso fica por conta do fato de Gide ter aceitado ser psicanalisado, o que não passou de seis sessões, por uma psicanalista tcheco-eslovaca de nome Mme Sokolnicka, ex-aluna de Freud, que, se não conseguiu obter êxito no seu intento, serviu ao autor ao menos como inspiração para a personagem Sophroviska, que aparece no romance *Falsos moedeiros*, “como empenhada em curar pela técnica psicanalítica o pequeno Boris Lapérouse” (p.10). O texto de Broca estabelece a relação da obra com a vida do autor, indicando estar nas páginas de *Se o grão não morre* as chaves para a compreensão da infância de Gide e, conseqüentemente, de seu drama: “*Je ne suis pas pareil aux autres*” (p.11). As conclusões de Broca são fatais:

Acompanhando toda a meada de conflitos infantis que levaram Gide a uma atitude angélica no amor, somos obrigados a reconhecer o seguinte, bem de acordo com os postulados freudianos: foi o excesso de pureza do escritor que o fez descambar na perversão. Esta tornou-se a única saída, uma forma de escape para o homem que situara o amor num plano demasiado alto, dissociando-o do desejo, dessexualizando-o por completo. Já Pacal dissera: “Qui veut faire l’ange fait la bête”. (p.12)

Sendo Gide um dos autores preferidos de Broca, é natural que comentários sobre obras que o tenham como assunto pontuem mais amiúde nas crônicas do crítico brasileiro. Por isso, o tema da biografia de Gide será retomado posteriormente em crônica de 7.3.1959, intitulada “Gide familiar”, só que, desta vez, adianta o crítico, quem escreve a biografia do autor é ninguém mais que seu próprio genro, Jean Lambert, o que confere à obra biográfica *Gide familier* um tom ainda mais pessoal, mais íntimo:

Ser genro de Gide já seria, talvez, uma situação um tanto embaraçosa, em face dos preconceitos burgueses; falar o genro de tal sogro parecerá ainda mais incômodo e desconcertante. Entretanto julgamos admirável a elegância, o fino trato, o profundo senso de humanidade e, principalmente, a discrição, mesmo nos trechos menos discretos, em que Jean Lambert nos dá esse depoimento no livro *Gide familier*. (p.139)

Os comentários de Broca sobre o livro, carregados de elogios ao biógrafo, revelam com que sabor o crítico o leu e o desvendou, procurando sempre detalhes bem interessantes sobre a vida do seu autor predileto, mesmo não tendo o genro-biógrafo fornecido resposta, por exemplo, aos motivos, segundo o crítico, inquietantes, que teriam levado Gide a insistir em possuir uma filha natural. E Broca se pergunta: “Para um homem em conflito com a família e a sociedade, que poderia explicar essa espécie de capricho?”. O detalhe curioso revela que Catherine sempre ignorou ser filha de Gide, que o conhecia e o tinha em conta como um velho amigo de sua avó. Pelo fato de sempre se absterem de falar do pai, a menina fantasiava-o como um indivíduo muito comprometedor, talvez um assassino. Ao tomar conhecimento da identidade do pai, afinal, Catherine teria esboçado grande decepção, a qual o biógrafo não revela qual seja, mas Broca faz ilações, como sempre, imaginando qual teria sido a fantasia da filha: “Por que o mistério do pai incógnito e talvez assassino alimentasse mais a fantasia sonhadora da pequena, ou por que Gide, com suas perversões, lhe parecesse menos romanesco do que um assassino?” (p.140)

A narrativa biográfica prossegue, mostrando um Gide familiar e bem entrosado com a família, ainda que o autor não tenha se alongado ou avançado em interpretações que, segundo Broca, são escrupulosamente compreensíveis. Tais descrições da intimidade do escritor francês com a família vêm suscitar no crítico a dúvida de que, tendo certa vez anunciado seu ódio à família – na sua célebre frase “*Famille, je te hais*” –, teria Gide, na velhice, renegado seu passado? Ao que se apressa a responder que não, e, segundo Broca, reside nisso o sentido essencialmente paradoxal desse desfecho:

No Gide familiar, entre genro, filha e netos, temos o mesmo Gide de *Si le grain ne meurt* e de *Corydon*, fiel ao seu destino, à sua ética não-conformista, defendendo-a, agora, aos oitenta anos, como o fizera aos cinquenta ou aos trinta. Bastariam, aliás, as últimas páginas do *Journal* e alguns capítulos de *Ainsi soit-il: les jeux sont faits* para demonstrar suficientemente não haver o escritor, na derradeira quadra da existência, renunciado uma só linha às normas de conduta e às convicções que tanto escandalizaram os contemporâneos. (p.142)

O desfecho da crônica apresenta um crítico agradecido ao biógrafo que, sob uma nova luz, trouxe Gide novamente à tona, com detalhes importantes sobre sua vida até então desconhecidos. É evidente no crítico o interesse por esse assunto, numa linha de pensamento que revela a importante influência da vida de um autor sobre sua obra, ou vice-versa. E Broca arremata: “O depoimento de Lambert vem concorrer para que tenhamos toda a medida humana desse grande escritor, cuja obra é uma ilustração da sua própria vida e que, no amoralismo e nos absurdos a que se abandonou, jamais poderá ser julgado pelo estalão comum” (p.142).

No parágrafo final de uma crônica escrita em 20.12.1958, em que apresenta um balanço das obras literárias lançadas na França naquele ano, Broca comenta o anúncio da publicação de mais um volume do *Journal* de Julien Green, de que *Le Figaro Littéraire* apresenta alguns excertos, ao que o crítico antecipa tratar-se, novamente, na sua opinião, da mesma insinceridade típica do autor de *Moira*, usando termos do escritor ítalo-francês Carlo Coccioli que assim se refere ao autor francês. Um mês depois desses comentários, em 24.1.1959, na primeira crônica do ano, como que retomando um diálogo interrompido certamente por suas férias e pelas festas de fim de ano, Broca volta ao assunto pendente sobre aquele autor francês, na sua crônica intitulada “Julien Green e o mistério”. O crítico diz que teve a sorte de ter caído em suas mãos a tal obra apenas anunciada na crônica passada e é sobre ela que vai passar a discorrer, tomando como ponto de partida as palavras de um certo Guy Dupré, a quem diz não conhecer, impressas na quarta capa do livro. Dupré exaltava Green afirmando que nunca o autor esteve tão próximo do “iniludível” como nesse livro, “em que não subsiste nenhuma preocupação de fazer prosélitos” (p.133), opinião com a qual Broca não concorda ao afirmar: “Mas ao chegarmos ao fim do volume, depois de termos iniciado a leitura com grande expectativa, tínhamos formado uma opinião justamente contrária: achávamos que nunca Julien Green se emaranhara tanto nos meandros de uma fastidiosa ‘retórica da fé’ do que nas 361 páginas de *Le bel aujourd’hui*” (p.133), sendo este o título do volume em questão, abrangendo os anos de 1955 a 1958, ao que Broca ironiza dizendo não saber a razão do título.

Os comentários de Broca começam por “desmascarar” o autor francês em relação ao fato de que, desde o primeiro volume de seu diário íntimo, ele vem anunciando que contará toda sua vida, sugerindo nas entrelinhas do livro assuntos “proibidos” que acenam para a curiosidade do leitor. Broca parece se irritar com o fato de o francês não chegar a efetivar suas promessas e diz que há tempo a crítica vem batendo nessa tecla, “denunciando o jogo de negações do escritor e exigindo-lhe maior sinceridade”. Esse fato parece aguçar ainda mais a irritação do crítico brasileiro, que passa a fazer ilações sobre a vida do autor francês, aproximando-o de Gide, de que, segundo o crítico, o autor foi amigo, “num íntimo convívio de muitos anos”, ao que conclui: “Mas Gide levou ao extremo suas revelações, seguindo bem à risca o exemplo de Rousseau. Julien Green não se dispõe a fazer o mesmo. De onde, naturalmente, as hipóteses malsãs sobre aquilo que ele oculta, já que a identificação com Gide, no caso, torna-se inevitável” (p.134). As alusões, obviamente, remetem à sexualidade de Gide, transferidas, num tom quase que de fofoca, à vida de Green. O crítico chega mesmo a contar que, na França, jornalistas e intelectuais chegaram a sabatar o autor para que ele revelasse, enfim, seus tão bem guardados mistérios.

Não obtendo sucesso quanto às esperadas revelações de Green, o crítico, como que querendo provocar o autor, passa a identificar em sua obra o mesmo jogo de ocultamento que ele pratica quanto à sua vida privada. Desse modo, Broca chega a apelar, num tom deliberado, armando-se de princípios pseudopsicanalíticos, ao que considera a força dos instintos dominando o que considera a triste vida do autor:

O caso, porém, é o seguinte: o escritor vem adotando no *Journal* uma tática semelhante à de seus romances: a tática do mistério. Angustiado, sofrendo terríveis crises de consciência pela necessidade de conciliar as imposições dos instintos com a moral e a religião, Julien Green procura, naturalmente, na arte, uma libertação. Mas não tendo coragem para equacionar o problema nos seus verdadeiros termos, recorre a transposições engenhosas, que se apoiam geralmente numa única peça: a exploração do mistério. (p.135)

Com base nisso, o crítico passa a comentar sobre personagens e obras do autor, associando-os sempre a esse enigma, o que, na sua opinião, lhe causa cansaço e enfado. Mas o que, em suas palavras, parece ter-lhe causado maior decepção na leitura desse livro foi que, segundo ele, o autor passa a “ocupar-se na maioria das páginas das crises de consciência religiosa, naquele mesmo tom de mistério, vago e indefinido dos romances,

mostrando-se uma espécie de sub-Pascal”. As conclusões a que chega o crítico, por fim, parecem carregadas de um conselho ao autor, esforçando-se para esclarecer não tratar-se de uma opção por denegrir a imagem de Green, prevalecendo-se de “fraquezas em que qualquer escritor pode incidir”:

O que lamento é vê-lo tender cada vez mais para o inautêntico, para o que julgo a face desfavorável de sua obra, apegando-se com maior empenho aos artifícios literários, aos conhecidos “camouflages” do mistério, no momento em que esperava encontrá-lo, os pés fincados em terra, procurando “realizar-se” humanamente. Aos cinquenta anos, o “diabo” de Julien Green estará querendo fazer-se ermitão? (p.137)

Voltando seus olhos para o romantismo francês, na crônica “Alexandre Dumas entre os clássicos”, de 13.10.1957, Brito Broca considera que a obra desse popular escritor romântico vinha passando por uma fase de revalorização na literatura francesa, sobretudo em razão de as obras *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo* terem sido incluídas na coleção Classiques Garnier, o que vinha despertando uma série de publicações biográficas sobre Dumas. O destaque de Broca recai, pois, sobre a biografia escrita por Henri Clouard, pela Albin Michel, para ele um dos melhores tratadistas literários da França contemporânea. O motivo, explica o crítico, é por Clouard ter feito, antes de tudo, um excelente trabalho de exegese biográfica e um estudo crítico da obra de Dumas, discutindo de modo apropriado sua dita fidelidade histórica como romancista, o que leva Broca a compará-lo, salvaguardando as devidas proporções, a Michelet como transfigurador da história.

Um ponto importante abordado nessa crônica de Broca é uma menção a um ensaio de Antonio Candido publicado nos *Cadernos de Cultura*: “Monte Cristo ou a vingança”, em que o crítico brasileiro descobria no popularíssimo romance de Dumas uma infraestrutura filosófica ainda não pressentida por nenhum exegeta, feito este não alcançado por Clouard num dos capítulos, segundo Broca, mais interessantes de seu livro, no qual se ocupa daquela obra de Dumas, estudando suas fontes, os modelos dos personagens, a perícia da construção romanesca etc.

Broca enfatiza a característica de “roman-fleuve” da obra de Dumas, em que seus heróis, levados ao máximo da carga interpretativa, chegam ao ponto em que a idade já não

mais lhes permite viver aventuras, o que passa, então, a ser vivido pelos seus descendentes, em continuidade de romances como *Vinte anos depois* e *Visconde de Bragelonne*, que vêm suceder Os três mosqueteiros nesse “rio da vida sempre a rolar”. Broca acredita que essas “continuações” nada mais eram que uma demanda do público, já que os leitores não se conformavam em separar-se de personagens tão apaixonantes e em chegar ao fim de histórias tão empolgantes. Isso passa a ser pretexto para que Broca comente um fato curioso de mistificação literária ocorrido no Brasil, já aludido por ele em artigos anteriores e também, segundo ele, por Magalhães Júnior no seu livro *O império dos chinelos*:

Quando o *Jornal do Comércio* do Rio, em meados do século 19, terminou a publicação de *O conde de Monte Cristo*, iniciou, logo em seguida, *A mão do finado*, tido como uma continuação daquele, escrito pelo mesmo autor. Informado a respeito, em Paris, Dumas apressou-se a endereçar uma carta ao jornal brasileiro, declarando que jamais escrevera semelhante romance, cuja autoria lhe era indebitamente atribuída. Mais tarde, verificou-se que se tratava de uma mistificação ardisosa de um escritor português, hoje inteiramente desconhecido, e, apesar disso, *A mão do finado* continua a circular em Portugal como sendo de Dumas Pai. (p.65)

É interessante constatar a ampla pesquisa feita por Broca para compor suas crônicas, indo buscar as mais curiosas informações para ilustrá-las e brindar o leitor com fatos do que chamava a vida literária. Ele comenta ainda que certamente Henri Clouard não devia ter conhecimento desse fato, pois com certeza o citaria no capítulo sobre *O conde de Monte Cristo*, e adverte que ainda seria tempo de os herdeiros de Dumas protestarem contra essa mistificação. Já quanto à obra *A mão do finado*, pergunta se realmente o autor teria conseguido escrever um romance capaz de confundir-se com os de Dumas, o que não pode responder por ainda, nas suas palavras, não ter encontrado lazeres para entregar-se à leitura da obra.

Um dado também curioso comentado por Broca é de que, embora Dumas tenha começado sua carreira como dramaturgo, viria a se tornar conhecido apenas como romancista. Em razão disso, passa a comentar sobre a peça *Antony*, de Dumas, que, segundo ele, à época de sua primeira apresentação em Paris, foi um verdadeiro triunfo, com delírio da platéia, numa manifestação semelhante, segundo Broca, aos histerismos verificados nas apresentações dos famosos cantores de rádio no Brasil. Broca comenta que a personagem Antony, por sua paixão infeliz, passou a figurar na galeria dos grandes heróis

românticos, tendo impressionado enormemente os jovens poetas brasileiros que, “nos meados do século 19, choraram as suas mágoas à sombra do velho convento de São Francisco, em São Paulo” (p.66). O crítico lamenta, contudo, que apenas D’Artagnan, das personagens criadas por Dumas, sobrevive até nossos dias. A peça *Antony*, pelo que nos consta, jamais foi traduzida no Brasil ou encenada em nossos palcos, certamente pelo apelo romântico nada em voga nas últimas décadas.

Finalizando sua crônica, Broca comenta o fato de Dumas ter sempre contado com uma série de colaboradores para suas empreitadas literárias, tal como, nas palavras do próprio Dumas, Napoleão teria contado com seus exércitos. Broca, fazendo eco a Clouard, afirma que, certamente, Dumas jamais teria escrito suas obras monumentais sem a colaboração direta desse seu exército, ressaltando porém que a inspiração, a orientação, a escrita, o cérebro único, enfim, era de Dumas. A razão dessa produção em massa, dessa “usina”, nos termos de Clouard, era a moda, desde 1844, do “romance-folhetim”, o que criou possibilidades novas para os escritores. Para Broca: “Dumas certificou-se logo dessa verdade; para tudo que produzisse encontraria sempre consumidor. Não lhe restava, pois, outra alternativa: produzir, produzir sempre mais. E o meio de aumentar a produção teria de ser forçosamente o de valer-se de colaboradores” (p.67). Esses comentários de Broca revelam também o estágio de evolução da imprensa francesa, o que à época possibilitava aos autores viverem exclusivamente da literatura. Ainda que se trate, no caso, de uma “literatura industrial”, como, segundo Broca, já denunciara Sainte-Beuve, na opinião do crítico brasileiro, o talento de Dumas sobressaiu ao longo dos tempos, a ponto de sua obra, passada pelo depuramento dos anos, ter saltado do “*second rayon*” para as estantes clássicas.

Sobre a obra de Clouard, arrematando sua crônica, Broca afirma:

Mostra-nos o crítico de como tantos romances aparentemente superficiais resistem a uma análise mais profunda, capaz de nos revelar “belezas literárias” até hoje despercebidas. E mostra-nos, principalmente, a personalidade de Alexandre Dumas como um dos mais ricos padrões humanos, cuja grandeza a França não pode deixar de reivindicar, neste momento em que se começa a falar no declínio da sua influência literária e espiritual no mundo. (p.67)



### ***Relações culturais Brasil-França***

Sempre atento a tudo que dissesse respeito às relações culturais Brasil-França, nada escapava ao crivo do crítico zeloso das influências francesas na formação do gosto literário brasileiro. De suas crônicas depreende-se que a menor menção a essas influências era objeto de minuciosa pesquisa e consultas a arquivos em busca de esclarecimentos e elucidações que com inegável prazer eram apresentados aos leitores do “Suplemento Literário”. Esse fato pode ser muito bem ilustrado por uma pequena passagem registrada na crônica “Bergson humano”, de 23.4.1960, na qual o crítico comenta sobre a publicação *Entretiens avec Bergson*, editada pelo amigo do filósofo, o autor Jacques Chevalier. Broca comenta uma certa referência ao Brasil dando conta de que, em janeiro de 1938, Chevalier participava ao amigo filósofo um convite que lhe haviam feito para ir fundar em Porto Alegre, “perto de São Paulo” (sic), uma “universidade, segundo o espírito de ambos, isto é, sob a égide do catolicismo considerado uma coisa do futuro, que não nos constringe a voltar atrás e prolonga uma tradição viva” (p.204). Segundo conta, Bergson teria mostrado grande interesse pelo caso, concitando o amigo a aceitar a proposta. Broca comenta, porém, não ter conseguido saber de onde partira tal idéia nem porque ela não vingou, completando que, segundo lhe constava, Chevalier jamais chegou a visitar o Brasil.

Uma crônica de grande sabor para os leitores brasileiros de hoje, pelo caráter visionário do autor francês generosamente descrita pelo crítico é “As estórias brasileiras de Blaise Cendrars”, de 11.5.1957. Broca considera Cendrars o escritor europeu mais intimamente ligado ao Brasil, atribuindo-lhe o papel de um dos mais importantes animadores do movimento modernista junto ao grupo paulista. Nessa crônica, o objetivo de Broca é comentar o então recente livro de Cendrars *Trop c'est trop*, o terceiro, segundo o crítico, no qual o autor se ocupa do Brasil; os outros dois, segundo o crítico, que afirma não conhecer a obra toda de Cendrars, com seus 33 volumes, teriam sido *Brésil: des hommes sont venus* e *Bourlinger*.

Sobre a obra, Broca a caracteriza como uma miscelânea, pelas memórias, impressões de viagem, ficção, reportagem que contém, porém com a nota marcante de que o autor

nutria “uma profunda simpatia, um ardente entusiasmo pelo nosso País, levando Cendrars a considerá-lo sua segunda pátria espiritual” (p.41). Broca se pergunta que outro escritor, depois de Georges Bernanos teria chegado a tanto? Todo seu texto porém se fixa sobre uma curiosa crônica de Cendrars intitulada “Utopialand, le pays qui n’est à personne”, publicada originalmente na imprensa parisiense em 1955, na qual o francês, numa miragem feérica, antecipa o que seria a capital do Brasil no longínquo ano 2000. Broca passa então a comentar o texto que começa recordando de modo geral o projeto de mudança do distrito federal para o interior do país. O texto nos informa de que vinte e cinco anos antes, quando no Brasil se estudou a questão, Cendrars sugerira a Le Corbusier a oportunidade de planejador da nova capital, a que Le Corbusier declinou alegando muitos compromissos e também o fato de tudo não passar então, à época, ainda de um projeto, sem muita pressa na sua concretização por parte dos homens interessados. Segundo Broca, foi no livro do padre Marie Tapie, *Chevauchées dans les forêts vierges du Brésil*, que Cendrars veio a saber que “a nova Capital deveria erguer-se na região do Torto, ponto culminante do nosso sistema orográfico” (p.42). Eis, pois, segundo Broca, a divagação de Cendrars:

serão hotéis de mil andares, ruas refrigeradas por ventiladores de filtro, que circularão por cima de tetos, enxames de helicópteros mais numerosos do que táxis, aviões aterrissando numa média de cinquenta por minuto. Tudo a funcionar automática e eletronicamente: os metrô, as pontes movediças, os trens, as usinas sem fumaças. A cidade dividida em zonas correspondentes aos diversos povos da terra que hão de procurar visitá-la. O alimento sintético e quimicamente puro. As clínicas e os hospitais apenas preventivos, não havendo mais hospícios ou asilos para pobres ou ricos. Cendrars prefere não referir-se às escolas, às Faculdades, aos institutos – coisas que o aborrecem –, mas acrescenta que, em cidades anexas, haverá torres transparentes de rádio, de televisão, de cinema e radar, e, no meio delas, a mais alta, o farol da humanidade, Ad Astra, talvez a primeira estação interplanetária do mundo. (p.42)

Broca comenta com espanto que em setembro do ano seguinte àquele em que a crônica foi publicada em Paris os jornais franceses anunciavam a futura transferência da capital do Brasil, e os editores trataram de destacar na capa do livro de Cendrars o fragmento como anota sensacional do volume. Ainda outras crônicas do livro serão comentadas por Broca, que faz questão de frisar que os anacronismos e inverossimilhanças do autor francês não passam de “estórias”, como expôs no título da crônica brasileira,

fazendo valer o caráter ficcional da obra de Cendrars, em contraposição ao caráter científico próprio do termo “história”, termos à época ainda abonados para designar fatos fictícios e fatos reais. Com efeito, os comentários de Broca revelam o conteúdo ainda exótico do modo como Cendrars via o Brasil e os brasileiros, nada tendo de documentário em suas crônicas francesas sobre o país, mas tão somente o bom humor, o fundo de inocência e a simpatia que, segundo o crítico brasileiro, “não podem deixar de nos enternecer”. Na verdade, Broca não parece muito simpático a esses arroubos de imaginação de Cendrars, como também não vê com muito bons olhos as ficções de Albert Camus sobre o misticismo brasileiro, mais especificamente a macumba, conforme crônica de 14.9.1957. Antes, ainda em relação a Cendrars, parece-lhe enfadonho todo exotismo que povoa a mente do escritor francês em relação ao Brasil:

Falem do Brasil a Cendrars e o escritor se perde logo nas florestas do Amazonas, entre feras e índios, nas savanas de Mato Grosso e em muitas regiões que só conheceu através dos livros ou de palestras com o saudoso amigo Paulo Prado. Como se trata de um homem muito inteligente, dotado de verdadeiro senso poético, ninguém se preocupa com a exatidão dos fatos, aceitando de bom grado o romance. É o que se dará com os leitores desse livro. Seria curioso, no entanto, examinar até onde vai o livre surto da imaginação do autor no que se refere ao Brasil. E para isso tornar-se-ia indispensável o depoimento de Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado, Couto de Barros, René Thiollier e outros escritores que conviveram com o romancista de *Moravagine* em nosso País. (p.43)

Em “A volta de Gobineau”, de 9.8.1958, a propósito do lançamento na França de sua obra *Les pléiades*, recebida pelo crítico francês Thibaudet como um grande romance, Brito Broca apresenta ao público brasileiro esse autor que jamais despertara interesse junto aos franceses como então o vinha fazendo, o que justifica os comentários a seu respeito pela presença na atualidade francesa. Segundo Broca, ainda que possuidor de vasta cultura e de seu mérito como ficcionista, Gobineau vinha sendo excluído das histórias da literatura francesas em razão, sobretudo, de uma de suas obras, a infeliz *Essai sur l'inegalité des races*, que, por razões evidentes, desagradava os franceses. Broca se apressa em dar conta do teor da obra em que o autor procura provar a superioridade da raça ariana, destinada, na sua opinião, ao futuro domínio do mundo. Broca comenta que, ao contrário dos franceses, tais teorias agradaram os alemães, e Hitler fez delas fundamentos de seu racismo nazista.

De caráter mais propriamente histórico-biográfico-documental, a crônica, em verdade, não passa de pretexto para que Broca comente as relações havidas entre o autor e o imperador brasileiro D. Pedro II, a partir da correspondência inédita entre eles publicada por Georges Raeders para a Cia. Editora Nacional, com o título *D. Pedro II e o conde Gobineau*. Interessa a Broca, em princípio, a correspondência em que o autor comenta sobre o livro então reeditado na França e que veio a significar uma retomada do nome do autor entre os consagrados da literatura francesa. Nessa correspondência, via de regra, o comentário geral versava sobre os percalços do autor, mas sobretudo sobre as passagens do livro que, escrito em momentos e lugares diversos, esperava a aprovação do amigo imperador. Aliás, de sua estada no Brasil, a única boa referência que tivera do país, segundo Broca, fora a amizade do imperador; todo o resto lhe pareceu mau e desagradável. Das correspondências apresentadas na crônica, destaca-se aquela em que o imperador responde favoravelmente ao autor: “é o que de melhor tendes escrito. Aí abordais questões muito importantes com todo espírito e o cunho de originalidade que vos conheço” (p.111).

Broca comenta que, segundo Georges Raeders, o biógrafo de Gobineau, L. Schemann, julga que D. Pedro II estaria retratado nesse romance sob os traços do príncipe Jean-Theodor, um dos “filhos de rei”, as pléiades, que dominariam o mundo pela sua excelência em relação ao resto, que se resumiria nas massas. Segundo Broca, Raeders parece encampar a opinião do biógrafo quanto à semelhança do personagem com o imperador brasileiro, com o que o crítico parece não concordar, dado o caráter romanesco que assume a relação amorosa do personagem com a figura feminina de sua prima, com a qual somente iria se juntar após a morte repentina da princesa, quando enfim retorna de seu exílio voluntário de desilusão amorosa. Broca pergunta: “Onde nisso tudo a semelhança com D. Pedro II? Só se estiver no fato do nosso imperador não ter amado a esposa, segundo dizem, e haver nutrido pela Condessa do Barral uma grande afeição, cuja natureza ainda não está perfeitamente definida, apesar da correspondência entre ambos, divulgada por Magalhães Júnior e Alcino Sodré. Serão aproximações muito vagas e indiretas” (p.113).

Concluindo, por fim, sua crônica sobre a obra de Gobineau, afirma Broca:

Decerto, o racismo de Gobineau nos parece mais ridículo do que odioso, apesar da influência que se lhe possa atribuir na vesânia nazista. Isto não impede que *Les pléiades*, desprezado pelo público contemporâneo de Zola, nos cause hoje o maior encanto, como uma

deliciosa construção romanesca, meio arcaizante, em que sentimos, na atmosfera e no desenho dos tipos, uns vagos prenúncios de Marcel Proust. (p.113)

Em crônica intitulada “O estranho mundo de Jouhandeau”, escrita em 16.5.1959, Broca lembra um fato significativo que o levou a procurar conhecer melhor o autor anunciado no título. Trata-se de uma conversa que tivera com o escritor francês Jean Bazin, à época recém-chegado a São Paulo e começando a se interessar pela literatura brasileira, em que o brasileiro resumiu-lhe o enredo de *Macunaíma* de Mário de Andrade, ao que o francês respondeu extasiado tratar-se de algo muito semelhante ao autor francês Jouhandeau. A partir disso, revela-nos a crônica, a curiosidade de Broca saiu em busca de um conhecimento do tal autor a fim de que pudesse compreender em que sentido tal comparação pôde ser feita. E não são poucas as informações sobre o autor apresentadas na crônica, o que vem reforçar aquela opinião dos críticos antes anunciada do importante caráter de pesquisador sempre alimentado por Brito Broca.

Discorrendo, pois, sobre Jouhandeau, Broca revela já de antemão tratar-se de um autor, a seu ver, muito obscuro, e para ele, em se tratando de literatura, duas coisas lhe são detestáveis: a obscuridade e a complicação. Certamente as mesmas razões que o levavam, segundo consta, a não gostar de Albert Camus, como discutido em outro momento deste estudo. Broca chega mesmo a afirmar que nem mesmo a afirmação de Bazin sobre a possível semelhança entre o autor francês e Mário de Andrade o teria motivado a vê-lo de modo mais simpático. Num apanhado sobre a vida e a obra do autor, Broca revela tratar-se de um tipo de literatura previsível, em que se conhecendo certas expressões mais típicas já se tem a chave para adentrar no universo do autor. E Broca sentencia: “Embora trocando os nomes das pessoas e disfarçando-se na pele de Monsieur Godeau, não consegue fazer romance, resumindo-se a criar uma série magnífica de episódios e personagens de romance. Mas ao recordar a própria existência, o memorialista transfigura-a, acabando por transformá-la numa teoria de valores mitológicos” (p.150). O comentário se prende ao fato de, segundo Broca, tratar-se de um memorialista que, ao contrário de um ficcionista, é incapaz de sair de si mesmo, de inventar, pois, em Jouhandeau, tudo se reduz à autobiografia.

Feita, pois, essa apresentação, o crítico parte em busca do que seria, então, o ponto em comum entre o francês e o brasileiro, e chega à conclusão de que o elemento que os une seria, tão somente, a capacidade de criação mitológica de que Mário de Andrade deu prova na composição de sua rapsódia lírico-satírica, logo adiantando tratar-se, na verdade, de aproximações acidentais de superfície, acreditando jamais ter recebido o escritor brasileiro nenhum tipo de influência do francês nessa sua originalidade. Já em relação ao autor francês, Broca passa a listar uma série de possíveis autores franceses consagrados que o teriam, de um modo ou de outro, influenciado em vários momentos de sua carreira de setenta volumes já publicados, ainda que o crítico revele ter conhecido apenas vinte deles.

O mote da crônica, na verdade, acaba sendo um pretexto para que o crítico brasileiro apresente ao leitor brasileiro o autor em tela, fazendo desfilar seu conhecimento sobre ele e sua obra. Que de resto parece não lhe interessar tanto.

Já na crônica “Bernardin de Saint-Pierre e o Brasil”, de 20.6.1959, Brito Broca vai contar aos leitores brasileiros a excêntrica vida desse autor que a tantos encantou com seu famoso romance *Paulo e Virgínia* e sua exótica relação com o Brasil. Começa o crítico comentando que, ao contrário do que muitos possam imaginar tratar-se de uma criatura doce e meiga, Saint-Pierre era, na verdade, um misantropo, ou seja, um verdadeiro neurastênico. Assim, suas inúmeras incursões por países distantes e diferentes, bem ao gosto da época das grandes viagens em que viveu, o século XVIII, nada mais eram, segundo Broca, do que uma necessidade de se apartar do gênero humano que freqüentemente o exasperava. Essa revelação, por si só, já seria um grande achado, não fosse o contraditório desejo que o autor nutria de, nesses países estranhos, construir uma colônia na qual se pudesse imaginar a recriação do gênero humano em moldes ideais. Discípulo dos mais entusiásticos de Rousseau, conforme conta Broca, Saint-Pierre encarnava assim o ideal do mestre no que se refere à construção do mundo à base do instinto e do sentimento, considerando que no primitivo residia a essência do homem, tendo este sido corrompido pela sociedade, segundo a máxima rousseuniana.

Nessas informações preliminares já se podia antever o caráter das peregrinações de Saint-Pierre pelos lugares mais exóticos do mundo, e algumas dessas peregrinações são contadas por Broca de modo detalhado e com muito sabor. Tais viagens, quando não

aconteciam na realidade, pelo menos na fantasia e na imaginação do autor sempre ganhavam “existência”, e é nisso que entra a relação aventada no título dessa crônica entre o autor e o Brasil. Conta o crítico que, depois de uma série de decepções vividas nesses lugares visitados quanto à impossibilidade de realização de seus ideais de estabelecimento de uma comunidade, o autor tinha ao menos consigo uma série de anotações sobre regiões e outras curiosidades, dentre as quais certamente os germes do livro que o consagraria e o tornaria um imortal das letras francesas: sua obra *Paulo e Virgínia*, bem como o esquema de uma colônia ideal às margens do brasileiro rio Amazonas. É Broca quem conta:

A visão fabulosa desse rio parece tê-lo impressionado desde a infância, quando chegara a escrever uma história puramente imaginária, figurando uma viagem à Amazônia e narrado as coisas espantosas que ali encontrara. Antes de Júlio Verne, no seu romance *A jangada*, foi sem dúvida Bernardin de Saint-Pierre o primeiro escritor francês a interessar-se pelas maravilhas da região amazônica. É curioso, no entanto, verificar as idéias que o romancista possuía do nosso rio-mar nessa época, quando hoje, na Europa, tanta gente ainda alimenta as idéias mais absurdas sobre as coisas do Brasil. (p.157)

É de notar nessa fala o quanto preocupava Broca a visão sempre fantasiosa que na Europa se fazia do Brasil, e o crítico não deixa de reclamar, como já pontuado neste estudo, que autores como Camus ou Cendrars alimentavam tal imagem sobre o país em algumas de suas obras. Mas o que importa aqui é que, embora o crítico pareça ter grande informação sobre a curiosidade que comunica aos seus leitores, na verdade diz não ter conseguido em lugar nenhum obter mais detalhes sobre esse fantasioso plano do autor francês, cujo título é *L'Amazone*, planos esses pouco conhecidos. Assim, Broca presume que neles devem estar contidas as idéias mais estapafúrdias sobre essa região do Brasil, e descreve, segundo Arvède Barine, o autor do livro em que leu tal história, que Saint-Pierre “imagina banquetes entre os habitantes da região com baleias inteiras a figurarem no cardápio; fala em camelos carregados de víveres e conduzidos por negros – o que mostra que confundia o Brasil com a África – e renas puxando trenós. Trenós no Amazonas, em plena zona equatorial!” (p.157).

Já em relação aos habitantes dessa fantasiosa região, eram criaturas “boas, virtuosas e felizes”, bem de acordo com as influências do mito do “bom selvagem” claramente rousseauianas. A nota final, que causa ainda mais perplexidade no crítico, é de que esses habitantes da Amazônia “disporiam de uma navegação aérea quase tão rápida e prática com

a dos nossos dias, pois teriam vencido larga etapa do progresso científico e industrial”. Ao que Broca arremata com a máxima de que “A região que ele [Saint-Pierre] estava destinado a colonizar era bem outra: a do exotismo nas letras francesas” (p.158).

Dentre as crônicas de Brito Broca em que o assunto diz respeito às relações culturais entre Brasil e França, “Paul Fort e o Brasil”, de 25.6.1960, assume relevância sobretudo em razão de o autor francês, segundo o crítico, possuir a particularidade de estar ligado à história da vida literária brasileira de um modo todo especial. A crônica – a única escrita tendo como ponto de partida o Brasil em relação à França – foi escrita em razão do falecimento do poeta francês ocorrido em abril daquele ano, aos oitenta e oito anos de idade, e, à guisa de homenagem, recordava uma polêmica suscitada pela visita do poeta ao Brasil no ano de 1921.

Começa o crítico contando que foi inspirada na eleição de Paul Fort como o “príncipe dos poetas” na França, em 1912, que a *Fon-Fon*<sup>9</sup> promoveu no Brasil semelhante pleito, do qual sagrou-se vencedor Olavo Bilac, que com essa alcunha passou a ser conhecido entre os brasileiros. Segundo Broca, tanto na França como no Brasil tornou-se, assim, uma tradição o tal “principado”. Como de praxe em suas crônicas, Broca inicia fazendo um apanhado geral da vida do poeta revelando os bastidores de sua eleição, mas sobretudo suas dificuldades financeiras em razão da vida boêmia que levava. Conta que teria sido a viagem que o poeta fez ao Brasil e às Repúblicas do Prato, em 1921, que lhe teria endireitado as finanças, dinheiro que, se não o tornou rico, possibilitou-lhe ao menos saldar algumas dívidas feitas há mais de trinta anos. Mas quando de sua vinda ao Brasil para aqui fazer algumas conferências, segundo o crítico, pouca gente conhecia sua obra, mesmo os próprios representantes da última geração simbolista, sempre muito bem informada das últimas tendências francesas, como assegura Broca, parecia ignorá-lo.

Quanto à repercussão dessa visita do poeta na imprensa carioca, destaca Broca artigo de Peregrino Júnior na *Gazeta de Notícias*:

Totalmente voltado para as absorventes e graves agitações do momento político ... o Rio não tem tempo para mais nada e espera com uma displicência imperturbável a honrosa visita do príncipe da poesia francesa, Paul Fort, cuja partida para o Brasil já foi anunciada; noi entanto,

---

<sup>9</sup> Revista publicada no Rio de Janeiro, de abril de 1907 a agosto de 1958.



merecia um pouco de atenção ou mesmo de curiosidade, porque, sobre pertencer à gloriosa estirpe de Verlaine, Mallarmé e Dierx, é acima de tudo uma das mais eminentes individualidades da contemporânea literatura latina. Malgrado tudo, esta mui leal e heróica cidade de São Sebastião, posto seja uma metrópole proclamadamente culta e moderna de hábitos elegantes e vida intelectual, não se preocupa ainda com a visita do grande poeta que traz na sua bagagem meia dúzia de conferências para matar a nossa curiosidade intelectual. (p.211)

As “graves agitações” aludidas na nota da imprensa, segundo Broca, referiam-se ao embate político entre Artur Bernardes e Nilo Peçanha pela presidência da República. E a nota finalizava dizendo que podíamos ter um gesto de “fina elegância intelectual, coroando de rosas a cabeça desse príncipe glorioso”.

Sobre a repercussão em São Paulo, e nisso reside a tal polêmica, Broca conta que o jornalista Veiga Miranda publicara infeliz artigo manifestando seu estranhamento pelo título concedido ao poeta na França, que, segundo ele, rebelara-se contra todas as regras de metrificação. Em defesa do poeta, vendo nele um reformador e tentando “conquistá-lo” para a pregação modernista já iniciada no Brasil, Oswald de Andrade publica artigo no *Jornal do Comércio* denunciando o que teria sido uma *gafe* do jornalista. Mas, segundo Broca, o polemista voltou à carga, afirmando que Paul Fort não era um reformador e nem sua obra possuía nenhum conteúdo que pudesse aproximá-lo dos modernistas, acusando-o de apenas repetir o que tantos outros já haviam feito na França como poesia, ou seja, o poema em prosa, com a diferença de que “consequira o segredo de uma prosa cadenciada, em que a assonância substituíra freqüentemente a rima e o poema ganhava um ritmo próprio, num meio-termo melódico entre a prosa e o verso. Esta, verdadeiramente, a sua única inovação, e realizou-a de maneira tão pessoal, que nunca chegou a ter imitadores” (211)

Relatando detalhadamente a polêmica em torno do poeta francês, Broca afirma que Oswald de Andrade via em Paul Fort uma eficaz arma contra os parnasianos aos quais vinha atacando, tendo publicado um novo artigo em outro jornal, em 15 de julho, exaltando o poeta como um dos maiores dismanteladores da métrica de que se tinha notícia, além de não ter ele jamais escrito “quadrinhas” nem sonetos. A verdade, segundo Broca, é que, embora não tivesse composto quadrinhas nem sonetos, Fort já vinha sendo recolhido à

condição de passadista, como viria a ser reconhecido por Mário de Andrade em 1925, em seu *Escrava que não era Isaura*, “um pouco para trás dos modernizantes”.

Broca ainda cita a opinião do poeta Manoel do Carmo, o “doutrinador das *Consolidações das leis do verso*”, publicado dois anos antes, que não teria reconhecido no poeta francês uma “expressão de modernismo”, ao contrário de Monteiro Lobato, que além de encará-lo como modernizante, em suas reações contra os pruridos do pré-modernismo, via-o como um “cartaz parisiense”, dois motivos, segundo Broca, suficientes para que o poeta se tornasse antipático aos olhos do nacionalista que guerreava contra a dita francofilia brasileira. Daí, na opinião de Broca, a nota de abertura da *Revista do Brasil*, assinada por L., ridicularizando o poeta a partir de uma de suas falas no Rio: “*Je suis un arbre à poèmes, un poèmier*”, ao que a nota respondia:

Extraordinário ... Paul Fort, além de príncipe, era árvore, confessava ante os povos boquiabertos um curioso hibridismo zoófilo. Sua Alteza enriquecia assim o regaço de Pomona de abundantíssimos “Fort-poèmes”, onde se revogavam todas as leis clássicas da composição poética. Porque Paul Fort cria, rompe com o passado, e tão alto se levanta, que ao lado dele triste figura fazem João Racine, o Alfredinho de Jorge Sand, o Lacomte de Ilha, o Chico Coppée e quanto mais versógrafos desde Homero vêm por aí contando nos dedos sílabas musicais. (p.212).

Encerrando a crônica em registro à passagem do poeta pelo Brasil, Broca se limita a dizer que, no Rio, “o cronista de um matutino parodiava com muita graça um poema de Alberto Ramos em louvor de Paul Fort”.

Sob o instigante título de “Sugestões de uma bibliografia”, a crônica de 17.6.1961 vem apresentar a obra do professor Georges Raeders, *Bibliographie franco-brésilienne*, na qual o crítico brasileiro identifica um “laborioso trabalho de tudo quanto se publicou em língua francesa sobre o Brasil, entre 1551 e 1957”. O autor Raeders já figurara nas crônicas de Broca por ocasião de sua edição da correspondência entre Gobineau e o imperador brasileiro D. Pedro II (crônica de 9.8.1958). A vastidão do tema proposto na atual crônica – observe-se que o período abordado na obra de Raeders se estende ambiciosamente por nada mais nada menos do que por quatro séculos – obriga o crítico brasileiro a se concentrar

sobre apenas um tema: a influência da visita de escritores franceses ao Brasil, limitando-se ainda a alguns pontos de referência, conforme sua proposta para tal abordagem.

Iniciando, pois, pelo período colonial, Broca destaca a presença no país do poeta francês Parny, autor de pitorescas imagens do Rio daquela época. Mas é a Ferdinand Denis que Broca atribui a primeira influência iniciada no romantismo, quando o escritor esteve no Brasil por ocasião de uma escala numa planejada viagem a caminho da Índia. A tal viagem foi interrompida aqui, de onde o autor acabou voltando para a Europa, mas não sem antes deixar, na opinião de Broca, as importantes páginas de *Scènes de la nature sous les tropiques*, o que viria a constituir uma verdadeira fonte de inspiração do romantismo tropical.

Já em relação ao século XIX, Broca comenta que foram poucos os escritores franceses que aqui estiveram, e ele esclarece as razões disso:

Artistas dramáticos, líricos, concertistas, pintores, naturalistas, homens de ciência submetiam-se aos riscos de visitar uma terra insalubre (onde a febre amarela atacava sobretudo os estrangeiros), pelas grandes vantagens econômicas ou, no caso dos cientistas, pelos resultados fecundos que isso lhes podia trazer para os estudos e as pesquisas. Os escritores, porém, não tinham nenhum meio de ganhar dinheiro fazendo conferências literárias, simplesmente porque esse gênero de atividade intelectual ainda não estava em voga no século passado. Apenas os cientistas faziam conferências, assistidas, até certa época, por um público exclusivamente masculino, e sem outro intuito senão o de divulgar suas pesquisas ou descobertas. A conferência literária paga foi uma inovação em nossos costumes, surgida em 1906. (p.257)

É, pois, com base nessa realidade que o crítico comenta que somente o espírito de aventura ou paixão pelo exotismo atrairia escritores franceses até o Brasil, e passa a assim a listar alguns nomes, como o dramaturgo Jacques Arago, autor de *A gargalhada*, grande sucesso de João Caetano, que veio a falecer aqui, na casa do ator; o romancista Gustave Aimard, autor de um livro de impressões; o conde Gobineau, que outras razões não teria para vir ao país a não ser por missão diplomática, “como um verdadeiro exilado, maldizendo da gente e da terra, em que não encontrava nenhum atrativo, horrorizado com a possibilidade de apanhar a febre amarela e encontrando apenas um consolo nas palestras domingueiras com o Imperador, em São Cristóvão” (p.258). Broca conta que somente depois do saneamento do Rio de Janeiro ocorrido no governo de Rodrigues Alves é que as

portas do país foram indiscutivelmente abertas aos estrangeiros, mormente os franceses. Já por essa ocasião, conta Broca, o público começara a acostumar-se com pagamentos por audições de poetas, escritores, como se fazia para espetáculos com atores empresariados por companhias teatrais, as quais também empresariavam intelectuais. Foi desse modo, segundo o crítico, que aqui desembarcaram Anatole France, Clemenceau e Paul Fort, o primeiro, nas palavras de Broca, um grande cartaz literário, o segundo, político, e o terceiro, como já anunciado em crônica de 25.6.1960, como o polêmico príncipe dos poetas. Broca comenta que, por interesses comerciais, esses intelectuais procuravam falar a um público que em Paris poderia ser conhecido como “*boulevardier*”, ou seja, de caráter fútil, o que mais tarde viria a provocar a reação da elite intelectual local que se sentia desprestigiada com isso.

Em relação a isso, Broca comenta que essa imagem começou a mudar a partir da visita de Gustave Lanson em 1924, quando as conferências passaram a adquirir um caráter mais “universitário”, sendo freqüentadas sobretudo por um público estudioso e não mundano, abrindo-se ainda à presença de um público feminino, o que consistia numa novidade. Sobre Lanson, a quem o crítico atribui, de certo modo, um esboço de sistematização do pensamento brasileiro, lê-se na crônica:

No seu conhecimento manual, Lanson dera, como se sabe, o lugar de maior relevo aos clássicos, em detrimento dos românticos e principalmente dos modernos, fazendo passar o eixo da literatura francesa pelos séculos 17 e 18. Pois justamente os temas de suas conferências aqui foram Montesquieu, Fénelon, Voltaire, além de outros assuntos de ordem geral, como métodos de crítica literária. (p.258)

São as influências benéficas dessas palestras de Lanson no meio intelectual carioca que se verificam, segundo Broca, em notícia de 30 de agosto de 1924 em um jornal da época. O termômetro dessas influências, no entanto, conforme as observações do crítico, estava no grande número de obras clássicas nas mãos das pessoas que assistiam às palestras, bem como na grande presença dessas obras entre os livros procurados na Garnier. E a imprensa cultural parecia receber essa novidade com júbilo, conforme transcrição de uma nota nela publicada: “É uma feliz reação ... contra a quantidade de obras mal escritas, gênero *roman-feuilleton*, e visando apenas ao lucro, que estavam invadindo as nossas livrarias, livros modernos, caros, mal impressos, escritos *à la diable*, em geral versando

sobre assuntos escabrosos que à custa do escândalo procuram retirar por este meio a maior soma do lucro” (p.259). Broca adverte que o “recado” referia-se às novelas romanescas de Pierre Benoit, Claude Farrère e os romances neonaturalistas, como *La garçonne*, de Victor Margueritte, até então grandes sucessos de público no país.

A reação, segundo consta na crônica, deveria intensificar-se ainda mais por volta de 1926, quando das conferências de Paul Hazard na Academia Brasileira de Letras e na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, as quais despertaram grande interesse nos meios intelectuais brasileiros. Hazard, segundo informação do crítico brasileiro, era um dos maiores especialistas em literatura comparada da época e visitava o país em missão patrocinada pelo Instituto Franco-Brasileiro de Alta Cultura. Broca conta que a conferência da Academia Brasileira, cujo tema foi “Novidades sobre Chateaubriand”, causou verdadeiro escândalo no auditório pela então revelação de que o autor romântico, sem nenhuma cerimônia, mistificara seus leitores transmitindo impressões de lugares onde nunca esteve ao compor sua obra *Voyage à l'Amérique*. O crítico faz questão de frisar que todas as demais conferências renderam indiscutivelmente muitas novidades para os ouvintes, e cita artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 28 de agosto de 1926, de autoria de João Ribeiro, no qual o articulista comenta que as pessoas menos em dia com a literatura francesa tiveram grande oportunidade de obter informações sobre figuras apenas de conhecimento de poucos, como Derème, J. Pellerin e Paul Valéry, na poesia, e Giraudoux, Morand, Maurois e Mauriac, no romance, autores tornados familiares ao público brasileiro por meio dessas conferências de Hazard.

Broca comenta que também a voga de Proust no Brasil, verificada na época e comentada por Ribeiro em seu artigo, é decorrente dessas conferências. E daí partiram novos nomes, com o incentivo pelo gênero biográfico em alta entre os brasileiros. Também Georges Bernanos, segundo Broca, foi “lançado” pelas conferências de Hazard no Brasil. Nessa altura, o crítico comenta, com tristeza, não ter espaço suficiente em sua crônica para também discorrer sobre a influência de franceses no modernismo brasileiro, como Blaise Cendrars e Benjamin Péret já na fase da “Antropofagia”. Ele já alertara no início da crônica que iria apenas fazer algumas pontuações referenciais. Certamente estariam em seus planos novas crônicas baseadas na riquíssima publicação *Bibliographie franco-brésilienne* que tinha em mãos sobre as relações culturais entre Brasil e França, não fosse a fatalidade que

lhe colheria apenas três meses depois em razão de um atropelamento numa madrugada na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro.

No último parágrafo de sua crônica, Broca comenta um fato de especial importância para este estudo: a presença de professores franceses na fundação da Universidade de São Paulo, lecionando na Faculdade de Filosofia e Letras, quando se introduziu no país, efetivamente, uma sistematização da crítica literária pela divulgação da crítica dos textos entre os novos críticos à época ainda em formação. A palavra é de Broca:

E para terminar, acentuaremos que foi Robert Garrie, nos seus cursos de literatura em São Paulo e no Rio, em 1934, quando veio a primeira equipe de professores franceses para a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, quem divulgou, entre nós, a crítica dos textos. Recordo-me da técnica adotada por ele nas conferências, em que trazia sempre vários livros, analisando várias passagens diante do leitor. Ainda há pouco, em conversa com Aleu Amoroso Lima, aludia ele a esse fato, reconhecendo o papel desempenhado pelo escritor francês entre nós. (p.260)

### *Balanços literários*

Assunto freqüente nas crônicas de Brito Broca eram os lançamentos de obras dos mais diversos autores franceses. Essas obras eram sempre analisadas e discutidas à luz de elementos biográficos dos autores, daí também o grande interesse pelas publicações de diários íntimos, obras biográficas e afins. Ao fim de cada ano, no entanto, à guisa de um balanço literário, o crítico ocupava seu espaço com aquelas obras que em geral não tivera oportunidade de comentar individualmente em suas crônicas. Daí seu gosto confesso por esse tema, ocasião em que podia ao menos apresentar ao leitor brasileiro um rol de obras e autores novos ou veteranos, bem como discutir questões relativas aos gêneros literários, aos editores e ao mercado editorial francês.

À guisa de um balanço literário e artístico de fim de ano, em crônica intitulada "Onde predomina a 'quantidade'", de 15.12.1956, Broca apresenta seus comentários sobre o que considera a "atualidade das letras francesas". O título da crônica é

tirado de um fato curioso que bem espelha a forte presença da França como condutora do gosto literário no mundo. Trata-se da resposta dada por Georges Duhamel à questão de uma possível decadência da literatura francesa, dado que, na opinião do então entrevistador estrangeiro, grandes nomes do passado desapareciam e não surgiam outros para substituí-los, a que Duhamel, sorrindo, se limitou a responder: “Mas nós temos a quantidade”. (p.17). O que vai ao encontro da opinião do crítico brasileiro, para quem “não há país onde a literatura pese tanto quantitativamente como a França”. Broca adverte que nomes como Gide, Claudel e Valéry, três grandes figuras da velha guarda, não tiveram suas vagas preenchidas porque valores como esses não se renovam mesmo de uma geração para outra, e recorre ao fato de que na Inglaterra a morte de Bernard Shaw também chegou a ser vista como “verdadeiro colapso do teatro inglês”.

Ao apresentar, então, a esperada lista de obras e autores lançados no ano na França – dando destaque a autores como Julien Green, que vinha de publicar um de seus mais famosos romances, *Le malfiteur*; Albert Camus, com *La chute*, considerado pelo crítico como obscura e hermética, longe da clareza de pensamento de *La peste*, entre outros –, Broca comenta as duas grandes descobertas dos últimos tempos, que foram Jean Genet e Françoise Sagan, atribuindo-lhes, ainda, um traço de semelhança, que seria, na sua opinião, tão simplesmente a “moda”.

Sobre Genet, cujas obras conhecidas seriam *Querelles*<sup>10</sup> *de Brest* e *Notre Dame des Fleurs*, Broca comenta o caráter escandaloso de sua obra, “que chegava aos últimos limites da perversão” (p.18), caracterizando-a por aquilo que nomeia como uma técnica de *découpage*, o que na sua opinião torna a leitura de certo modo difícil. Ainda que identifique em Genet o que chama de um realismo levado às últimas conseqüências, apressa-se em dizer que não cabe ao escritor o termo realismo nem realista. Afirma que, “encarada por esse prisma, a sua obra nunca seria aceita como arte”. Mas reconhece:

Estamos diante de 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

---

<sup>10</sup> É possível que aqui se tenha cometido um erro datilográfico, já que o título correto dessa obra é *Querelle de Brest*, sendo Querelle o nome do personagem marinheiro que desencadeia a trama do romance passado em Brest, porto militar e comercial, sede da Escola Naval de 1830 a 1945, no litoral norte da França. O curioso é que o substantivo plural “*querelles*” significa em português “brigas”, o que de resto não estaria longe de sugerir o ambiente típico no qual as ações do romance se desenvolvem. Em todo caso, seria surpreendente tal equívoco de leitura da parte de Brito Broca, um sabido profundo leitor e mesmo conhecedor da língua francesa.

feroz. É esse lirismo exuberante que lhe permite descer aos “infernos” sem recair no extremo oposto da arte. E não pode deixar de parecer estranho num homem cuja vida se consumiu, até agora, em grande parte no cárcere, no trato de indivíduos sem instrução e cultura, o domínio extraordinário da língua, a pureza e a musicalidade da prosa. Onde teria ele ido buscar tão precioso instrumento verbal? (p.18)

Mesmo reconhecendo o “choque” e o impacto causados pela obra e pelo autor, Broca comenta que “sentimos a repetição do processo, porque o potencial lírico não basta para suprir a ausência de uma humanidade mais profunda; experimentamos certa cansaço e a releitura se torna logo difícil, ou mesmo impossível” (p.18). Nessa sua crônica um tanto quanto equivocada a respeito de Genet e sua obra, pautada em parte por um preconceito até típico de sua época, Broca se engana sobretudo quanto à longevidade de Genet ao afirmar: “Não acreditamos, pois, que a obra de Jean Genet, com todos esses atributos artísticos e sua indiscutível originalidade, venha a ter longa ‘duração’” (p.18).

Já sobre Françoise Sagan, Broca, ainda que amparado por informações que dão conta de uma grande tiragem na França (400 mil exemplares) e no Japão (100 mil exemplares) – números de resto bastante significativos para uma jovem autora, já na época – do livro *Un certain sourire*, julga arriscado formular juízos definitivos afirmando: “Se não duvidamos de que ela se torne, algum dia, uma grande romancista, por ora somos obrigados a reconhecer as circunstâncias acidentais que concorrem para a superestimação de seu valor” (p.18). Dentre as tais circunstâncias acidentais, segundo o crítico, estaria o fato de a escritora ser ainda jovem, tal como ocorrera, segundo ele, com Raymond Radiguet que, aos vinte anos, obteve sucesso fulminante em 1914, logo depois da guerra, com os romances *Le diable au corps* e *Le bal du comte*, tendo morrido muito jovem, “sem chegar a dar a justa medida de um talento que se mostrava tão promissor”. Nesse caso, comparando Sagan a Radiguet, o vaticínio de Broca parece ter se cumprido: “A autora de *Bonjour tristesse*, mais feliz decerto, poderá justificar, algum dia, os elogios com que hoje a cumulam” (p.18), ainda que, na sua opinião, nada tenha encontrado, do ponto de vista artístico, que justificasse tão grande aceitação de público em relação à escritora e sua obra.

O embasamento de Brito Broca para tais considerações sobre esses dois novos autores está na sua crença de um modismo entre os franceses, e também entre os estrangeiros – o que se depreende da questão que deu origem ao título dessas crônicas –, em



busca de novos talentos das letras, o que ele avalia muito corretamente considerando tratar-se, muitas vezes, dos “segredos da publicidade”, antecipando assim o que de fato viria a acontecer e a que hoje damos o nome de “*marketing* cultural”. Seu argumento em relação a Sagan é que “Qualquer livro de Colette, principalmente *Le blé en herbe*, poderá ser colocado em plano superior, sem ter com isso atingido tiragens fabulosas” (p.19).

A crônica se encerra com a apresentação de outros autores, citando em especial o crítico Albert Beguin, que, em viagem ao Brasil, comentou sobre a decadência da crítica militante na França, com o que o crítico brasileiro concorda afirmando que, de fato, os quadros não se renovavam há muitos anos. O toque final, contudo, fica por conta dos comentários sobre a crescente publicação, na França, de obras originais ou traduzidas trazidas na vaga do exotismo que, segundo o crítico, assola a França do final dos anos 50. Tal realidade é avaliada pelo crítico como uma necessidade do leitor de evasão em decorrência do estado de espírito criado pela última guerra. Daí a busca pelo diferente, pelo exótico, pela ainda crença entre os franceses do mito do “bom selvagem”. O crítico finaliza sua crônica advertindo ainda de que a poesia, ao contrário da prosa, não tem florescido quantitativamente na França, o que, para ele, no entanto, não torna menos oportuna a frase de Duhamel.

Passados dois anos dessa crônica, o crítico volta ao assunto com “Pontos de referência em 1958”, publicada em 20.12.1958, tendo como pedra-de-toque a mesma frase de Duhamel, mas consente que “será difícil distinguir grandes livros na produção de 1958, tanto assim que os nossos comentários no decorrer do ano incidiram mais sobre fatos, movimentos, figuras desaparecidas, revisões literárias, do que propriamente sobre alguma obra do dia e muito menos algum valor novo” (p.129). De fato, o texto dessa crônica, um tanto enfadonho, aparentemente até para o crítico, deixa transparecer essa falta de assunto ou de obras para comentar, como previamente ele advertiu.

Em poucos parágrafos, Broca parece fazer, em cada um deles, um resumo de assuntos tratados ao longo do ano. Ele comenta, porém, que a grande incidência de obras biográficas de figuras proeminentes das letras francesas já desaparecidas continua a preocupar sensivelmente os críticos, o que denota a falta de novos talentos para serem abordados. A irritação da crítica francesa está presente nas observações de François

Mauriac que, em artigo no *Le Figaro Littéraire*, comentado por Broca, “chegou a concitar os críticos franceses a deixarem Gide e Proust de lado, durante algum tempo, à espera de que a mudança na perspectiva histórica nos ofereça dos mesmos novos aspectos” (p.129). Para Broca, na realidade, um escritor nunca se torna, indefinidamente, um assunto esgotado: “Com o decorrer dos anos, a evolução da literatura, as transformações do gosto, da maneira de sentir e reagir ante o fenômeno estético, tudo isso impõe uma revisão crítica de uma obra que já parecia suficientemente estudada. Mas dentro de determinado espaço de tempo pode dar-se o esgotamento” (p.129). É o que, na sua opinião, Mauriac denuncia na França, e é o que se vinha verificando no Brasil, ainda segundo o crítico, em relação a Machado de Assis.

### *Prêmios literários*

Assunto de grande preferência de Brito Broca, até por sua sabida afinidade com os livros e sua ampla e reconhecida informação sobre o mundo editorial e publicações diversas relativas à França, eram os prêmios que sacudiam os meios literários franceses e, por que não dizer, também, o brasileiro. Esses prêmios constituíam oportunidade ímpar para que o crítico pudesse fazer suas avaliações sobre as obras e os autores premiados, não deixando de questionar ou atestar a qualidade das obras e os determinantes que as projetavam para o público consumidor de literatura.

Em crônica intitulada “Camus: Prêmio Nobel”, de 16.11.1957, os comentários de Brito Broca sobre o prêmio conferido a Albert Camus revelam uma certa opinião do crítico não muito favorável ao autor francês. Aliás, em crônica de 14.9.1957, Broca já comentava sobre algumas de suas obras, às quais atribuía um hermetismo e uma falta de clareza, ao contrário de *A peste*, segundo ele de leitura mais fácil e objetiva. Os comentários aqui dão conta de uma preferência do crítico antes por Sartre – “apesar de não me seduzir o existencialismo de Sartre, acho a sua figura, como teatrólogo, romancista e ensaísta, bem superior à de Camus” (p.69) – ou Malraux – “e quase o mesmo direi de Malraux, com os

seus poderosos romances *Les conquérants*, *La condition humaine*, *L'espoir*, e ainda ultimamente, com os profundos estudos sobre a psicologia da arte –, que também estiveram no páreo para a conquista do prêmio concedido pela academia sueca. Ressaltando, porém, as influências políticas que atuam sobre aquela academia, reconhece que a Sarte, por suas ligações com a esquerda, e a Malraux, pelo seu fracasso político da aventura "gaulista", não caberia o prêmio, contingências essas que colocariam Camus na linha de frente para recebê-lo. Além disso, segundo Broca, a academia fez valer à risca, pela primeira vez, a máxima de Nobel, para quem o prêmio deveria ser concedido a autores relativamente jovens, e ainda em plena atividade, como incentivo, e não a autores já em fim de carreira. Essas considerações do crítico brasileiro dão conta de que, na sua opinião, a premiação de Camus foi, antes de tudo, um acaso, um conchavo político, já que a obra do jovem Camus, de 43 anos à época, não se encontrava no mesmo nível da de Sartre ou mesmo da de Malraux. Num ácido comentário, Broca afirma: "dispõe ele de mais tempo pela frente para ampliar-lhe as proporções e depurar-lhe qualidade" (p.69), o mesmo, aliás, que já dissera em relação a Jean Genet e Françoise Sagan em crônica de 15.11.1956.

Feitos tais comentários nada abonadores a Camus sobre o prêmio que lhe foi concedido, Broca passa a discorrer sobre sua obra e, principalmente, sobre o que não lhe agrada no jovem escritor francês, tendo sempre como motivo a comparação entre a obra que lhe agrada, *A peste*, e as demais: "Nem *L'étranger* – espécie de conto filosófico admirável, sob o ponto de vista literário – nem as peças, como *Calígula*, que julgo a melhor delas, e muito menos os ensaios filosóficos, *Le mythe de Sisiphe* e *L'homme revolté*, causaram-me a excelente impressão daquele romance" (p.70). O crítico chega mesmo a discordar de Robert Luppé, que em estudo sobre o autor para a coleção *Classiques du XXème siècle* das *Éditions Universitaires*, procura mostrar a unidade das obras de Camus a partir dos dois últimos ensaios citados, que lhe servem de linhas mestras, ao que o crítico brasileiro refuta, afirmando que o pensamento dessas obras lhe parece fugidivo tanto quanto lhe parecem imprecisas e vagas as opiniões de Luppé. E assim registra seu comentário sobre a obra de Camus:

No que consigo discernir com alguma nitidez, encontro apenas isto: a apresentação, sob um belo *camouflage* verbal, de princípios essencialmente pascalianos. O que Camus classifica de "absurdo", tirando daí toda uma série de conseqüências, não será no fundo outra coisa senão o processo de insignificância humana realizado por Pascal. Depois de mostrar que o homem nada

vale, Pascal, no abismo dessa Absoluta negação, descobre o raio de luz que poderá salvá-lo ... Ora, em última análise, qual é o pensamento essencial de *Le mythe de Sisiphe*? O homem, rolando incessantemente o seu rochedo, ciente de estar desenvolvendo um esforço inútil, acaba por encontrar a felicidade no próprio esforço: a derrota transforma-se em vitória. Desse fundo pascalino tão claro Camus retira um verdadeiro cipoal metafísico, complicando-o até as últimas conseqüências. (p.70)

O crítico reconhece que, no que se refere ao conteúdo da obra, lhe foi penosa a leitura de *O mythe de Sisiphe*, mas no que tange à sua face literária, quando, na sua opinião, o autor consegue inserir na obra as idéias num esquema romanesco, estas se tornam claras e luminosas, como em *A peste*, tornando-se assim uma legítima obra-prima. Esses são os motivos que levam o crítico a comentar exaltadamente a obra que valera a Camus a premiação objeto dessa crônica. Nesse romance, segundo o crítico, Camus estabeleceu um debate filosófico apaixonante, colocando na fala de um de seus personagens “A peste é a vida”. Ao que o crítico complementa: “E poderá ser mais propriamente a guerra” (p.71). Na análise desse romance-ensaio, como o compara o crítico com *A montanha mágica* de Thomas Mann, Broca acaba identificando os elementos cruciais da escrita de Camus, comparando-o à questão levantada a propósito de *O mythe de Sisiphe*.

No parágrafo final dessa crônica, Broca adverte:

Camus está em plena força de sua capacidade criadora. Será talvez mais um artista do que um pensador, e bem menos filósofo do que pensador. Esperemos que renove em outro romance a realização magistral de *La peste* com que hoje neutraliza, até certo ponto, os protestos dos que reclamam o “seu” Prêmio Nobel para Sartre ou Malraux. (p.72)

Em crônica de 8.2.1958, cujo título é “Inflação do romance e prêmios”, Brito Broca comenta que a França é o país, à época, que mais distribuía prêmios literários, pela razão, evidentemente, de seu enorme apreço pelo mundo cultural, de que lhe rendeu sempre a fama de ser o país berço da cultura do Ocidente. Nessa crônica, Broca conta a origem do Prêmio Goncourt – segundo ele, a maior consagração a que um romancista pode aspirar na França –, surgido por disposição testamentária de Edmond Goncourt ao estabelecer que do produto de seus bens se constituísse uma academia, “cujos membros seriam e número de

oito, recebendo cada um a renda de 6 mil francos, devendo eleger mais dois para perfazer o total de dez e conceder anualmente um prêmio de 5 mil francos a uma obra de literatura” (p.81). Broca comenta que, em razão de o produto do espólio não chegar a ser suficiente para pagar a renda de 6 mil francos, esta foi reduzida a 3 mil, sendo porém mantidos, originalmente, os 5 mil para o prêmio. Numa crônica de 21.1.1961, intitulada “A querela do ‘Prêmio Goncourt’”, apenas a título de ilustração, citamos a informação de Broca de que o prêmio em dinheiro, “que outrora tinha alguma significação, hoje se torna puramente simbólico”; segundo o crítico, a vantagem passou a residir somente na vendagem do livro premiado.

Numa primeira abordagem, Broca questiona o motivo que teria levado os organizadores desse prêmio a somente concedê-lo ao gênero “romance”, uma vez que originalmente tratava-se de obras de literatura, implicando também a poesia e outras formas literárias. A resposta que encontra refere-se à tradição instaurada na primeira premiação, que contemplou o romance *La force ennemie*, de John-Antoine Nau, que concorria com outros dois romancistas e a poetisa Condessa de Noailles. O crítico ressalta também o objetivo do prêmio, que seria o de consagrar um escritor jovem, pouco conhecido e pobre, mas já para com Nau não foi obedecido à risca, por contar ele à época com mais de quarenta anos (fato também comentado por ocasião da premiação de Albert Camus, em crônica de 16.11.1957), ainda que preenchesse os outros dois requisitos exigidos. Broca conta que, em relação a Marcel Proust, o prêmio não fora concedido em razão de sua idade e, sobretudo, de sua condição de homem rico.

A concessão e a importância desse prêmio, como também se verifica quanto aos outros de grande notabilidade, como o Fémina, o Renaudot e o Interallié, contudo, segundo o crítico, não parecem ser suficientes para que seus consagrados e suas obras se tornem, por fim, referência em literatura e passem a constar do cânone, sendo muitos deles, segundo Broca, esquecidos em pouco tempo. É, pois, sobre essa efemeridade que o crítico brasileiro se lança com suas argumentações de que se criou com isso uma indústria e um sensacionalismo publicitário que coloca em xeque a qualidade das obras premiadas. Segundo Broca: “O barulho feito pela imprensa é grande: os membros da Academia são entrevistados sobre os candidatos papáveis; discutem-se as predileções, enfim, cria-se uma atmosfera de molde a levar uma verdadeira multidão à frente do hotel, onde, após o almoço

tradicional, deverá ser concedida a láurea. Há até necessidade de reforçar o policiamento (p.82). Mesmo no Brasil, segundo o crítico, o interesse é muito grande pelo anúncio do romance vencedor. É possível ver nesses comentários de Brito Broca seu já descontentamento com aquilo que viria a se tornar o *marketing* da indústria cultural em seu estado nascente, e que depois tomou proporções aviltantes, transformando obras pretensamente literárias em literatura consumível como qualquer outro produto industrializado.

Esse mesmo tema dos prêmios literários já havia sido tratado por Broca um ano antes, em sua crônica de 9.2.1957, cujo título é “Os prêmios Goncourt e Fémina”. Aos dois prêmios do título junta-se também o Renaudot, conhecidos como os que mais apaixonavam as opiniões na época. Ao contrário de uma extensa lista de livros, como podia ser esperado de Broca, os comentários recaem apenas sobre duas obras: o prêmio Goncourt para *Les racines du ciel*, de Romain Gary, e o Fémina, para *Les adieux*, de François-Régis Bastide. Quanto ao livro de André Perrin, *Le père*, ganhador do prêmio Renaudot, o crítico se exime, nessa crônica, de comentá-lo por não tê-lo ainda lido. Entretanto, em crônica de 9.3.1957, voltará ao tema sob o título “‘Le père’ e a ‘criança de esquerda’”, quando apresenta essa figura em contraposição às imagens de crianças “de direita” de alguns romances ingleses e mesmo de Anatole France nos livros autobiográficos, ainda que este autor fosse de “esquerda”. O pretexto era comentar o enredo do romance de Perrin, “a maldade que pode surdir, sob vários disfarces no coração de uma criança ressentida” (p.34). O comentário final de Broca é de que, embora a construção apresente certo revestimento literário, que não diz especificamente qual, e essa por vezes é uma limitação das crônicas de Broca, na opinião do crítico Perrin transmite uma impressão dura mas sincera da humanidade.

Retomando, porém, a crônica de 9.2.1957 sobre os prêmios Fémina e Goncourt, Broca, como de costume e de seu estilo, inicia contando um episódio pitoresco da vida literária. Trata-se do fato de que, segundo a tradição, o prêmio Fémina somente era anunciado após o anúncio formal do prêmio Goncourt, tradição de mais de quarenta anos somente rompida uma vez, em 1953. A questão em relevo dessa vez é de que os tais prêmios disputaram naquele ano o mesmo título, *Les racines du ciel*, de Romain Gary, o que levou ao anúncio antecipado por parte dos Goncourt. Segundo Broca, o crítico André

Billy protestou energicamente contra esse fato no *Figaro Littéraire*, e as “senhoras” do prêmio Fémina “invocavam a velha galanteria francesa: os homens devem deixar as mulheres passar na frente” (p.25). Após o registro do episódio, Broca passa a comentar sobre o livro de Gary exaltando-o em detrimento de *Les adieux*, de Bastide, ganhador do prêmio Fémina:

Em Romain Gary há, por certo, um criador de gente, um animador de massas. Não podemos negar-lhe imaginação e inventiva. Já em François-Régis estas qualidades escasseiam. O livro é mesmo apresentado como uma “reportagem” sobre a condição dos estrangeiros na França. O autor nada inventou, colheu os tipos no convívio que tem tido com pessoas de diversas nacionalidades, tangidas pelo destino para as margens do Sena. Paris passa por ser a cidade onde todo estrangeiro se sente como em sua própria terra. Régis Bastide chegou a conclusão diferente e procura mostrar-nos que o estrangeiro jamais consegue integrar-se completamente no ambiente francês, no qual é condenado a um eterno isolamento. Eis uma tese capaz de surpreender muita gente habituada a considerar a França uma segunda pátria. (p.27)

É possível saber, por esses comentários, por que Brito Broca não simpatizou com a obra ganhadora do Fémina. Ele pergunta: “Escreveu Régis Bastide mais uma reportagem do que um romance, limitando-se a dar testemunho de certa face desumana do ambiente social francês?” Sua opinião é de que, embora o problema levantado no romance mereça uma discussão mais ampla, o autor não soube aproveitar o tema, o que lhe obriga a se juntar aos críticos franceses que rejeitaram o romance e seu autor.

À época dessa última crônica, parece que Broca ainda não havia formado sua opinião crítica sobre o que chama de “inflação de romance e prêmios”, conforme suas conclusões na crônica de 8.2.1958. É nesta crônica que ele apresenta um verdadeiro “balanço” da produção romanesca francesa, dizendo que “Neste século, a produção aumentou e, nas últimas três décadas, em proporções desconcertantes, a ponto de levar-nos a falar, com toda razão, do inflacionismo do gênero. Na Inglaterra, ‘le pays du roman’, não aparece, decerto, um terço do número de romances editados na França” (p.83). O fator crítico de Broca nessa crônica recai, pois, por um lado, sobre a “ânsia de originalidade por parte dos autores, que se empenham na procura de novas dimensões para o gênero, de revoluções na estrutura ou coisas semelhantes, não receando muitas vezes cair na extravagância ou então voltar aos clichês já explorados, desiludidos de uma busca

infrutífera” (p.103), do que decorre, não raro, uma falta de autenticidade capaz de prejudicar a obra literária; e, por outro, sobre o excesso de publicidade que, visando sempre um mercado editorial ávido por novidades no campo literário, acaba provocando, de certa forma, um empobrecimento das obras e levando, por vezes, ao esquecimento autores e obras que, contempladas ou não com os tais prêmios, acabam se perdendo em muito pouco tempo.

### *Nouveau roman*

A novidade que despontava na França, o *nouveau roman*, viria a ser um dos assuntos mais polêmicos discutidos pelo crítico brasileiro, fazendo eco, também, ao que acontecia nas hostes da crítica literária francesa. O tema evoluiu ao longo das crônicas que iam se sucedendo pelos anos, atestando, de certo modo, o grande interesse que a nova forma de romance vinha assumindo entre o público e a crítica. As avaliações de Broca vão acompanhando essa evolução, revelando a evidente preocupação do crítico quanto ao que viria a se tornar o romance e sua estrutura, cristalizada nos moldes da produção romântica do qual Balzac se configurava como um mestre.

No final da crônica de 8.2.1958 sobre “Inflação do romance e prêmios”, Broca comentava, apenas de passagem, sobre as quatro obras contempladas com os melhores prêmios literários daquele ano: *La modification*, de Michel Butor, *Le carrefour des solitudes*, de Christian Megret, que na sua opinião exprimem tentativas de revolução na matéria ficcional, *Rue du Havre*, de Paul Guimard, a poesia do cotidiano, e *La loi*, de Roger Vaillant, atribuindo-lhes a categoria de bons romances, mas *sem nenhum relevo excepcional*; “quatro romances para ficarem esquecidos dentro de um ano” (p.84, grifo nosso). Esse comentário final, no entanto, será retomado cinco meses depois em crônica de 12.7.1958, sob o título “Revolução no romance francês”, no qual o crítico faz questão de frisar que, ao considerar tais romances “sem nenhum relevo excepcional”, falava em seu nome, e não no da crítica francesa, que já se mostrava elogiosa sobretudo em relação a *La loi* e a *La modification*. A retomada se deu em razão da repercussão que os dois romances



tiveram sobretudo no Brasil, segundo Broca, “suscitando a mesma crítica encomiástica de alguns dos nossos escritores, como Otto Maria Carpeaux e Temístocles Linhares”, acrescentando a informação de que os romances iriam ser editados no Brasil em tradução portuguesa.<sup>11</sup>

Sobre os comentários de Otto Maria Carpeaux, Broca afirma que ele, “sempre tão discreto em tudo quanto se refere à literatura francesa, desta vez chegou a ver em Roger Vaillant, Michel Butor e Alain Robbe-Grillet indícios de uma completa revolução na novelística universal. E o seu grito entusiástico foi este ‘Vive la France’” (p.104). O fato é que as obras começaram a ter uma repercussão mundial, sendo objeto de mesas-redondas e de discussões, conforme atesta Broca pela sua leitura de *Le Figaro Littéraire*, como uma revolução no gênero romance na França; aliás, o título do *compte-rendu* publicado naquele periódico de leitura de Broca sobre a mesa-redonda conduzida pelos mais importantes críticos franceses com a presença dos autores dos romances seria justamente “Révolution dans le roman?”. Broca admite então que seu vaticínio naquela crônica de 8.2.1958, de que os tais romances acabariam caindo em pouco tempo no esquecimento, não se efetivaria, não ao menos em relação a esses dois romances especificamente. Em razão disso, passa a discorrer sobre os romances e as discussões por eles suscitadas na França.

Sua exposição toma como ponto de partida a questão lançada por Roger Priouret no *Le Figaro Littéraire*. “Teremos uma nova escola romancista?”, ao que responde que Robbe-Grillet e Butor parecem indicar que sim. Broca explica que, para o primeiro – não chega a expor a opinião de Butor<sup>12</sup> tão incisivamente como o faz em relação a Robbe-Grillet –, “não se trata propriamente de uma nova escola, mas de novas tendências,

---

<sup>11</sup> Ressalte-se aqui que, em dezembro de 1958, Leyla Perrone-Moisés publicaria no “Suplemento Literário”, mas não ainda nas “Letras Francesas”, seção na qual viria a substituir Brito Broca em 1961 em razão de seu falecimento, uma resenha sobre o *nouveau-roman* tratando do livro de Michel Butor, *La modification*, dando início à sua carreira de crítica literária em ação até nossos dias. Logo depois, em abril de 1959, a resenha seria sobre um livro de Alain Robbe-Grillet também sobre o *nouveau-roman*, e constituiria seu primeiro ensaio longo publicado naquele Suplemento (cf. Perrone-Moisés, 1997, p.57-60).

<sup>12</sup> Em crônica de 21.5.1960, intitulada “Michel Butor ensafsta”, o crítico brasileiro tecerá longos comentários sobre esse autor, sobretudo em razão de sua obra ensafstica por ocasião da publicação de *Repertoire*, quando Broca demonstra sua admiração pela enorme erudição do autor. Contudo, ao citar a polêmica em que o autor se via envolvido em razão das novidades trazidas pelo *nouveau roman* e sua obra *La modification*, o crítico se espanta com a afirmação de Butor de que Balzac teria sido um precursor dessa nova forma de romance considerando-se sua obra como um todo, na qual, segundo Butor, poderão ser encontrados elementos inspiradores da revolução técnica então em marcha. Broca, como faz questão de mostrar, não concorda com tal possibilidade, creditando justamente à obra de Balzac a riqueza dos personagens, elementos estes que,

comportando elementos positivos e negativos” (p.104), e os elementos positivos, segundo Robbe-Grillet, seriam específicos de “cada um de nós”; quanto aos negativos, “se um certo número de romances podem ser considerados como formando um grupo, isto resulta mais dos elementos negativos, isto é, do que possuem de comum: a repulsa ao romance tradicional”. Mas Broca pergunta o que seria o romance tradicional, a seu ver uma expressão muito vaga, e procura a resposta na opinião de Robbe-Grillet, que afirma ser tal romance aquele no qual o gênero atingiu, no século XIX, um grau de perfeição que impôs modelos – fala de Balzac, Flaubert e Zola –, do qual grande parte de leitores e de escritores não quis se afastar, julgando impossível fazer romances por novas fórmulas. Robbe-Grillet, aliás, afirma, nessa mesa-redonda, segundo Broca, que a evolução do romance, como é de esperar para todos os gêneros, vinha sendo gestada há mais de cinquenta anos, “através da obra de alguns franco-atiradores”, a que inclui o nome de Proust, que, para ele, terá sido, naturalmente, o maior deles.

Na esteira de outros temas suscitados nesse importante debate, Broca aborda a questão da “essência do romance”, do ponto de vista de Robbe-Grillet, diante da objeção articulada com frequência pelos críticos contra os inovadores: “O que os senhores fazem é contrário à própria natureza do romance”. Segundo Broca, o autor não acredita numa natureza fixa do romance, naquilo que se considera uma essência imutável, cristalizada na expressão mais perfeita nos romancistas do século XIX, “para os quais o gênero seria impossível sem personagens e sem história”. É o próprio Robbe-Grillet quem afirma: “Para nós o romance não tem por fim criar personagens nem contar histórias” (p.104-5). Diante dessa afirmação, Broca julga conveniente algumas reflexões, acrescentando que Butor se declarou contrário a esse radicalismo, acreditando que nada escapa a uma contextualização histórica, e que mesmo nos romances desse seu colega “revolucionário” há personagens e anedotas, ainda que evitando implicações históricas e morais. Essa também é a opinião do crítico brasileiro:

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

---

segundo suas conclusões pelas idéias do *nouveau roman* nas mais avançadas expressões de Robbe-Grillet e de Nathalie Sarraute, se pretendem abolidos do romance.

decorre, naturalmente, no ritmo de Balzac e de Zola, nem por isso deixa de haver enredo, através do qual permanece o substrato histórico. (p.105)

Broca evoca o exemplo de *Ulisses*, de James Joyce, em que, segundo ele, a revolução foi total e completa, fazendo desaparecer inteiramente o elemento histórico, ainda que, na sua opinião, não tenha chegado a constituir novo padrão para o gênero. Num breve levantamento dando conta da passagem da epopéia ao romance, configurando uma evolução do gênero ao longo dos tempos, o crítico faz questão de frisar que o contexto histórico sempre esteve presente, numa profunda identificação entre história e romance, procurando realçar aí as nuances e as diferenças fundamentais entre o método do historiador e o do romancista.

O ponto crucial da polêmica que vinha se instaurando em relação aos novos rumos do gênero romance, na opinião do crítico brasileiro, era que, mais do que uma evolução, tratava-se antes de uma dissolução do gênero:

Não digo que a aventura não seja sedutora e que a pesquisa não possa levar-nos a resultados surpreendentes. Mas 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 expressos, mais ou menos, numa teoria de sinais algébricos. No fundo, essa evolução do romance se faz num sentido de abstracionismo. É uma tendência em tudo semelhante à que se verifica na pintura. Resta saber se aqui como lá ela marcará um novo ritmo ou simplesmente um caminho errado. Tenho para mim, no entanto, que todas as experiências em arte, mesmo fracassadas, nunca serão inteiramente perdidas. (p.106)

É possível entrever nessas palavras de Brito Broca o momento de transição que experimentava não só a literatura, como de resto toda forma de manifestação artística. Lembremos que essas crônicas foram produzidas no final dos anos 50, já antecipando as mudanças que viriam a ser operadas em todos os âmbitos da vida cultural. Mesmo a crítica literária, como bem pode ser constatado neste estudo, vinha passando por uma mudança significativa, em que os parâmetros tanto da crítica como da própria literatura ou vinham se alterando ou mesmo se transformando, por vezes chegando ao desaparecimento.

O último ponto comentado pelo crítico nessa sua crônica diz respeito, com tem sido uma tônica nos textos de Brito Broca, ao público consumidor dessa possível nova forma do

gênero romance. “Para quem o romancista escreve?” era o problema debatido na mesa-redonda do *Le Figaro Littéraire*. Em relação a isso, o crítico reflete: “Ainda quando não pretende chegar às massas e conseguir um êxito popular, como o de Alexandre Dumas, não se contentará ele [o romancista] com um público especializado, como o que frequenta os ensaios de filosofia ou psicologia” (p.107). E complementa afirmando que mesmo grandes romancistas, como Tolstói, Dostoievski e Proust, embora não tenham escrito para grandes massas, tiveram e continuam tendo um grande público, apesar de algumas dificuldades impostas pelas suas obras. Já quanto às “equações algébricas de Robbe-Grillet e Kafka”, levadas às últimas conseqüências, na opinião do crítico, quem as poderá ler, questiona Broca, atribuindo a tais obras um caráter filosófico, distante, em todo caso, do romance, e mais próximas, assim, de um livro de Bergson ou de Hegel, verdadeiros tratados com toda aridez que, definitivamente, na opinião de Broca, não deve ter lugar no gênero romance. E arremata: “Não obstante, devemos encarar com simpatia essa inquietação renovadora do *neo-realismo* francês. ‘Vive la France’” (p.107, grifo nosso).

As questões envolvendo a novidade francesa quanto ao gênero “romance” passaram a figurar nas crônicas de Broca desde então. Em sua crônica de 21.11.1959, “Os editores e o ‘roman nouveau’”, o crítico, novamente à guisa de balanço literário sobre a produção literária francesa do ano de 1959, volta ao assunto para comentar a vitalidade do romance, só que agora concretizado principalmente “no debate entre as ditas formas clássicas e as ousadas revolucionárias do *roman nouveau*”, como prefere afirmar. O crítico logo adianta que, em razão do número cada vez menor de romances franceses que desembarca no país, o que lhe impede opiniões muito pessoais, deve lançar mão de conhecimentos indiretos, produzidos por críticos e periódicos culturais, para ilustrar os seus comentários. Seria possível ver nisso um escudo a proteger suas opiniões sobre a novidade francesa com medo de juízos apressados ou equivocados? Nem tanto, as contribuições a que o crítico se refere dizem respeito a inquéritos produzidos à época para avaliar as tendências do romance francês, sobretudo o inquérito realizado por Noëlle Greffe em *Les Nouvelles Littéraires* ouvindo os principais editores.

Broca comenta que, com o advento da publicidade, a eleição do gosto público migra das mãos do crítico propriamente dito – como acontecia no romantismo – para as mãos dos

editores, que assume papel inovador como novos responsáveis pela formação das tendências e das correntes. Com esses comentários tem-se nas crônicas de Brito Broca o termômetro das novas tendências que vinham se instalando nos mercados em nome da nascente “indústria cultural”. E o que ele infere dos inquéritos de Noëlle Greffe é que esse termômetro da atividade editorial parece ainda não registrar o advento de uma escola nova em linhas definidas. Ou seja, ele atribui ao ainda visível desinteresse das editoras a não consolidação do que viria a ser o “*nouveau roman*”, talvez por não significar essa nova forma do gênero uma demanda que justificasse as publicações em massa de romances “dessa escola”. O crítico cita uma nota da *Selection des librairies de France* a respeito do livro de Nathalie Sarraut, *Le Planetarium*, pela Gallimard, em que se lê a sentença de que se trata de um trabalho de laboratório, em que “*l’écueil en est l’ennui*”, o que significa que tudo aquilo que não é bom, é “ennuyeux”, o que, para bons entendedores, como deixa transparecer Broca, constitui uma condenação do *roman nouveau*. A nota prossegue: “leitura para recomendar-se somente aos curiosos da *chose littéraire*, mas absolutamente contra-indicada a quem procura uma distração, mesmo elevada” (p.181).

Na opinião do crítico brasileiro, as editoras “nas quais as ousadias do *roman nouveau* têm encontrado franco acolhimento” não são das mais importantes: refere-se ele à Éditions de Minuit, que acabara de lançar *Dans le labyrinthe*, de Alain Robbe-Grillet, como também editava a revista *Critique*, e à Buchet-Chastel. Sobre a revista *Critique*, comenta Broca que é nela que não raro aparecem artigos defendendo a nova corrente, tal como o de Roland Barthes publicado no número de agosto cujo título é *Zazie et la littérature*, o que teria provocado o sarcasmo do crítico francês André Rousseaux em *Le Figaro Littéraire*. Segundo Broca, “trata-se de um plano de meta-literatura capaz de correr parelha com o meta-romance preconizado por Alain Robbe-Grillet” (p.181), e o crítico ainda adverte sobre o termo criado por Claude Mauriac – “alittérature” – “para designar alguns escritores, cuja obra foge aos conceitos de literatura até agora estabelecidos”.

Ainda que se pretenda um tanto neutro na polêmica, Broca inegavelmente tende à crítica francesa que ainda não consegue digerir o que chama de nova forma do gênero romance. Seus comentários dão conta dessa tendência, uma vez que jamais parece conceder espaço ao “outro lado” da polêmica para se manifestar. Seria talvez nesse sentido que se verificaria o ineditismo de Leyla Perrone-Moisés em suas críticas que substituíram Broca na

condução das “Letras Francesas”, pois é ela mesma quem conta sobre o espanto dos intelectuais franceses envolvidos na questão ao depararem com os profundos e constantes textos sobre o assunto no Brasil, antes mesmo que eles viessem a despertar o interesse da imprensa cultural francesa à época (cf. Perrone-Moisés, 1997).

Dando vazão às opiniões dos editores a respeito do assunto, Broca revela que Julliard faz uma singular revelação. “as novas técnicas se têm manifestado principalmente nos manuscritos que ele se vê na contingência de recusar, porque exageram a ‘incredibilidade’ do gênero, não conseguindo atingir um largo público”. Quanto a Albin Michel, ainda que registre tratar-se de uma editora liberal, informa que ela tem recusado originais da nova tendência pela “falta de qualidade literária”. Já Robert Laffond, outro grande editor na concepção do crítico brasileiro, “mostra-se contrário a todo espírito de sistema, preferindo no romance, antes de tudo, a vida”. Para esse editor, segundo Broca, os romances baseados apenas numa técnica (que diz ser o caso dessa nova tendência !!) lhe parecem ociosos. E o editor completa: “Não gostamos de ‘capelas’, sobretudo quando estão vazias”, ao que o crítico deliberadamente interpreta como “uma indireta aos pregoeiros do *roman nouveau*”.

O desfecho da crônica evidencia a opinião do crítico:

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 simpáticos e fazem praça de grande liberalidade reconhecem as asperezas do gênero e os obstáculos que apresentam para atingir um público numeroso. Não se pode admitir num momento tão carregado de problemas, como o que vivemos, essa fuga à realidade tangível por meio de uma derivação técnica. Ninguém se contentará em encontrar complicados exercícios literários, onde procura humanidade. 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. (p.182)

Os temores de Broca, como de resto parecem ser também os de grande parte dos críticos franceses, residem na ameaça de perda dos parâmetros da crítica praticada até então cujo embasamento se dá no elemento humano do texto literário, como muito bem se pode constatar nas crônicas de Brito Broca analisadas neste estudo. Persiste, por parte do crítico, na tratativa desse tema, o receio de que a literatura viesse a perder seu rosto humano, e com ele toda as suas sensações, humores, paixões, prazeres... reduzindo-se a obra a um mero

experimento científico, árido e ineficaz quanto às finalidades conhecidas da literatura na história do homem. O tempo, contudo, se encarregaria de dar respostas àqueles temores dos críticos angustiados num momento de grande transição.

A última crônica de Brito Broca para as “Letras Francesas”, publicada em 19.8.1961, conforme correção à coletânea de Francisco de Assis Barbosa, intitulava-se “O fantástico na literatura”, na qual o crítico apresenta uma resenha sobre a obra *L'art et la littérature dramatique* de Louis Dax. Nessa obra, segundo Broca, Dax pretende abranger as diferentes expressões do fantástico nas pinturas e nas letras, não se atendo especificamente à França, mas aos países ocidentais, numa “síntese inteligente, condensando os principais aspectos do problema”. A crônica, como de hábito, apresenta uma discussão do tema do fantástico, procurando conceituá-lo e tratando dos demais temas em que ele se desdobra.

Brito Broca faleceu na madrugada de 20 de agosto de 1961, em razão de um atropelamento na Praia do Flamengo. Sua memória foi evocada na edição de 26.8.1961 do “Suplemento Literário” com a publicação, na primeira página, dos textos “O amigo perdido”, de Otto Maria Carpeaux, e “Brito Broca”, de Alcântara Silveira. Num depoimento emocionado e emocionante, Carpeaux lembra o amigo: “O jornalista Brito Broca foi, em primeira linha, um formidável trabalhador da imprensa e das letras ... Escreveu, certamente, muitos milhares de artigos, quase todos eles esparsos e só poucos reunidos em volume. Trabalho daqueles que de manhã prende os leitores e de tarde já serve de papel de embrulho ... Brito Broca foi grande pesquisador. A Seção de Jornais e Revistas da biblioteca Nacional não tinha freqüentador mais assíduo ... Insubstituível também ele foi quanto a outro aspecto de sua personalidade: foi o último boêmio ... Foi num sábado, seu dia, que Brito Broca morreu”. É, porém, nas palavras de Silveira que se encontra uma síntese do trabalho do crítico desaparecido: “Literatura para Brito Broca era a própria vida. Por isso mesmo não houve domínio literário que lhe fosse estranho: não só a literatura, como o próprio mundo literário, não tinham segredos para ele”. E Silveira afirma, completando o que se disse neste estudo sobre a escrita de Brito Broca:

Foi ele um homem fiel às suas idéias, à sua concepção de crítica literária que não aceitava, em absoluto, o “new criticism” e seus derivados ... Tudo quanto visa à distorção da coisa literária, encontrava nele um contraditor veemente. Mesmo na ficção não tolerava muitos os romances que tendem para o obscuro, que exigem do leitor boa vontade para tentar descobrir a mensagem neles contida. Escrevendo sobre Kafka, aconselhava-nos a nos preocuparmos menos com o autor de *Metamorfose*, já que ‘há muito romance de Balzac para ler-se’. Até Julien Green, que não é dos mais nebulosos, não conseguiria despertar o seu fervor. O clima de sonho e de mistério tão freqüente em Green não tinha em Brito um leitor interessado; como não o tiveram também um Broch, um Musil, um Joyce.

Parafrazeando Leyla Perrone-Moisés em seu primeiro artigo para as “Letras Francesas”, a respeito da obra de Claude Simon, podemos reconhecer que as crônicas de Brito Broca *também seriam uma desesperada tentativa de reunir pela memória os fragmentos do passado, do presente, da vida dos autores, de suas obras, do sabor do texto, da literatura, dos estudos literários, de uma época, de um país... (o crítico, o cronista... são sempre memória), para formar com eles uma espécie de monumento capaz de resistir à ação destruidora do tempo.* Este estudo não chega a ter a pretensão de ser um monumento memorialista do crítico Brito Broca, procura antes lembrá-lo, reconhecer-lhe o valor e a importância para a crítica literária e de cultura no Brasil, e quer aprender com ele um pouco de seus conhecimentos.



## CAPÍTULO 4

### AS “LETRAS FRANCESAS” DE LEYLA PERRONE-MOISÉS – 1961-1967

A linguagem literária perde o mundo  
para recriá-lo melhor.  
(Leyla Perrone-Moisés)

#### A crítica literária Leyla Perrone-Moisés

Em depoimento por ocasião da publicação em homenagem aos oitenta anos de Décio de Almeida Prado, em 1997, Leyla Perrone-Moisés credita a este intelectual brasileiro sua especialização em literatura francesa e, segundo ela, em decorrência disso, o início de sua carreira universitária. Conta a autora que, em 1958, à época da publicação de seu primeiro texto no “Suplemento Literário”, era recém-licenciada em Letras pela Universidade de São Paulo e a literatura não tinha ainda em sua vida a importância que viria a ter desde então. O interesse pela literatura, sobretudo a francesa, teria tido como ponto de partida sua leitura do romance *La modification* de Michel Butor, objeto de sua primeira resenha então publicada no “Suplemento Literário” naquele ano de 1958, a qual foi seguida por outras, sempre sob o incentivo de Décio.

Em 1959, sua resenha tinha como objeto um livro do autor francês Alain Robbe-Grillet, representante do *nouveau roman*, modalidade então em ascensão na França e alvo da crítica literária nacional e estrangeira, como já visto por ocasião das crônicas de Brito Broca. A autora revela que, a partir disso, o *nouveau roman* começou cada vez mais a atrair sua atenção, tendo sido o tema de seu primeiro artigo longo no “Suplemento”, “Aspecto do *nouveau roman*”, dando vazão a outros que viriam então a ser publicados por ela. Segundo ainda a autora, foi o autor francês Maurice Blanchot, com seu livro *Le livre a venir*, de 1959, quem marcou profundamente seu modo de encarar a literatura. É Blanchot quem

esclarece sobre o paradoxo fundamental do ato de escrever, considerando que, se não há nada a dizer, deve-se dizer “esse nada”.

Em virtude do falecimento de Brito Broca, em 1961 Leyla Perrone-Moisés recebe de Décio de Almeida Prado o convite para substituir o crítico na seção “Letras Francesas” do “Suplemento”, onde ela publica cerca de cinquenta artigos (de 30.8.1961 a 6.5.1967), considerando-se o tempo em que o periódico esteve sob a direção de Décio.<sup>1</sup> A autora atribui a esse envolvimento com a seção e à produção desses artigos o seu encaminhamento na carreira universitária, que seguia paralelamente à sua atividade de jornalista cultural, sendo esta determinante daquela, contrariamente ao que se verifica hoje entre acadêmicos e universitários. Foram também esses artigos, bem como os contatos travados diretamente com os autores objetos de estudo na França, que revelaram ao Brasil as novidades relativas ao *nouveau roman* e as novas tendências literárias e críticas francesas, de um modo que ainda nem mesmo na França se verificava. É a autora quem conta sobre isso:

Em idas ocasionais à França, tinha entrevistado, para o Suplemento, Michel Butor e Claude Simon, futuro prêmio Nobel. Foi também munida de dois artigos sobre ele que me apresentei, um pouco mais tarde, a Roland Barthes. A verdade, que só depois percebi, é que esses meus artigos do Suplemento eram muito mais longos e freqüentes do que aqueles que saíam na imprensa francesa da época, sobre esses autores difíceis e emergentes. Butor, Simon, Robbe-Grillet e outros, que conheci então e com os quais mantive extensa correspondência, espantavam-se com essa imprensa cultural brasileira, atualizada e ousada. Na França, nos anos 60, o *nouveau roman* e Barthes apenas começavam a disputar um lugar nos suplementos literários dos jornais, ocupados, no mais das vezes, com os nomes consagrados, membros da Academia Francesa ou prêmios Goncourt. Lautréamont, Blanchot, Ponge e outros nomes tratados longamente no Suplemento eram ainda excêntricos e havia uma escassa bibliografia a respeito delas. (1997, p.59-60)

Essa revelação de Leyla Perrone-Moisés por si só avaliza a importância do “Suplemento Literário” como veículo privilegiado de discussão das questões da literatura e da crítica, atingindo um nível excepcional jamais atingido pela imprensa cultural no país e, pode-se dizer, jamais superado. O segredo disso tudo estaria não só na alta qualidade dos

---

<sup>1</sup> É importante registrar que o período de publicação do “Suplemento Literário” aqui estudado compreende os números havidos entre outubro de 1956 e maio de 1967, em que o “Suplemento” contou com a direção de Décio de Almeida Prado, respeitando a concepção original de Antonio Candido. O periódico continuou a ser publicado até o ano de 1974, mas sob nova direção e apresentando outra concepção gráfica e assuntos diferenciados.

textos críticos produzidos, como também no estilo de jornalismo cultural impresso por Décio e sua geração e que se espraiva para seus colaboradores, estilo reconhecido pela autora como “uma certa elegância discreta, uma seriedade não desprovida de humor” (ibidem, p.60). E ela completa: “Habituei-me a escrever para um público amplo, que busca uma informação de qualidade e não uma especulação intelectual autotélica. Aprendi que ser claro e sintético não é necessariamente ser superficial. Que escrever para jornal deve implicar uma atitude democrática e sedutora” (ibidem). Foi, pois, inspirada nesses modelos, os grandes intelectuais que escreviam no “Suplemento”, que Leyla Perrone-Moisés começou sua carreira de crítica literária, àquela época ainda, conforme suas palavras, sem nenhuma teoria sobre o ato de escrever críticas.

Dentre os mestres, Antonio Candido, o idealizador do “Suplemento”, é aquele que, segundo ela, todo crítico ou aspirantes a críticos devem ler e reler. E, pode-se dizer, foi com Candido que Leyla Perrone-Moisés, como crítica, desenvolveu as qualidades que ela vislumbrou nele: o “amor à literatura, que o faz valorizar o texto mais do que o contexto, o objeto mais do que o método; a enunciação delicada de suas avaliações, que nunca se apresentam como juízos de verdade, definitivos e indiscutíveis; o reconhecimento de valores estéticos independentes de valores éticos e políticos” (2000b, p.329). Na enumeração dessas qualidades, a autora ainda credits a Candido “a sensibilidade e a argúcia críticas, a capacidade de reconhecer imediatamente, dentre os escritores contemporâneos, aqueles que o tempo confirmaria como fundamentais” (ibidem), possibilitando-nos reconhecer no seu próprio trabalho de crítica a lição bem aprendida ao revelar autores e suas obras inovadoras, tal como se pode constatar pelos seus artigos nas “Letras Francesas” com seu ineditismo quanto à introdução e discussão do *nouveau roman* entre os brasileiros, antes mesmo que a França o fizesse com a mesma intensidade e reconhecimento.

É interessante notar que esses dois testemunhos de Leyla Perrone-Moisés revelando suas origens como crítica literária e reconhecendo em Décio de Almeida Prado e Antonio Candido seus mestres foram feitos por ocasião da comemoração dos oitenta anos, respectivamente, dos dois autores, o que vem caracterizar a reverência e o respeito que ela mantém em relação a eles. Isso faz pensar numa continuidade de uma tradição crítica inaugurada por esses críticos, como se pretendeu defender no Capítulo 1 deste estudo. Essa “tradição”, contudo, com o passar dos anos, segundo a autora, parece não se concretizar de

fato no Brasil em razão de não haver uma continuidade dos debates críticos, o que impede sua consolidação talvez por sofrermos ainda de “algumas doenças de juventude cultural” (2000a, p.328). Essas considerações de Leyla Perrone-Moisés sobre a falta de uma “tradição” foram feitas em comunicação apresentada no 2º Congresso Português de Literatura Brasileira, em maio de 1997, ao comentar sobre a produção crítica do autor português Casais Monteiro, apelando para a necessidade de se retomar, integrar e rediscutir contribuições de grandes e excelentes críticos do passado, tal como já observado sobre o próprio Brito Broca no capítulo anterior deste estudo.

Sobre seus próprios textos, como escreveu no prólogo de seu livro *Inútil poesia e outros ensaios breves*, Leyla Perrone-Moisés afirma que a forma breve sempre lhe agradou nos outros críticos, seduzindo-a como desafio de escrita pessoal: “O máximo no mínimo, a complexidade na simplicidade, é o que me fascina nos melhores poetas e críticos” (2000a, p.11). Essa característica de seu texto, segundo ela, se originou de sua atuação como jornalista cultural antes de ser professora universitária, o que lhe obrigava a se dirigir a um “público ampliado, culto mas não necessariamente especializado” (p.12). Sobre essa feliz união entre seu trabalho de jornalista cultural e professora universitária, a autora afirma:

Sempre considerei que a publicação de artigos na imprensa cultural é um serviço que os professores universitários podem e devem fornecer à comunidade. Não vejo nenhuma incompatibilidade entre a especialização e a clareza de estilo, nenhuma diferença essencial entre os alunos presentes numa sala de aula e os leitores de suplementos culturais (exceto que esses últimos, espontâneos, são mais interessados e exigentes). As respostas de uns e de outros têm sido minha maior motivação (p.12)

É nesse sentido que sua produção crítica se revela, também, diferente daquela de críticos impressionistas como Brito Broca, por exemplo. Naturalmente, sua carreira acadêmica franqueou-lhe conhecimentos acerca do seu próprio fazer crítico que foram fundamentais para o seu êxito como crítica que pensa o seu próprio papel. Assim, em suas palavras, ela procurou sempre a “reflexão teórica sobre a crítica literária e o ensino da literatura, porque um crítico e professor que não reflita sobre as bases teóricas e os objetivos de seu trabalho é um amador ou um mero funcionário” (p.12). Nessa linha de pensamento, como professora universitária, Leyla Perrone-Moisés parece ter posto também como sua incumbência discutir a própria crítica, seus rumos, regularmente atrelados à

literatura e ao ensino desta, exercendo a crítica e refletindo sobre ela em seus livros, em seus artigos na imprensa de cultura, em suas comunicações em congressos relacionados ao tema.

Em comunicação apresentada no 5º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada no Rio de Janeiro, em 1996,<sup>2</sup> por exemplo, sua preocupação se voltava para o tema “Que fim levou a crítica literária?”, assunto que, de resto, tem sido discutido constantemente em vários outros artigos seus publicados em suplementos especializados. Nessa comunicação a autora procura fazer um “balanço” da atualidade da crítica, traçando lucidamente seu percurso ao longo do século XX e discutindo o principal problema por ela enfrentado, o qual está intimamente relacionado à crise da literatura, que nada mais é que a crise dos próprios valores que a sustentavam e a mantinham, a crise do próprio homem moderno. O problema que se coloca nesse âmbito diz respeito à crise que ameaça a crítica literária do interior dela mesma, e Leyla Perrone-Moisés explica o porquê disso. Questionando o programa do Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada de Leiden, Holanda, em 1997, ela constata que a crítica propriamente dita não está contemplada nas discussões ali propostas, uma vez que o tema geral é “Literatura como memória cultural”, esboçando-se o objetivo de focar o papel que representa a literatura como “depositária da cultura”. Quanto a isso, as conclusões da autora são certeiras:

Considerada apenas como “memória”, a literatura fica atrelada a palavras como *depositária, preservação, tradição, continuidade, permanência* ... Ora, o conceito de literatura com que a crítica literária moderna lidou, nos últimos dois séculos, mesmo consideradas todas as suas variantes, não tinha esse componente de conservadorismo, de imobilismo e de mero serviço prestado à memória cultural que aí se enfatiza ... A crítica literária, que lidava com uma literatura concebida ela mesma como crítica, transformadora, inovadora, revolucionária, utópica, corre assim o risco de perder, juntamente com seu objeto, sua razão de ser e sua conveniência... (2000a, p.336-7)

Suas considerações apontam, assim, para o fato de que o enfraquecimento do debate sobre a crítica está ligado a este estado agonizante da atividade crítica, decorrente da própria “falência” de valores verificada num contexto filosófico maior, segundo ela: “crise

---

<sup>2</sup> Publicada em *Inútil poesia* (Perrone-Moisés, 2000a).

do sujeito, crise da representação, crise da razão, crise da metafísica, crise dos valores, crise do humanismo, enfim, crise de tudo aquilo em que se esteavam a instituição literária e o exercício da crise” (p.338). Leyla Perrone-Moisés ressalta que os efeitos dessa crise foram objeto de intensa reflexão nos anos 50, com o *new criticism*, e 60, com a *nouvelle critique* (momentos privilegiados neste estudo) – quando, segundo ela, em vários países se fez um balanço da crítica moderna. Mas tais reflexões e debates implicavam sobretudo os métodos críticos, não estando em pauta, em hipótese alguma, a própria validade da crítica, como hoje se pode verificar. Foi nesse período que se delineou, como também já apontado neste estudo, a separação entre o que se conhecia por crítica impressionista (artística ou diletante) e a crítica de cunho universitário, especializada, “entre os que defendiam a necessidade de uma teoria literária e os que a isso se opunham. No interior da crítica universitária, desencadearam-se polêmicas relativas aos métodos: o historicismo e o filologismo, de um lado, e as ciências humanas, de outro” (p.339). Note-se, porém, que a atividade crítica não estava em pauta, apenas seus métodos eram discutidos e debatidos

O problema maior, como lucidamente é colocado pela autora, está no desvirtuamento do próprio conceito e função da literatura, transformada, na pós-modernidade, como mero entretenimento proporcionado pela “indústria cultural” e pela evolução tecnológica que tornou obsoleta a prática da literatura. Ela afirma ainda que o próprio modo de ser da pós-modernidade “é avesso à concentração, ao isolamento e à paciência exigidos pela leitura”. Isso a leva a concluir que, ao se abraçar uma concepção da literatura diversa daquela que imperou desde o século XVIII, abandona-se, conseqüentemente, a idéia de crítica que desde então dela se nutria. Nisso reside o ponto crucial da tese mantida por Leyla Perrone-Moisés a respeito da crise da literatura e da crítica literária. Ela sustenta que a crítica, pela sua própria definição, supõe julgamento, e o julgamento estético supõe valores consensuais, mesmo que provisórios, donde conclui que “Os críticos são aqueles que fornecem argumentos em apoio a seus julgamentos. Ora, inexistindo na pós-modernidade critérios de julgamento e hierarquia de valores consensuais, a atividade crítica torna-se extremamente problemática” (p.340). Desse modo:

não pode existir crítica literária se não houver um conjunto de valores estéticos reconhecidos e, por conseguinte, um cânone de referência. Não pode mais existir crítica se não houver um conceito forte de literatura, tal como houve durante os dois últimos séculos e como ainda havia na alta modernidade literária. Para os modernos, a literatura não era mera depositária da

tradição, conservadora de formas e idéias peremptas, ou divertimento inócuo destinado a concorrer com os CD-ROM e os *video games*. Era forma de conhecimento, exercício de liberdade, crítica do real, mito verdadeiro, utopia, projeto. E a crítica literária, sua correlata, era diálogo, ampliação da leitura, extensão do saber e da ação da obra. (p.342)

Sem pretender praticar nenhum anacronismo nas considerações aqui expostas, os problemas aqui levantados por Leyla Perrone-Moisés quanto à crítica literária, para ficarmos no terreno das questões abordadas neste estudo – problemas estes em gestação naqueles anos 50-60 de auge do “Suplemento Literário” –, são bem diferentes daqueles enfrentados, por exemplo, por Brito Broca, e nisso consiste uma validação das discussões dessa autora sobre o tema. Se para Brito Broca, em suas investidas contra as novidades no campo metodológico, a crítica propriamente dita não sofria ameaças concretas, pode-se dizer, de desaparecimento, de esvaziamento, mesmo de aniquilamento, mas apenas de método, de abordagem, de ponto de vista, para críticos como Leyla Perrone-Moisés, ainda atuante, e alguns mestres, felizmente ainda em exercício, o problema se torna crucial, pois se trata aqui da própria sentença de morte não só da crítica, mas exclusivamente da própria literatura e do fazer literário. E essas reflexões da autora procuram, além, claro, de proporcionar um profundo questionamento sobre a própria função e conceito de literatura e crítica, resgatar a discussão então levada naqueles anos 60 em que ela apenas iniciava na atividade crítica para, talvez, em suas palavras, poder “rever o trabalho de desconstrução efetuado nas últimas décadas”, e rever, aqui, para ela, “não significa renegar nem voltar atrás, mas avaliar o novo momento e as novas estratégias por ele exigidas” (p.342). É assim que ela avalia, fazendo uma autocrítica:

Propostas como a da morte do sujeito, do descentramento, da escritura e da crítica-escritura (que eu mesma teorizei e defendi nos anos 70) tiveram efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriram caminho para novos gêneros, para as literaturas emergentes e a cultura de massa. Mas essas propostas também tiveram efeitos perversos: foram assimiladas como criatividade espontânea, como dispensa de qualquer competência ou formação, como irresponsabilidade autoral, como desprezo pela tradição e pela alta cultura. Além disso, a generalização anônima do texto, a abolição de gêneros e hierarquias servem aos interesses da informática, da globalização econômica e da indústria cultural, que necessitam de produtos transnacionais com rótulos novos, uma espécie de “moda mix” na cultura e nas artes. (p.342)

Nessa sua avaliação, Leyla Perrone-Moisés ainda alerta para o fato de que os próprios criadores – voluntários ou involuntários – dos conceitos pós-modernos “atentaram para os riscos dos usos desses conceitos e esboçaram ou esboçam um movimento de retração ou resistência” (p.343). Ela cita, por exemplo, Roland Barthes, que “À sombria previsão-advertência de Sartre,<sup>3</sup> relativa à possibilidade do desaparecimento da literatura ... respondia, na Aula, que era preciso teimar, afirmar o Irredutível da literatura, ‘agir como se ela fosse incomparável e imortal’” (ibidem); Lyotard, que em sua obra *Le postmoderne expliqué aux enfants*, segundo ela, procura retificar muitas das afirmações de sua obra anterior *La condition postmoderne*, cuja proposta, entre outras coisas, era de que “o pós-moderno deveria posseguir o trabalho de *perlaboração* iniciado pelas vanguardas modernas” (p.343); Derrida, cujos últimos trabalhos, segundo a autora, dão ênfase à responsabilidade ética, “o qual, tendo visto todos os efeitos indesejáveis de sua teoria da desconstrução, trata agora dos ‘indesconstrutíveis’ (a justiça, os direitos humanos) e dedica-se a resgatar o que não deve ser desconstruído em Marx, Freud, Lacan. Quanto à literatura, suas referências sempre foram as do cânone da modernidade: Lautreamont, Mallarmé, Joyce, Artaud” (p.344).

Leyla Perrone-Moisés encerra, por fim, sua comunicação olhando para a frente, e mais uma vez lançando mão do que acredita ser seu papel como intelectual, crítica e professora, procurando, como os críticos devem fazê-lo, interpretar, avaliar e sugerir novas formas de expressão diante do caos:

Talvez seja o momento de nos deslocar, com relação à *dóxa* triunfante, a *dóxa* pós-moderna. Deslocar-se, dizia Barthes, pode ser “*abjurar* o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou) quando o poder gregário o utiliza e serviliza” ... Deslocar-se não é voltar atrás, para manter imutáveis os valores e métodos do passado, mas reavaliá-los, elaborar novos conceitos e novos discursos adequados à situação presente. Será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava literatura? (p.344)

---

<sup>3</sup> Leyla se refere aqui ao ensaio de Sartre, de 1948, “O que é literatura”, mais especificamente à conclusão de Sartre sobre a literatura citada por ela à p.342 de seu texto.: “[A arte de escrever] é o que os homens fazem dela, eles a escolhem escolhendo-se a si mesmos. Se ela estivesse fadada a se tornar pura propaganda ou puro divertimento, a sociedade recairia no lodo da vida sem memória dos himenópteros e dos gastrópodes. É claro que isso não é muito importante: o mundo pode passar muito bem sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem”.



Em ensaio anterior, intitulado “Situação crítica” (Perrone-Moisés, 1990b), de conteúdo voltado mais para as questões relativas à crítica de cunho “universitário”, a autora aborda a então problemática dualidade que se instalara no seio da moderna crítica literária: “forma e conteúdo, forma *ou* conteúdo”, afirmando que os críticos “tendem a uma divisão crônica em dois grupos que se acusam de ‘formalismo’ e de ‘conteudismo’” (p.84), sendo o primeiro grupo comandado pelo “estruturalistas e semiólogos” e o segundo, pelos “sociólogos” e, em menor número, os “psicólogos com veleidades psicanalíticas”, evidenciando que, qualquer atenção dada a uma das “correntes” invariavelmente anulava ou alienava a outra, o que, na opinião da autora, não passava de uma oposição “mal disposta”, originada do final do período áureo do estruturalismo. Com sua lucidez, Leyla Perrone-Moisés identifica um dos pontos nevrálgicos da polêmica na questão do engajamento literário, que, segundo ela, “exige um tratamento que leve em conta a ambigüidade fundamental da obra literária” (p.86).

Trazendo a questão para a realidade brasileira, a autora procura desfazer o equívoco argumentando que, entre nós

Em nome de uma literatura pretensamente engajada, esboça-se ... uma tendência a rejeitar em bloco as contribuições inegáveis do estruturalismo e da semiologia aos estudos literários, sem levar em conta que eles só são estéreis e alienados quando mal utilizados, isto é, quando não alcançam o objetivo final desses métodos, que é a inteligibilidade de uma significação (o que pode ser entendido, em termos políticos, como a desmistificação de uma ideologia). Assim, em nome de um sentido e de uma consciência que só se alienam num estruturalismo pobre e numa semiologia indigente, os preguiçosos, os tementes do novo e os moralistas políticos se vêem surpreendentemente reunidos numa mesma recusa. (p.86)

Ao assumir tratar-se de uma “contribuição inegável” do estruturalismo e da semiologia, Leyla Perrone-Moisés já está dando a tônica de seu argumento em prol de uma compreensão adequada dos valores e princípios estruturalistas para o enriquecimento de um fazer crítico que não se desperdiça em determinismos na apreciação da obra e da literatura em geral. Além de claramente postar-se ao lado do que é “novo”, a autora sai em defesa dessa “autoridade” de que se investem esses novos instrumentos críticos para uma ideal avaliação crítica da obra, como ela mesma concluirá mais à frente. Procurando, pois, elucidar seus argumentos, a autora, a propósito da então propalada “superação do

estruturalismo”, para “gáudio de todos”, apresenta a defesa de que o estruturalismo propriamente dito não foi superado pelos motivos sustentados por seus detratores: “efemeridade de uma moda ou futilidade congênita do método”, mas sim “por um desenvolvimento interior da teoria e da prática de alguns de seus adeptos, os quais, obviamente, para chegar a essa superação (que não é, de modo algum, um retrocesso), tiveram de passar pela fase estruturalista” (p.87). E seriam estes, segundo ela, os fatores internos que levaram à superação do estruturalismo:

a ciência que lhe servia de modelo – a lingüística – passou de estrutural a transformacional e gerativa, obrigando à substituição de uma noção espacial da estrutura pelas noções temporais de estruturação e *performance*; à fase descritiva e definicional, seguiu-se a fase avaliadora e crítica, que estava no programa do estruturalismo literário, não obstante o fato de alguns estruturalistas não terem querido ou não terem podido chegar até lá; os usos arbitrários e festivos do método transformaram-no num simples repertório de termos pseudocientíficos, postos muitas vezes a serviço de um *corpus* insignificante ou nulo; o objeto sobre o qual o estruturalismo se concentrou, na fase inicial – a “narrativa” e o “poema” – revelou-se como um objeto historicamente superado, substituído pelo *texto*, prática de linguagem resistente a modelos prévios, a qualquer tipo de representação e, portanto, arisca à crítica literária em geral; impôs-se a reflexão sobre a questão do *sujeito* da prática poética, encarado à luz de um marxismo e de uma psicanálise não-deterministas. (p.87)

Ainda em defesa de seus argumentos, Leyla Perrone-Moisés evoca Roland Barthes, que, segundo ela, treze anos antes, já afirmara: “O estruturalismo sabe que bastará surgir na história uma nova linguagem que por sua vez o fale, para que sua tarefa esteja terminada [A atividade estruturalista]” (p.87). Ela assegura que essa nova linguagem surgiu no próprio trabalho de alguns estruturalistas, “e quem não acompanhou esse trabalho, perdeu o pé, interpretando como uma volta aquilo que era um avanço”, reforçando que foi isso que se deu no contexto francês e, com as características locais, também no Brasil. No contexto brasileiro, porém, a autora reconhece que a passagem de uma fase descritiva e terminológica para outra de crítica do sentido encontrou razões concretas de atraso, em virtude da filosofia pragmática e especializante que aqui dominava, obrigando/convidando os críticos “universitários” a serem “tecnólogos do texto, os executivos da literatura, e só muito remotamente, críticos” (p.88).

Os argumentos de Leyla Perrone-Moisés, no entanto, não se restringem apenas a questões locais ou fatalmente histórico-deterministas. Ela avança em sua avaliação amparando-se em elementos teoricamente mais fundamentados, a começar pelo termo “formalismo”, que, segundo ela, carece de justificativa e de nuances. Argumenta ela diretamente que, se a atenção à forma é formalismo, a estética é uma disciplina formalista: “A obra poética sempre foi a formalização de um conteúdo que só existe e alcança o tipo de efeito que lhe é próprio naquela forma. A repercussão de uma obra poética sobre a realidade é tanto mais eficaz quanto mais esta for bem resolvida formalmente, quanto mais ela estiver bem cunhada numa forma que, como dizia Klee, ‘torna visível o real’” (p.88). Também Flaubert é citado pela autora em apoio a essas afirmações, já que, para ele, “nunca é o fundo que escandaliza, mas a forma”. Ela lança mão, pois, do que considera as conquistas da estética e da teoria literária para posicionar-se na polêmica texto *versus* contexto. Para ela:

Nunca é demais lembrar que o texto não é uma representação do contexto (o espelho de que falava Stendhal é um espelho (de)formante) ou uma vestimenta da mensagem (positiva ou negativa, progressista ou alienada), mas o lugar onde se experimentam novas formas de dizer, de ver, sugestivas de novas formas de ser. E que só no encontro dessas novas formas a literatura alcança sua função mais plena e sua ação mais efetiva. Os maniqueísmos (críticos e outros) só podem ser superados por uma atitude dialética. A obra de arte é ela própria o palco de uma dialética, daí seu caráter ambíguo e as reações desencontradas que pode provocar em espíritos pouco dialéticos. (p.89)

Nessa concepção da obra como dialética é que reside o elemento fundamental das considerações de Leyla Perrone-Moisés, que acredita que a opção e o imobilismo em um dos lados da questão pode significar exatamente a recusa da especificidade do próprio fenômeno estético. E é essa característica dialética que, nas lúcidas argumentações da autora, permitirá aos “textuais” “ultrapassar posições de diletantismo estético, de pseudocientificismo e de tecnologia autárquica”, e, aos “contextuais”, “posições de realismo ingênuo e de consciência infeliz” (p.89). Leyla Perrone-Moisés coloca aqui, pois, a proposta de uma síntese entre uma “corrente” e outra, esclarecendo não se tratar, contudo, de uma “síntese imóvel e epifânica”, nem de uma “cômoda posição centrista”, e assegura:

Se os termos *significante* e *significado* apenas substituírem a velha dualidade *forma* e *conteúdo*, para que, através deles (com ares de atualização), se chegue a uma combinação de análise estilística com as informações contextuais, não estaremos avançando num um passo com relação à velha “*explication de textes*”, que tem um valor didático certo, mas um valor crítico duvidoso (mantendo a separação forma e conteúdo, ou estabelecendo entre elas uma relação mecânica de causa e efeito). (p.89)

As conclusões da autora apontam, pois, para o significante “como o único trabalho especificamente literário”, uma vez que, na sua opinião, “significante não ‘recobre’ ou ‘transmite’ um significado prévio, mas cria esse significado, numa homologia (e não numa analogia) com os referentes, numa relação complexa e ambígua com o real, ao mesmo tempo afirmado e destruído pela palavra” (p.90). E a autora encerra seu ensaio, objetivamente construído, considerando:

A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra escritura, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser. (p.90)

Afora essas suas bem fundamentadas reflexões sobre o próprio fazer crítico, sobre os rumos da literatura e da crítica literária, com textos que lhe renderam um lugar de ponta entre os críticos brasileiros que sempre pensaram seu ofício, ainda mais encarando-o como “obrigação” pela sua dupla atuação como crítica de cultura e professora universitária, Leyla Perrone-Moisés ainda assume um importante papel nesse panorama pela sua, pode-se dizer, “ousadia” e por seu “ineditismo” ao tratar de modo claro e elucidativo de questão tão polêmica à época em que se iniciava na crítica literária: o “*nouveau roman*”. Lembremos de que esse era um assunto que já se despontava como polêmico nas crônicas de Brito Broca, crítico que via nessa nova “forma” de romance, no novo “gênero”, um modismo passageiro, uma “aberração” que subvertia o cânone e os parâmetros até então estabelecidos para a crítica literária de seu tempo. Sobre isso, é válido e interessante notar a genialidade com que Décio de Almeida Prado abrigava em seu “Suplemento” críticos e tendências tão variadas, o que, de resto, somente vinha a enriquecer a publicação, tornando-a modelo para as demais revistas literárias. Décio não era sectário, e dialeticamente fazia

aparecer no “Suplemento” opiniões, idéias, críticos e autores das mais diversas tendências, convivendo de modo respeitoso e proveitoso para o público leitor.

Em relação à novidade do “*nouveau roman*”, a autora conta que foi por sugestão de Décio de Almeida Prado que, em 1966, ela publicou seu primeiro livro, *O novo romance francês*, a partir de seus artigos no “Suplemento”, os quais já tinham sido observados pelos então autores em ascensão na França, conforme comentado antes. Na abertura do livro que a consagrou como a primeira a tratar desse tema no Brasil, os editores da Coleção Buriti – cujo Conselho Diretor era composto por Décio e antigos companheiros de *Clima* e notáveis da USP – apresentam sua obra nos seguintes termos:

Este livro oportuno fornece ao leitor um panorama muito claro, crítico e informativo, das tendências renovadoras do romance francês contemporâneo. Desejando adaptar o gênero aos problemas da arte e do homem dos nossos dias, a fim de torná-lo capaz de exprimir as novas maneiras de ver e sentir as coisas e a própria vida, vários autores procuraram superar os hábitos da velha ficção realista e psicológica, por meio de técnicas revolucionárias. É o já famoso “*nouveau roman*”, que a Autora apresenta, não como escola coesa, mas como um feixe de tentativas mais ou menos afins, que reajustam a nossa visão. Nem sempre elas coincidem, e os diversos escritores são bastantes diversos uns dos outros. Mas há em comum o repúdio ao personagem-tipo, fixado com rigidez, ou ao enredo regular, pois “o campo do romance é o campo do possível”, permitindo experimentar com largueza. A exploração de tais possibilidades faz ver o mundo de maneira diversa, dando importância justamente à descrição do que existe, e não ao esforço de impor à realidade um esquema previamente construído. Daí a importância conferida aos objetos, pois descrevê-los é apreender em última análise como neles se reflete o homem, com a sua perplexidade e a sua caracterização. (in Perrone-Moisés, 1966, p.13)

Nesse livro, antes mesmo de tratar dos autores símbolos do *nouveau roman*, como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon, e de suas respectivas obras, a autora apresenta, no capítulo 1, “Introdução ao Novo Romance Francês”, os princípios que nortearão suas análises e suas observações sobre o fenômeno até então tratado, de forma geral, por grande parte da crítica, como uma ameaça ao gênero romance. Esse capítulo 1 de seu livro foi composto a partir de dois artigos seus publicados em 23.11.1963 e 7.12.1963 nas “Letras Francesas”, intitulados “Situação do novo romance” I e II. No livro, os textos sofreram ligeiras modificações e serão expostos e comentados na seção que segue: “As Letras Francesas de Leyla Perrone-Moisés”, com base na publicação

original . Também nos capítulos 2 “Os ‘novos romancistas’”, 3 “Experiências paralelas e convergentes”, e 4 “Outros romancistas de vanguarda” aparecem artigos originalmente publicados na seção do “Suplemento Literário”, com algumas pequenas adaptações à linguagem do livro.

As obras de Leyla publicadas, então, desde aquele longínquo final dos anos 50, quando começou a atuar como crítica no “Suplemento Literário” – são quarenta e dois anos de crítica –, sempre tiveram como eixo a crítica literária, seja pelos ensaios críticos sobre autores e obras, seja pelos ensaios teóricos reafirmando o que nas obras se encontrava. É assim que se registram, dentre a sua produção, obras como *O novo romance francês*, *Falência da crítica*, *Texto, crítica e escritura*, *Flores da escrivainha*, *Inútil poesia*, *Altas literaturas*, apenas para citar algumas, não sendo objetivo deste trabalho estudá-las e comentá-las em particular, mas sim sua produção crítica para as “Letras Francesas”.

Sobre sua própria forma de fazer crítica, a palavra é dada à própria autora:

É com muito gosto que procuro mostrar as ambigüidades, as contradições e os paradoxos dos grandes escritores, os seus “nós” (metáfora recorrente em meus textos), para contestar as leituras monológicas, piedosas ou politicamente corretas. A literatura é arte (perdão pelo truísmo); como representação, expressão ou documento histórico-ideológico, a obra literária pode servir a outras disciplinas; mas a crítica literária, embora necessite de apoio em outras disciplinas, é em primeiro lugar crítica estética. Mesmo em suas formas mais fantásticas e “artificiais”, a literatura não se separa do mundo; entretanto, sua relação com ele é indireta, filtrada por inúmeras mediações. Seus efeitos sobre o real também são indiretos, incomensuráveis em termos práticos, mas sensíveis em termos de valorização da práxis. Daí sua “inutilidade” e sua indispensabilidade. Daí, também, a possibilidade de inverter o percurso determinista que vai do mundo à obra, e de ler certos dados biográficos dos escritores como extensões de suas obras, o que por vezes faço” (2000a, p.13)

## As “Letras Francesas” de Leyla Perrone-Moisés

Os artigos/ensaios que Leyla Perrone-Moisés publicou ao longo dos anos em que esteve à frente das “Letras Francesas”, pode-se dizer, invariavelmente tiveram como objeto não a literatura clássica francesa, mas sua mais moderna expressão. Isso, por si só, já revela uma diferença em relação às leituras de Brito Broca e as características de sua produção crítica. Ora, se para Broca o valor literário se pautava, pode-se dizer, pelo cânone e pelo paradigma da tradicional literatura francesa, evidenciando nisso ainda a “clássica” ascendência francesa no gosto pela literatura divulgado no Brasil, para Leyla Perrone-Moisés, ainda que as tradicionais influências francesas sejam determinantes, a produção crítica lançava um olhar para o presente e, por que não dizer, para o futuro da literatura francesa e sua recepção no Brasil. Ou seja, a recepção da cultura francesa no país, ainda que de certo modo modificada, continuava sendo a tônica da produção desses dois críticos, mas percebe-se claramente uma mudança da posição do crítico em relação a tais influências: se em Broca ainda se constata uma certa “subserviência” à literatura francesa, nos moldes até então desenvolvidos e aplicados, em Leyla Perrone-Moisés, até por sua postura reflexiva frente à crítica como disciplina e prática, percebe-se uma produção em sintonia com a, digamos, metrópole, na condição de igualdade a que chegara a crítica brasileira em relação à francesa.

Evidentemente, não se pretende aqui nenhuma forma de anacronismo, como a de julgar a produção daqueles anos 60 com base nas informações atualizadas, sendo Leyla Perrone-Moisés ainda uma crítica atuante neste presente início de século XXI. Por isso mesmo, para os objetivos deste estudo, nosso olhar se volta para aquela produção inicial, procurando-se evidenciar nela as diretrizes e as bases da reflexão que, posteriormente, foram produzidas por essa autora ao longo de sua carreira como jornalista crítica e professora universitária.

Neste estudo, é possível encontrarmos uma Leyla Perrone-Moisés ainda pisando cuidadosamente um terreno a ser reconhecido, a ser explorado. Ela mesma conta de sua “inexperiência” no jornalismo cultural, ainda dando os primeiros passos, segundo ela sem uma “técnica” própria para tratar dos assuntos que lhe são propostos pelas leituras que

fazia. O que, contudo, em nada parece ter prejudicado sua produção, especialmente se considerarmos uma certa ousadia e segurança para tratar dos assuntos mais candentes a respeito da literatura francesa naqueles conturbados anos 60, anos de grandes transformações verificadas na cultura universal, no homem, enfim. Seus atentos olhos ao que de mais moderno acontecia no mundo a dirigiam aos comentários certos sobre autores e obras, sobre problemas típicos da literatura e da crítica, possibilitando-lhe lúcidas reflexões e avaliações de seu tempo, do escritor e do homem de sua época. Não há, nos textos de Leyla Perrone-Moisés, nenhum pedantismo, nenhuma pretensão de subestimar o leitor, ainda que toda novidade, como a que ela trazia, pudesse parecer estranha e difícil ao gosto de leitores acostumados com leituras mais lineares, mais horizontais, mais de “entretenimento”, acostumados, por fim, com o cômodo tradicional em termos de literatura e crítica literária. Ressalta-se de seu texto, sobretudo, um grande prazer: o prazer da leitura feita, o prazer da crítica pertinente, o prazer de estar comunicando e “traduzindo” ao leitor as delícias que ela mesma perscrutara na sua leitura, na sua pesquisa etc.

Para efeito deste estudo, tal como para as crônicas de Brito Broca no capítulo anterior, optou-se, pelo critério da praticidade, por comentar os textos de Leyla Perrone-Moisés distribuídos por temas específicos conforme abordados em seus artigos, ainda que, à primeira vista, seus textos pudessem sugerir uma certa característica monotemática, o que certamente se pode creditar a uma possível especialização quanto ao tema abrangente do *nouveau roman* e suas teoria e técnicas específicas. De fato, ao contrário da “multiplicidade” de temas e assuntos tratados por Brito Broca, procedimento revelador de um certo tipo enciclopédico de crítica, via de regra voltada para a tradicional literatura francesa, Leyla Perrone-Moisés, voltada quase que exclusivamente para o que modernamente se produzia nessa literatura, parece assumir uma característica típica do que já demonstrava ser a crítica literária de cunho universitário, “o máximo no mínimo”, uma especificidade preferível a uma “multiplicidade”, a uma “quantidade”, um modo certamente mais “vertical” de tratar os assuntos literários.

Para resolver, enfim, a questão sobre como classificar ou dividir os artigos dessa autora neste estudo, tomou-se como base a própria divisão proposta pela autora em seu



livro *Sobre o novo romance francês*, concebido exatamente a partir de muitos dos artigos aqui expostos. É assim que seus artigos aparecem enfeixados sobre os temas “O *nouveau roman* e o romance”, “Os novos romancistas”, “Outros romancistas de vanguarda”, “Literatura e sociedade”, “Criação literária”. Passemos, então, a avaliar, registrar e comentar os artigos e as discussões de Leyla Perrone-Moisés nas suas “Letras Francesas”.

### ***O nouveau roman e o romance***

Os dois artigos intitulados “Situação do novo romance” I e II, respectivamente de 23.11.1963 e 7.12.1963, aqui comentados em conjunto, serviram de base para a composição do capítulo 1 de *O novo romance francês*, primeira obra de Leyla Perrone-Moisés publicada, conforme já comentado. Em sua apresentação do tema do *nouveau roman* logo no primeiro artigo, a autora faz um apanhado geral da “novidade”:

O Nouveau Roman já atingiu a maioria. Essa “escola”, que nunca existiu como tal a não ser por obra do esnobismo jornalístico, mostra-se atualmente mais dispersa que nunca. Os principais romancistas desta tendência prosseguem seus caminhos em rumos cada vez mais diversos e individuais, enquanto seus imitadores de segunda categoria cada vez se parecem mais uns com os outros. Já existe um Ultra-Nouveau-Roman como existiu um Ultra-Romantismo. Por outro lado, outros, que não fazem Nouveau Roman, apresentam em muitos momentos influência deste. Tudo isto significa maturidade. O romance francês não é o mesmo depois desta experiência romanesca; já não se escreve sem corar “a Marquesa saiu às cinco horas”. No momento em que o Nouveau Roman for absolutamente absorvido, adaptado às individualidades dos verdadeiros romancistas franceses atuais e, portanto, desaparecer como “escola”, estará cumprida sua rota.

Ela vai logo dizendo que o novo romance francês não constitui uma “escola” literária, nem seus autores podem ser classificados num grupo por não implicarem uma estrutura comum, um programa específico como de praxe para as escolas ou grupos assim constituídos. Ela atribui ao espírito simplificador do jornalismo e à visão equivocada de alguns críticos, bem como ao esnobismo e à atração da novidade, a interpretação que procura reconhecer nas meras coincidências nas obras de determinados romancistas a constituição de uma nova escola do romance francês. Segundo a autora, a primeira obra

característica dessa tendência a despertar a atenção dos críticos fora *Tropismes*, de Nathalie Sarraut, de 1938, mas somente depois de 1958 é que a crítica dispensou maior atenção à novidade, baseada naquilo que mais chamava a atenção nesses romances: a ênfase na negação das técnicas tradicionais. Leyla Perrone-Moisés conta que o rótulo surgiu do nome “anti-romance” mencionado por Sartre ao referir-se a Nathalie Sarraute, vindo depois a se tornar o “novo romance”, segundo ela “mais eclético e maleável”.

Ainda que não houvesse entre os autores do então “novo romance” nenhuma teoria comum, sendo por vezes até frontalmente opostas, nenhum conceito ou princípio de grupo, segundo a nossa autora alguns traços de parentesco entre suas obras era inegável. Esses traços, na sua opinião, configuravam-se sobretudo na luta desses autores contra o que ela chama de doenças do romance tradicional por esgotamento ou velhice: “adiposidade, superficialidade, simplificação falseadora do homem, linearidade temporal que revelava cegueira para a nova concepção do tempo psicológico, e as conseqüentes mazelas de estilo, que se tornara balofo, sobrecarregado, convencional e mentiroso”, mesmo considerando-se, conforme a autora, inovações já verificadas nas obras de Proust, Kafka e Joyce. A nova proposta certamente tinha como causa as grandes mudanças por que passavam o homem e o mundo depois da Segunda Guerra Mundial, procurando ser uma resposta à nova concepção de vida, de homem e de mundo que vinha se formando e exigindo da literatura sua real expressão. Sobre isso, a autora esclarece:

esses romancistas reconheceram no real *várias camadas*. O homem não é só o que aparenta ser, nem só o que esconde conscientemente; é tudo o que nele vive à sua revelia, e, descoberta maior, é também tudo o que poderia ser ou poderia ter sido. O domínio do possível é, portanto, o campo dos novos-romancistas, não o domínio do existente. E justamente por serem seus romances a exploração de todos esses possíveis (ou de muitos deles) ao mesmo tempo, é que foram chamados de confusos, incoerentes e exaustivos. O que eles pretendem é substituir o universo significativo, por demais esquematizado, dos romancistas tradicionais, por um universo onde as coisas e os acontecimentos têm uma pureza inicial, onde eles *existem* antes de *significar* ... O que eles recusam é a clareza superficial e o divertimento fácil.

Leyla Perrone-Moisés ainda vê nessa característica um outro traço comum dos novos romancistas, a recusa do entretenimento puro e simples, procurando elevar o romance à categoria de questionador do homem moderno. É assim que a autora entende

nessa nova forma de romance como o “campo do possível”, daí decorrendo uma nova concepção do tempo romanesco, jamais linear, mas “enovelado, quadridimensional, reversível”. Ela reconhece a propriedade disso numa analogia com a memória humana, que libera informações sem a necessidade de ordens cronológicas, respeitando tão somente o mecanismo de associações, “segundo o qual os fatos ressurgem e são mais ou menos ampliados segundo o eco que tiveram na sensibilidade do indivíduo”, o que, na sua opinião, corresponde à verdade psicológica, “pois nosso passado não está em nossa memória como uma história em quadrinhos, mas como um jogo de carta embaralhado”. Desse modo, sendo o romance o campo do possível, nele ganham legitimidade a fuga à cronologia e a anulação do tempo propriamente dito pelas “voltas ao passado que se contradizem umas às outras, ou bruscas paradas, já que cada instante é desdobrável em possibilidades infinitas e autodestruidoras”. Essa nova concepção do tempo em suas possibilidades infinitas e as várias camadas do real concedem ao novo romance uma forma de expressão mais humilde, que se manifesta numa recusa da “assertividade” de um fato pelas suas várias e diversificadas possibilidades de ser definido e conhecido, abandonando-se a arrogância da certeza absoluta.

Além dessas características, Leyla Perrone-Moisés ainda reconhece como traço distintivo entre os autores do novo romance o modo de apreensão do mundo pelo sentido da visão, razão pela qual já foram chamados de “escola do olhar”. “Todos eles procuram dirigir ao mundo um olhar limpo, pronto para o espanto de haver um mundo e disposto a partir do início, isto é, das aparências, para a descoberta do real; sua intenção é descrever as coisas com a máxima objetividade, comunicar ao leitor sua impressão do peso e da opacidade do universo, sem avançar qualquer conjetura sobre o sentido deste”. Essa associação com a visão, com a imagem encontra respaldo sobretudo na infinita variedade de formas que se instala com a modernidade, pela fotografia, pela televisão, pelo cinema, pelos cartazes publicitários etc., sendo perfeitamente compreensível a influência do cinema na concepção do novo romance, pela superposição de imagens, pelo olho-câmara do romancista que foca o objeto independentemente de sua importância ou significância, ao contrário do olhar humano que seleciona subjetivamente as imagens e as escolhe pelo interesse que possam despertar.

A autora tem razão nessa sua leitura do novo romance em consonância com a descoberta do cinema, o que ocasionou verdadeira transformação no modo de ver as coisas: “O cinema veio chamar nossa atenção para a superfície dos objetos: até mesmo os mais familiares, pela magia do *close up* e do enquadramento, revelam-se repentinamente desconhecidos, impenetráveis, novos”. Seria realmente interessante saber então por que da opção dos novos romancistas pela escrita se a câmara, com propriedade, poderia traduzir-lhes o novo modo de ver. Essa pergunta é posta pela própria autora, que se apressa ela mesma em responder considerando que, para o verdadeiro escritor, somente a literatura contenta como meio de expressão; e ela explica sua resposta: “Isto porque o cinema é sempre reprodução do mundo – embora a escolha e a ordenação das imagens deste mundo o elevem à categoria artística, e a literatura é a recriação abstrata, que permite ao criador estabelecer uma infinidade de relações sensoriais e intelectuais entre imagens”. Além disso, Leyla Perrone-Moisés conclui que a recriação pela escrita deixa sempre uma margem de indefinição, diferentemente das imagens, o que leva a uma participação mais efetiva do leitor em relação ao espectador. E ela arremata, com precisão: “mas há uma diferença essencial entre um bom romance desta tendência e um *script*: enquanto neste as palavras são apenas descritivas, naquela elas são criadoras”.

Continuando sua exposição da estrutura e dos princípios do novo romance, a autora vai tratar, no segundo artigo, da questão do homem nesse novo universo. Tal qual o objeto em si, que no novo romance vinha a assumir uma forma mais objetiva e concreta – ao contrário dos romances realistas e naturalistas nos quais tinha valor social –, a visão do homem, entre as tendências psicológicas que informam o novo romance, é behaviorista. Segundo ela, nas obras enfeixadas nessas características do novo romance, o homem não aparece de forma dividida entre corpo e espírito, “mas como um todo inseparável e intimamente ligado às circunstâncias que o cercam”. A autora comenta que muitos criticam a desumanidade desses romances – como pôde ser constatado nas crônicas de Brito Broca –, em razão da “proeminência dos objetos”, do cenário “frio e geométrico”. O fato, segundo Leyla Perrone-Moisés, é que o homem perdeu sua antiga segurança de dono do universo, “sente-se agora desamparado e ignorante como nunca. Mas o sentimento de desamparo acompanha a consciência de que tudo depende exclusivamente dele, agora que os deuses parecem distantes; e a consciência da ignorância só pode nascer da consciência da vastidão

que existe por conhecer”. Mas a autora adverte que ainda é o homem que continua ocupando o primeiro lugar, pois é seu olhar e sua consciência que determinam em última instância. É assim que ela considera que a personagem do novo romance reflete essas inquietações da contemporaneidade, e seu drama maior é o da solidão, conseqüente do mundo em transformação de valores: “se ignoramos até mesmo quem somos, como almejar o conhecimento do próximo e a compreensão recíproca?”, conclui a autora, considerando que a sociedade nesse novo romance é apresentada como um agrupamento de solidões individuais.

Ainda um outro elemento ligado à concepção do homem no novo romance diz respeito à aparente demência das personagens: “Por serem vistas com muita profundidade e de muito perto (a micropsicologia) todas as personagens parecem desequilibradas ... Ou então o desequilíbrio da personagem é um truque de composição que objetiva mostrar-nos um universo estranho, visível apenas para um olhar desvairado”. Mas a grande característica apontada pela crítica em relação às personagens é a despersonalização, o que causava o estranhamento e a angústia de críticos como Brito Broca ao depararem com a novidade do romance francês. A autora comenta: “As personagens começam por perder os caracteres físicos, as relações de parentesco (sempre vagas e incertas), o nome, a autoria dos autos (já que também o enredo se reduz progressivamente e nele muitas ações são intermutáveis) até chegarem ao limite do desaparecimento”, como em Beckett. Percebe-se claramente nisso a nova condição do homem em seu estado moderno, “despessoalizado”, alienado em meio à massa, rotulado, encaixado em engrenagens, restando dele muitas vezes um número, iniciais, siglas apenas.

A última característica do novo romance reconhecida por Leyla Perrone-Moisés diz respeito, enfim, à sua condição do romance do romance; ela explica: “uma obra que é ao mesmo tempo romance e uma meditação acerca do romance, de suas possibilidades como forma literária”, baseando-se na realidade de que “o artista de nossos dias está constantemente a meditar acerca de sua arte, não se satisfaz com realizá-la”. E conclui, refutando a crítica que, atrelada a princípios anacrônicos, não soube compreender a nova manifestação artística, atribuindo-lhe um modismo passageiro:

o Novo Romance não nasceu exclusivamente do desejo esnobe de fazer coisa nova e obscura, como pretendem alguns, mas é perfeitamente explicável como manifestação literária dos dias que correm, pois está em completa harmonia com a cultura contemporânea.

“O desafio de Valéry”, de 10.2.1962, é um artigo muito bem construído, no qual a autora, a pretexto de comentar duas obras recentemente lançadas, toma como baliza a célebre frase de Valéry, “La Marquise sortit à cinq heures”, para expor as novidades trazidas pelo nouveau roman, que já começava a se tornar uma “exigência” na construção do romance moderno. Ela começa o artigo expondo que Valéry achava-se incapaz de tornar-se romancista por recusar-se a formular frases como aquela, que, na sua opinião, simbolizava toda a futilidade do gênero. E argumenta:

Ora, nesses dias em que o romance está sendo julgado e transformado, em que os romancistas não se contentam com escrever romances mas tornam-se críticos de suas próprias obras, e examinam a frondosa árvore romanesca para expurgar as numerosas folhas secas e tratar dos galhos que ainda podem florescer, volta à baila o desafio de Valéry. Até que ponto a frase “La Marquise sortit à cinq heures” é importante e enriquecedora para o leitor? A resposta a esta pergunta decidirá o futuro do romance.

As obras comentadas seriam as de dois novos romancistas que teriam se lembrado dessa frase para escrever seus romances. O primeiro, Claude Mauriac, usou-a como título de sua obra publicada em 1961; a segunda, Françoise Mallet-Joris, a teria usado como início de capítulo, ainda que com sentidos diferentes nos dois livros, o que instrumentaliza Leyla Perrone-Moisés para seus comentários críticos sobre as duas obras e seus autores. Começando pela obra de Mauriac, a autora apresenta um breve resumo do enredo da obra associando-a a um outro romance do mesmo autor, *Le diner en ville*, nos quais o autor emprega de modo bem-sucedido a técnica de mesclar monólogos interiores e diálogos, “como se fossem cartas de baralho, de modo que conhecemos todas as personagens por dentro e por fora”, ainda que não haja nenhuma indicação formal de quem é a fala, levando o leitor a descobrir tal autoria ao longo das páginas pela construção mental que faz das personagens. O que Leyla Perrone-Moisés destaca como técnica inovadora, no entanto, diz respeito à inserção, por parte do autor, de trechos de velhos documentos relativos ao local de ação do romance, transcritos fielmente de modo intercalado aos diálogos e aos monólogos interiores. A autora comenta que, em princípio, essa técnica causa estranheza, mas que aos poucos vai se acomodando ao texto cumprindo perfeitamente sua função, qual seja, a de mostrar que “o homem é sempre o mesmo, que as paixões que agitavam os parisienses dos séculos passados são as mesmas que ocupam os pensamentos dos

parisienses de hoje”, o que a leva a concluir que o romance se transforma num curioso estudo do passar do tempo, “concomitantemente posto em evidência e negado”.

Leyla Perrone-Moisés reconhece nessa técnica todo um modo de construção de sentido do próprio cinema, no qual toda arte está não exatamente no que diz, mas na maneira de compor, na *découpage*, como também na maneira de focalizar. Em sua opinião, não fosse o talento para a literatura, o autor seria um bem-sucedido *metteur en scène*, pois constrói seu romance como um filme, aos pedaços. De fato, o cinema, que também passava por uma reestruturação na sua forma e na sua linguagem naqueles anos 60, dialogava com a nova forma do romance, com a sua não-linearidade de tempo e construções inusitadas de espaço e composição de personagens. A objeção de Leyla Perrone-Moisés em relação ao romance, no entanto, aponta exatamente para o que ela chama de “compromisso do romancista com o cientificismo e o tecnicismo de nossa época, que o faz desejar apenas fixar os fatos como uma máquina”, o que, segundo ela, lembra as então ingênuas teorias dos romancistas realistas do século XIX à procura da perfeita objetividade. E suas conclusões acabam apontando uma contradição em que cai o autor e sua obra: ele exclui da arte a criação, que ela vê como o dado pessoal e mais valioso.

Voltando-se para a outra romancista, Françoise Mallet-Joris, cuja obra é *Les personnages*, Leyla Perrone-Moisés a considera ainda imatura, não sabendo ao certo que caminhos tomar em seus romances. Sobre o enredo, uma intriga palaciana envolvendo uma amante do rei, ela conta tratar-se de um tema tradicional, com algumas audácias do *nouveau roman*, como “confusão dos planos temporais, descrição dos delírios de uma mente um tanto doentia, transcrição entre parênteses de diálogos interiores das personagens”, ao que ela criticamente condena: “Muitos romancistas estão cedendo atualmente à tentação da novidade romanesca, e revestem de um estilo *Nouveau Roman* um conteúdo que não pedia tal revestimento, e às vezes está em profundo desacordo com ele”. É o caso, segundo Leyla Perrone-Moisés, dessa autora no romance comentado, cujas narrativa e intriga não conseguem prender o leitor, que parece nem mesmo se interessar mais pelo fato de a marquesa ter saído às cinco horas, brinca a autora do artigo. Um único ponto, talvez, na sua opinião, pudesse salvar o romance: a criação de uma atmosfera estranha, “como a de um universo visto através de um vidro deformante”.

Concluindo seu artigo com a retomada da célebre frase, considera que, depois do balanço, uma resposta melhor ao desafio de Valéry seria a obra de Mauriac, “pois prova que a história da Marquesa pode ter um significado rico e imprevisto e que podemos, através dela, alcançar profundas verdades humanas – o que sempre vale a pena”. Já quanto ao romance de Françoise Mallet-Joris,

a frase é pobre porque significa exatamente o fato que exprime, e, em nossos dias, não podemos aceitar um romance que só nos traga o conhecimento superficial dos fatos narrados. Não nos basta um romance de entretenimento, nem o que apenas traga curiosidade de estilo (o que, no fim de contas, é também entretenimento), mas exigimos que a saída da Marquesa tenha um significado amplo que o simples fato de sair.

É por meio dessas considerações que se pode, pois, medir o grau de exigência da crítica em relação ao romance. Ou seja, já não bastam fórmulas esgotadas nem tampouco experimentalismos com elementos pseudomodernos: o que passa a contar na construção do romance são os novos elementos em sintonia com a realidade do homem moderno, articulados à criação e à arte. Embora muito ainda se tenha escrito com a mesma estrutura da frase de Valéry, certamente o gênero romance passou a carecer de uma nova mirada desde o advento do *nouveau roman* naqueles já quase longínquos anos 60 do século XX.

“O romance na berlinda”, de 17.11.1962, pretende comentar e apresentar ao leitor duas obras de crítica com propósitos semelhantes, como se pode depreender dos títulos: *Histoire du roman moderne*, de M. Alberès, e *Où va le roman?*, de Pierre de Boisdeffre. Não seria de estranhar que os dois críticos, amigos e da mesma geração, se preocupassem com o problema então em pauta na crítica literária daqueles anos 60, em relação a que, Leyla Perrone-Moisés comenta: “Esses problemas são os do romance, gênero que, como as pessoas ameaçadas de morte, atrai atualmente as atenções da crítica; alguns diagnosticam seus males e já o vêem morto, outros lhe hipotecam solidariedade, elogiando-lhe as boas cores”. A julgar das considerações da autora do artigo, os dois autores franceses parecem ocupar vagas na fila dos que não acreditam que a sentença de morte do romance esteja firmada, ainda que, em relação ao assunto, suas obras apresentem diversidade quanto ao tom, ao significado e ao peso de cada uma delas.



A autora inicia contrapondo as duas obras em suas características formais: a de Alberès, de grande fôlego, parece mais uma tese universitária, enquanto a de Boisdeffre lhe parece bastante inconsistente, não correspondendo, segundo ela, à ambição expressa no título. Declaradamente, Leyla opta pela qualidade da primeira, cujo autor é um crítico que alça altos vãos em seus ensaios no *Nouvelles Littéraires*, ao passo que o segundo se limita a ser tão somente um historiador da literatura. Esse tipo de comentário se estende, um tanto quanto “chovendo no molhado”, para finalmente entrar no que de fato interessa: o estudo do romance. Para Leyla Perrone-Moisés, em Alberès esse estudo “planta raízes mais fundas, buscando explicações e antecedentes nos antepassados do romance atual, desde a lenda do Santo Graal, passando pelo romance barroco, as novelas do século XVIII e o apogeu romanesco do século XIX, para desembocar numa análise bastante sensata do ‘caso’ do Nouveau Roman”.

Os pontos positivos levantados pela autora em relação à obra de Alberès, sempre em detrimento da de Boisdeffre, referem-se sobretudo a dois assuntos bastante candentes à época: a ficção científica e o *nouveau roman*. Sobre a ficção científica, o gênero ainda parecia estar dando os seus primeiros passos, mas nem sempre seguido por bons olhos por parte da crítica literária. Já tivemos a oportunidade de constatar pelas crônicas de Brito Broca que o tema da ficção científica não parecia agradar tanto ainda, sendo enquadrado entre as coisas “inexplicáveis”, exóticas etc. No caso do autor em estudo por Leyla Perrone-Moisés, Alberès considera que, apesar de muitos apaixonados esforçarem-se por colocá-la ao lado das grandes obras literária do século XX, esse tipo de ficção ainda não chegou a oferecer obras representativas em número convincente. Poder-se-ia concluir desse juízo do autor que o critério para tal consideração seria o quantitativo? E o autor prossegue afirmando que os grandes da ficção científica não conseguiram dar às suas quimeras valor moral, nem sequer emocional e que tudo se passa no plano do imaginário e do intelecto. Perrone-Moisés cita diretamente o autor: “*Rares sont les écrivains qui ont su imposer le genre. Les plus subtils trichent avec lui – comme tant d’auteurs de contes fantastiques – en y remplaçant la conviction par l’humour, ce qui revient à nier le genre*”. E ela conclui sobre o tema:

Apesar de um maravilhoso latente, para Alberès a ficção científica ainda se mantém numa idade mental e afetiva de 12 anos, e não superou o que ele chama de sua “pré-história”; o que,

por outro lado, revela certa fé nas possibilidades futuras do gênero. É o caso de perguntar: quando? quando o homem tiver realmente chegado a outros planetas? Mas estão não será ficção...

Em relação ao *nouveau roman*, o autor parece acreditar não estar este muito distante da própria ficção científica, pelo fato de acreditar em que “a realidade tem várias espessuras” e também pela crença de que o universo – e mais uma vez a crítica cita o autor no original – “*n’est plus constitué par un seul monde homogène, mais par plusieurs mondes simultanés ou superposés ... Très éloigné en apparence de l’étranger tel qu’il se présente dans la fiction scientifique, A. Robbe-Grillet, Michel Butor ou Claude Simon utilisent pourtant les mêmes procédés que le fantastique cérébral: la seule différence est que, au lieu de prendre pour thème l’insolite, le cosmique, l’étrange, ils appliquent cette technique et cette imagination à la matière commune de l’existence humaine*”. O autor continua considerando que não importa que alguns dos autores admitam uma ou várias interpretações e significados profundos para suas obras e que outros, ao contrário, os neguem, pois, no fim, acabam caindo ou na excessiva complicação, e ele cita como exemplo Claude Simon, ou na excessiva simplificação (citando Robbe-Grillet). A conclusão da autora em relação às considerações de Alberès, sempre ponderada, expressa-se nos seguintes termos:

Embora reconhecendo no Nouveau Roman um papel importante como libertador da ficção do bom senso fácil e vulgar que a envolvia, Alberès denuncia, entretanto, a criação mais ou menos artificial e publicitária dessa “escola”, que deve muito de seu prestígio não ao que traz de novo e de valioso, mas ao interesse que sempre despertam, em certos meios pedantes e enfasiados, as teorias abstratas, sejam elas quis forem. É um fato em que deviam meditar os bons romancistas embarcados nessa canoa, como M. Butor e Claude Simon, pois essa etiqueta publicitária pode colar-se-lhes definitivamente, quando não fosse às obras (onde reside o maior perigo), aos seus próprios nomes, o que poderia prejudicá-los irremediavelmente.

Leyla Perrone-Moisés encerra seu artigo mais uma vez enfocando as “gritantes” diferenças das duas obras comentadas quanto à sua qualidade e eficácia, ressaltando sobretudo o caráter pretensiosamente erudito de Boisdeffre, o que, segundo ela, poderia até ser esperado de Alberès, pela sua condição de professor universitário, o que não se constata. Ela justifica que a comparação foi usada como método de análise, “mas qualquer

outra levaria à mesma conclusão com respeito às duas obras pois, quando se trata de crítica, mais do que quando se trata de criação artística, é fácil distinguir o trigo do joio”.

Sob o título “A estação dos romances”, de 22.12.1962, Leyla Perrone-Moisés escreve sobre novas publicações francesas e, particularmente, sobre a “corrida” anual dos editores que precede a distribuição dos famosos prêmios literários nos anos 60. O termo “corrida”, segundo ela, é corrente entre os críticos franceses, que se referem, maldosamente, aos novos autores como “potros e potrancas” postos na pista de corrida por seus editores, ávidos pelos consagrados e tradicionais prêmios. O tom jocoso, no entanto, revela que o evento tem mais uma finalidade publicitária que propriamente literária, a julgar sobretudo pela “brincadeira” feita pelo crítico francês Mathieu Galley na imprensa cultural informando que o Goncourt não seria conferido a ninguém “por falta de candidatos que obtivessem a média necessária”. A autora comenta que, na verdade, essa brincadeira revela uma escassez de romances naquele ano de 1962 e atribui culpa parcial justamente aos prêmios, que normalmente erram ao contemplarem romances muitas vezes falhos pela precipitação e convencionalismo. Ela diz que o romance mais importante da estação, segundo a crítica francesa, é *L'inquisiteur*, de Robert Pinget, que promete comentá-lo tão logo o tenha em mãos, o que só será efetivamente feito em artigo de 5.10.1963, o qual comentaremos na seqüência deste.

As três obras então premiadas e que merecem comentários da crítica brasileira oscilam entre novidades apresentadas e defeitos evidentes que servem de “gancho” para as suas conclusões positivas quanto às inovações trazidas pelo *nouveau roman*, que parece ter se tornado um novo paradigma para a crítica em relação ao gênero romance. Sobre o primeiro romance, *La part des choses*, do estreante Jean Loup Vichniac, a autora diz tratar-se, talvez, de um dos melhores romances do ano, e identifica na obra elementos positivos que mereceriam um crédito, por assim dizer, ao autor, na esperança de que continue a produzir romances de qualidade. O elemento surpresa, para ela, foi o tom justo encontrado pelo autor para tratar de seu tema, uma alegoria policial que fixa a situação do mundo atual, tratada, segundo ela, de forma leve, despretensiosa e engraçada, encontrando raízes no espírito francês e atingindo um tom voltariano em muitos trechos.

Sobre o segundo romance, *Le cardinal prisonier*, da jovem mas não estrepante Christine Arnoty, Leyla Perrone-Moisés é categórica: “É um romance medíocre, acadêmico e folhetinesco; o estilo é constelado de algumas jóias de mal gosto”. Ela chega mesmo a dizer que descartaria seus comentários sobre o romance não fosse a oportunidade trazida por ele de uma reflexão a propósito da polêmica instalada na crítica a propósito do *nouveau roman*, e afirma:

Este romance de C. A. é tradicionalista de forma e de conteúdo; e, como é de principiante, revela claramente os pesos mortos, as partes em franca decomposição do romance “tradicional”. Este romance tem uma intriga ... tem personagens, como querem os tradicionalistas, compreensíveis, feitos de uma peça só, falsos como bonecos. Um romance como este mostra claramente que, sem uma transformação quase radical, o romance estaria agonizando suavemente. Só uma sacudida como a do Nouveau Roman – com a limpeza dos tais pesos mortos (“retrucou ele voltando os olhos para o amigo”), a luta contra a simplificação falsa das criaturas, a recusa do romance “pré-mastigado” pelo A., para divertimento fácil do leitor – pode salvar o romance de uma morte que, pelo contrário, seria certa.

Os assertivos comentários a propósito dos “erros” desse romance são, por si só, indicativos da sua defesa da nova forma exigida para o gênero. Na sua concepção, o *nouveau roman* vinha mesmo para ficar e para fazer história, não sendo mais possível atribuir valores a uma forma já então desgastada do romance tradicional. Essa nova realidade pautaria também sua análise do terceiro romance em questão, *Les cartes du temps*, de José Cabanis, ainda que a articulista reconheça nessa obra elementos positivos como: “o sereno fluir de um estilo maduro, um estilo que consegue ter o extremo requinte da naturalidade; o tom de recolhimento que caracteriza uma volta ao passado, o tocar de leve nos seres evocados, revelando profundo respeito pela vida e pela criatura humana, cujo segredo profundo o romancista sugere mas nunca desvenda totalmente...”. Essas considerações, no entanto, não a impedem de afirmar que, na encruzilhada em que se encontrava o gênero romance por aqueles dias, o autor lhe parece um tanto quanto “demodé”, “como um escritor da época em que o romancista desvendava ao leitor uma alma de delicadezas e refinamentos à la Proust”. Ela reconhece que a construção de Cabanis se liga às então recentes conquistas da técnica romanesca: mistura de planos espaciais e temporais, mas, na sua opinião, o autor nem sempre usa desses recursos de

modo bem-sucedido, já que dependem do acaso e não especificamente da construção do romance. É por isso, aliás, que a autora chama-o de “romântico atrasado”.

A nota curiosa desse artigo, porém, se refere a uma coluna extra, aparentemente escrita ao sabor de uma novidade recém-chegada surpreendendo a autora quando seu artigo já parecia concluído. Trata-se de uma enquete promovida pelo *Figaro Littéraire* sobre o *nouveau roman*, na qual eminentes figuras do literatura francesa, críticos e autores, entre eles Roland Barthes, Robbe-Grillet, expuseram suas opiniões. A enquete, segundo Leyla Perrone-Moisés, fora motivada por um artigo de André Brincourt que, por sua vez, foi respondido por um outro artigo de Robert Kanters, no qual há observações “espirituosas e oportunas em que este crítico é mestre”. E ela cita diretamente o texto de Kanters, dirigindo-o com suas sinalizações: “[o *nouveau roman*] é uma cura de emagrecimento que fará bem a um gênero que a facilidade e a tagarelice estavam tornando obeso...”, mas ele chama a atenção para “o contraste entre a ousadia técnica desta literatura e a pobreza, a pusilanimidade de seus temas. Lançam-se pontes de uma audácia tremenda sobre o riacho da Rua do Bac”; e observa que “a rigor, contam-nos sempre a história de um príncipe eu se casa com uma pastora; a única originalidade é que no-la contam, por vezes, do ponto de vista de um carneiro”.

A autora comenta que a enquete revelou que poucos dos solicitados a darem sua opinião (com exceção dos participantes do movimento) aceitavam integralmente essa tendência do romance e que muitos a ela se opunham com violência. Da mesa-redonda promovida pelo *Figaro* para discussão dos resultados, a crítica cita a participação do crítico Jean Ricardou que, segundo ela, teve atuação brilhante em defesa dos novos romancistas, chamando a atenção para as oposições violentas que o *nouveau roman* suscitava. Ela destaca que, segundo Ricardou, a reação revelava a “mauvaise conscience” dos tradicionalistas que atacavam a nova forma como uma ofensa pessoal. Paralelamente, a autora notifica a existência de um artigo do crítico Mathieu Galley no jornal *Arts*, intitulado “A lenta agonia do *nouveau roman*”, que dizia: “O Nouveau Roman fez sua entrada nos manuais escolares. Lagarde e Michard o acolhem na Literatura contemporânea. A Academia o espreita. Ele não viverá muito até imobilizar-se como instituição nacional. Seria, entretanto, inconveniente enterrá-lo com gritos de alegria enquanto não se parar de falar nele. O ‘Figaro Littéraire’, sinal inquietante, acaba de o descobrir”. A frase final da

autora neste artigo é bem sintomática do calor dos debates em torno da polêmica e de sua posição nesse terreno: “E, enquanto os críticos discutem, os romancistas escrevem”.

O prometido em 22.12.1962 cumpriu-se em artigo de 5.10.1963, com o título “*L’inquisiteur*, romance controverso”, em que Leyla Perrone-Moisés apresenta seus comentários sobre o romance de Robert Pinget. Ao contrário do que se previa e se especulava um ano antes, esse romance não chegou a conquistar nenhum dos prêmios a que concorreu na ocasião, fato, entretanto, que não chegou a desagradar seu editor, que via na obra um dos momentos mais importantes de sua carreira. Apesar da não premiação, o romance teve grande repercussão e mereceu elogios entusiásticos de diversos críticos franceses, tendo o crítico Albérès o classificado como “*un devoir d’école, une thèse de Nouveau Roman*”. O romance veio a receber, por fim, em 1963, o *Prix des Critiques*, mas ainda sendo alvo de controvertidas opiniões dos críticos, que se dividiram entre os que achavam que o livro deveria ter sido escrito em três páginas e os que defendiam que deveria ter três mil.

Num primeiro momento, a crítica faz uma apresentação de Pinget considerando que, desde seu primeiro romance, ele surgiu como um dos romancistas mais curiosos do chamado *nouveau roman*: “Criador de um universo absurdo muito próximo do de Samuel Beckett (de quem foi, aliás, tradutor); Pinget não exitava em fazer que suas personagens mudassem de nome ou de sexo, estilhaçando de tal forma a narrativa que bem pequeno era o número de leitores capazes de acompanhá-la até o fim. Por isso, durante muito tempo, foi conhecido apenas por um grupo de iniciados”. Sobre o romance propriamente dito, a autora afirma tratar-se de leitura espinhosa, disposto em forma de interrogatório, tendo como interlocutores um velho empregado surdo e o interrogador, aparentemente um policial. Afora esporádicas vírgulas, considera, o romance não apresenta pontuação alguma e a alternância de um interlocutor para o outro se dá pela mudança de linha apenas. Para ela, a obra de Pinget seria a melhor ilustração do que dissera Michel Butor acerca do romance, o que ela cita no original: “*le domaine phénoménologique par excellence, le lieu par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître; c’est pourquoi le roman est le laboratoire du récit*”.

Após apresentar detalhados comentários sobre o possível enredo do romance, um interrogatório do qual se podem depreender inúmeras narrativas reais expostas apenas pela exploração das palavras, Leyla Perrone-Moisés conclui que o caráter policial do romance coincide com uma tendência freqüente no *nouveau roman* (cita *Les gommés* e *Dans le labyrinthe*, de Robbe-Grillet, e *L'emploi du temps*, de Butor). mas logo assegura que esse aspecto é enganador, pois esses romances são precisamente a negação do romance policial como entretenimento:

Nestes falsos romances policiais não há crime, não há culpado ou não se fica sabendo se houve um e outro. O que interessa a esses romancistas são as ricas possibilidades que o romance policial oferece na exploração do real. Partindo de um acontecimento, o detetive explora todas as pistas possíveis, todos os prolongamentos de uma ação; tomando o lugar do detetive, o romancista tem possibilidade de criar diversos planos e partir de um acontecimento. Mas não lhe interessa afirmar que um dos caminhos seja verdadeiro; indicar o criminoso é uma concessão ao divertimento do público, e o Nouveau Roman é um romance de pesquisa, e não de entretenimento.

A questão do “entretenimento” parece ser um ponto realmente crucial para a discussão do *nouveau roman*, pois este subverte aquela idéia de que a literatura teria quase que exclusivamente como função o entretenimento propriamente dito. Esta especificidade do novo “gênero” parecia se aproximar mais de um texto elaborado, “fabricado” nos laboratórios das universidades, como poderiam defender alguns de seus detratores, distanciando o romance da própria literatura, sendo por isso mal visto, como se pôde depreender das crônicas de Brito Broca, o qual não via com bons olhos a novidade. Poder-se-ia talvez inferir dessa nova realidade que a própria crítica literária se via compelida a acompanhar as novas imposições para efetivamente poder perscrutar os novos romances, tomando-se ela também mais elaborada, mais específica, abandonando o diletantismo pelo puro diletantismo e avançando em direção a uma especialização cada vez mais premente.

Após longas considerações sobre a situação das personagens – o velho empregado surdo e os patrões apenas nomeados –, situação esta que espelha a hegeliana dialética do senhor e do escravo, a articulista comenta a questão da surdez do velho empregado afirmando não ser por acaso que o autor o tenha assim criado. Para ela, o surdo se liga ao real quase que tão-somente pela visão, “observa os fatos com especial atenção em busca de

indícios para compreender aquilo que lhe foge devido a sua deficiência”, o que a faz remeter à particularidades dos novos romancistas da vanguarda francesa que foram chamados de “l'école du regard” por causa da importância do sentido da visão em seus romances; e completa:

Os novos romancistas reconhecem, como Giraudoux, “*assez d'épaisseur à la surface du monde*”, e, como os fenomenologistas, partem da descrição desta superfície para tentar entender este mundo. Mas, embora pormenorizada, não é clara a visão que eles nos transmitem. Convictos da impossibilidade do conhecimento completo do universo, estes romancistas apresentam-nos um mundo enigmático e opaco.

Também a questão da linguagem do velho, carregada de imperfeições quanto à língua, tal como o próprio termo do título, “inquisitoire”, inexistente, segundo Leyla Perrone-Moisés, na língua francesa (sugere que o título deveria ser “requisitoire”), configuraria a impropriedade da linguagem para narrar qualquer coisa, conforme a “proposta” do novo romance francês.

A autora encerra seu artigo lamentando, no entanto, que tudo fique um tanto quanto vago no romance, o que lhe é compreensível dentro das intenções técnicas do romance, mas que quase o tornaria ilegível para os leitores que o tomassem sem essa preocupação de ofício. Aliás, embora defenda as construções dos novos romancistas, já por diversas vezes criticou-lhes o exagerado tecnicismo, a pedra-de-toque dos que execravam a novidade no romance. E lucidamente conclui: “Se o A. deixasse que algumas [das] tramas alcançassem a plenitude dramática, que seus protagonistas se definissem melhor como indivíduos, o romance seria menos impenetrável e o leitor a ele entregaria mais que sua atenção intelectual; e não há grande romance sem esta entrega total”.

“A palavra exigente”, artigo publicado em 1º.5.1963, teria, em princípio, como assunto principal o romance *L'opoponax*, o primeiro da autora de 29 anos Monique Wittig, publicado em 1964 pelas Éditions de Minuit, e ganhador do Prêmio Médicis daquele mesmo ano. O que se tem, na verdade, é uma ótima oportunidade para que a crítica brasileira, numa bem articulada comparação entre o referido romance, *Le grand Meaulnes* de Alain Fomier e *Degrés* de Butor, apresente uma outra obra, o ensaio *Une parole*



*exigeant* (Éditions de Minuit, 1964), de Ludovic Janvier, donde o título do artigo. O objetivo, em fim de conta, é estudar o romance e sua nova formulação, o *nouveau roman*, assunto por excelência de Leyla Perrone-Moisés. Nesse entranhado jogo de narrativas, é possível dizer, obtém-se um importante material de consulta sobre as novas tendências do romance, num estabelecimento de competências que a autora apresenta com prazer e satisfação ao leitor brasileiro, que por ela apreende as novidades literárias vindas da França. Convém, então, que sigamos seus caminhos passo a passo.

Leyla abre seu artigo partindo da premissa de que, para alcançar grandeza artística, o romance do cotidiano tem dois caminhos a seguir: o lirismo e o rigor estrutural. Sobre o primeiro, diz ela que, por meio dele, o romancista pode “transfigurar os acontecimentos incolores do dia a dia arrancando deles a carga de lirismo existente em todos os atos humanos quando observados com simpatia, no sentido original da palavra simpatia”; é aqui que entra o romance de Fournier, *Le grand Meaulnes*, no qual “as campinas brumosas de Sologne se transformam em país de ‘feerie’, o jovem e rude camponês, em príncipe encantado”. Em relação ao segundo caminho, este “consiste em distinguir nos acontecimentos diários uma estrutura, uma ordem (de valor ‘científico’, social, moral, como nos romances realistas e naturalistas). Os acontecimentos passam a valer como pontos de referência para ordenação do espaço e do tempo em que vivemos; o exame de suas linhas cruzadas vem revelar ao romancista – e ao leitor – os pontos de contacto, a harmonia profunda das estruturas que, descoberta, confere valor e relevo ao que antes parecia descolorido e banal”; e aqui entra o romance *Degrés*, de Michel Butor, que, segundo a articulista, realizou exatamente o que ela acaba de referir sobre o caminho do rigor estrutural.

Feitas, pois, tais identificações e considerações sobre os romances que, presume-se, a autora considera de “grandeza artística”, a partir dos quais estabelece seu parâmetro de comparação, entra em cena, por fim, o romance ganhador do Prêmio Médicis, *L’opoponax*. É importante que se diga que o elemento comum entre os três, e que certamente motivou a comparação proposta por Leyla Perrone-Moisés, é “o dia a dia de um determinado grupo de estudantes, sua vida na escola e fora dela”. As semelhanças, contudo, ficam apenas nisso, já que, segundo a articulista, o romance de Monique Wittig não se encaixa em nenhuma das duas categorias. Ela conta que é com muito custo que a autora francesa procura fugir a todo

e qualquer tipo de lirismo, imprimindo em seu implacável registro o tom neutro e revelando mesmo um certo tipo de patrulhamento para que o lirismo não escape de sua pena dura e resvale até mesmo para o que, pelo uso intenso ao longo dos séculos, acaba sugerindo-o pela simples presença no livro: vento, flor, céu, criança... Leyla Perrone-Moisés procura ver nisso um traço das novas gerações que “endurecidas pelas guerras, descrentes de quase tudo, temem o sentimentalismo com o uma terrível doença”, mas prefere ver nessa autora mais o “desejo de criar um estilo novo”. E esse estilo, reconhece ela, é facilmente identificado com o *nouveau roman*: “a linguagem contínua, neutra e soberana, a ausência de parágrafos e a pouco freqüente (e arbitrária) separação dos capítulos, utilização do anódino ‘on’ como pessoa verbal. Penosa caminhada para o leitor, a quem a romancista não concede o descanso de uma mudança de tom, o prazer de uma imagem poética”.

Se o romance de Wittig não se revela, pois, partidário do lirismo de *Le grand Meaulnes*, considera a articulista, tampouco se alista ao lado de *Degrés*, ainda que suas frases, isoladas, lembrem a linguagem deste último. Para a crítica brasileira, ao contrário do romance de Butor, onde a “estrutura do romance se nos delineia no espírito e percebemos vários planos da narrativa, e as relações sutis e tridimensionais que o romancista estabeleceu entre esses planos; por detrás desses acontecimentos cinzentos esboça-se a trama harmoniosa que confere ao romance seu valor como descoberta de um modo absolutamente novo de desvendar o real”, *L’opopanax* não traz nenhuma poesia das estruturas. Ela chega a admitir nesse romance um progresso na sua narrativa, correspondente à passagem das personagens da infância para a puberdade, e nisso reside, talvez, na sua opinião, o mérito da romancista, além de ter escolhido um tema difícil para estreitar. Mas considera que o *nouveau roman* não vale, definitivamente, como estilo apenas. E para amparar suas afirmações, chama os sempre bem-sucedidos exemplos de Butor, Claude Simon, Robbe-Grillet, importantes autores do *nouveau roman*.

O artigo poderia ter sido finalizado aí, com todas as conclusões já certamente formadas pelo leitor que seguiu o raciocínio e a estrutura da crítica apresentada, não fosse a citação feita pela própria articulista do parecer de François Nourissier no jornal *Nouvelles Littéraires* a respeito da jovem romancista: “era preferível que ela [Wittig] inventasse algo melhor que torturar, antes de o liquidar, um gênero considerado como extenuado (o romance)”. Estabeleceu-se aí o “gancho” para que Leyla Perrone-Moisés – incomodada

com o julgamento do crítico francês, e não menos com a “experiência” malsucedida de Wittig, pseudamente amparada nas técnicas do *nouveau roman* – apresentasse, por fim, o ensaio que lhe inspirara o título de seu artigo, *Une parole exigeant*, de Ludovic Janvier. É por meio dele que a autora vai expor, claramente, sua visão sobre o *nouveau roman*. Convém, pois, dar-lhe voz e vez.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, trata-se do primeiro ensaio do jovem autor que revela conhecer muito bem o *nouveau roman*, sobretudo a crítica dispersa em jornais e revistas. A julgar pela composição do livro de Janvier – quatro Notes sur la méthode (L’anti-héros est anonyme, Errance et question, Le point de vue du policier, L’abyme et le miroir) e quatro estudos sobre os romancistas –, percebem-se aí as grandes linhas mestras do *nouveau roman*. A autora aponta como sucesso do ensaio a facilidade com que o autor encontra termos-chave para elucidar peculiaridades de cada autor. O defeito do livro ficaria por conta das inúmeras citações feitas pelo autor sem dar-lhes o crédito da fonte, como também o que a articulista chama de “certa hesitação do crítico entre o critério estético, o critério psicanalítico e o critério sociológico”. Sobre Nathalie Sarraute e Claude Simon, dois dos autores-chave do *nouveau roman*, citando o autor, a crítica comenta:

Em “Nathalie Sarraute ou l’intimité cruelle” (mais uma fórmula feliz), o Autor nos revela o caráter sadomasoquista da pesquisa de Sarraute. Segundo ele, a vida psicológica de suas personagens oscila entre a “auto-punition délirante” das auto-análises e o “viol par le regard” que é a intrusão no mundo interior do outro ... Na obra de Claude Simon, o Autor vê uma luta “dérisoire” ... do homem contra “le gigantesque effondrement exprimé sans espoir par l’Histoire toute entière” ... o crítico aponta na obra de Simon “un certain cynisme envers les autres, ceux qui se font encore illusion ou cherchent à se tromper eux-mêmes”...

Sobre a análise de Robbe-Grillet feita pelo autor do ensaio, Leyla Perrone-Moisés julga-a discutível, pois não acredita que o aspecto sexual de sua obra – que Ludovic parece destacar pelo complexo de Édipo e pela “obsession du viol” – seja tão determinante quanto o é em Claude Simon. “A aventura de Robbe-Grillet é acima de tudo uma aventura da inteligência, a tentativa de criar o mundo pela palavra ao invés de reproduzir o existente”. Já quanto a Butor, a crítica brasileira crê bastante sugestivo o paralelo estabelecido com Simon (até mesmo pelas diferenças): “Enquanto as personagens de Simon se vêem

submersas pelo desmoronar contínuo do universo, diante do qual se sentem ínfimas e impotentes ... Utilizando a inteligência e a cultura como fios de Ariadne para sair do labirinto, as personagens butorianas se salvam, pela atenção, da morte pela inconsciência”. A autora encerra seu artigo recomendando o ensaio de Ludovic aos interessados no *nouveau roman*, considerando que a vivacidade do texto é uma prova da vitalidade, riqueza e atualidade da problemática do novo romance na literatura e na crítica literária.

### *Os novos romancistas*

O primeiro artigo de Leyla Perrone-Moisés nas “Letras Francesas”, “O romancista Claude Simon”, de 30.9.1961, como já comentado, é equivocadamente atribuído a Brito Broca por Francisco de Assis Barbosa, em sua coletânea das crônicas de Broca publicadas originalmente nessa seção do “Suplemento”. A edição organizada por Barbosa é de 1969, e não se sabe, ao certo, o que teria levado o amigo e conterrâneo a reconhecer nesse artigo a autoria de Brito Broca. Certamente contribuiu para isso uma linguagem, por parte de Leyla Perrone-Moisés, um tanto semelhante, de certa forma “colada” naquela do falecido crítico, o que seria compreensível, como se disse, pela “reverência” e também pela falta de um modo exclusivo de escrita ainda em formação, um tanto quanto “pego de surpresa”, como a própria autora (Perrone-Moisés, 1997) chega a admitir em seu depoimento sobre Décio de Almeida Prado: “Substituir um especialista da altura de Brito Broca era uma responsabilidade assustadora. Décio, naturalmente, achava natural passá-la para uma jovem novidadeira como eu” (p.59). Essa correção ao julgamento de Barbosa, de que se tratava de uma última “crônica” publicada postumamente, ampara-se, sobretudo, na constatação de que Leyla Perrone-Moisés, conforme promessa expressa ao final daquele texto, retoma o assunto em artigo de 30.12.1961 para, finalmente, comentar o livro *La route de Flandres* do mesmo Claude Simon, obra ganhadora do prêmio Nouvelle Vague e que fora deixada para ser comentada posteriormente, sendo objeto do então artigo de setembro de 1961 duas obras em especial do autor francês: *Le vent* e *L’herbe*.

Afora esse dado, por si só inquestionável, outros elementos mais formais atestam a autoria de Leyla Perrone-Moisés: por exemplo, o fato de qualificar o autor francês como um romancista de “extraordinária qualidade” e reconhecer em sua obra, baseada em críticos que ela cita, tratar-se de um romance-marco na ficção francesa, quando se sabe que Brito Broca, apesar de sua comprovada sensibilidade para o trato da coisa literária, não via com bons olhos o nascimento e eclosão da novidade nas letras francesas. Além disso, uma outra curiosidade chama a atenção do leitor: a “novidade”, pela primeira vez, é nomeada como “*nouveau roman*”, ao contrário do modo como Brito Broca vinha se referindo ao fenômeno, via de regra como “*roman nouveau*”, o que revela a sincronia de Leyla Perrone-Moisés com tudo o que vinha sendo efetivamente feito nessa nova configuração do romance na França.

A crítica brasileira abre seu artigo fazendo uma breve apresentação das obras de Simon e contextualizando-o no cenário literário francês, advertindo, porém, que sua abordagem tratará apenas das duas primeiras obras do autor que o lançaram e o firmaram nas letras francesas, *Le vent* (de 1957) e *L'herbe* (de 1958); ela promete para um próximo artigo os comentários sobre a obra *La route de Flandres* que acabara de ganhar o prêmio Nouvelle Vague, o que a motivara a escrever sobre sua obra. Segundo ela, Simon se destaca do conjunto dos autores do *nouveau roman* por uma característica peculiar: suas personagens são “transbordantes de seiva, espantosamente vivas”, ao contrário do “geômetra” Robbe-Grillet, do “universitário” Butor, da “exploradora” Nathalie Sarraute, segundo elas, “todos um tanto quanto secos, frios, criadores de seres anônimos que oscilam entre o autômato e o demente”. É nesse tom, portanto, que seguirá o artigo, evidenciando as qualidades de Simon em detrimento daquilo que mais horrorizava Broca na nova forma do gênero romance, sua pretensa falta de humanidade, sua falta de rosto humano. O texto de Leyla Perrone-Moisés prima pela sua qualidade informativa e formativa, fornecendo importantes esclarecimentos sobre os elementos em debate na polêmica por que passava o gênero naqueles criativos e produtivos anos 60.

A respeito do primeiro romance, *Le vent*, após uma breve exposição de seu enredo, a aventura de Antoine Montès, “um estranho rapaz, misto de idiotice e pureza, de grotesco e superioridade moral”, a autora vai estabelecer as diferenças aventadas em relação aos outros autores vanguardistas:

Já por aí vemos a diferença entre Simon e os outros romancistas de vanguarda. Simon narra uma história; os outros nunca o fazem, Nathalie Sarraute enfeixa situações que não formam enredo; Butor embaralha as circunstâncias de tempo e de lugar, aprofunda problemas psicológicos ao longo de centenas de páginas, mas os acontecimentos são sempre limitadíssimos, mero pretexto para uma interminável meditação acerca do ato de escrever; Robbe-Grillet burla o leitor, simulando aventuras inexistentes, propondo enigmas sem solução, enfim, enredos impossíveis, enlouquecedores ou simplesmente maçantes. Ora, o que acontece é que esses três expoentes do *Nouveau Roman* de início nos encantam pela novidade da experiência e pela habilidade de seus malabarismos; mas, nas leituras seguintes, sentimos neles (principalmente em Robbe-Grillet) qualquer coisa de falso, de arranjado, de oco, e acabamos por nos convencer de que romance tem de ser, antes de mais nada, uma história que se conta. (p.270)

Estariam aí lançados, também pela comparação entre os autores, os elementos fundamentais do novo “gênero”. E todos os demais pontos levantados por Leyla Perrone-Moisés em benefício de Simon e em “detrimento” dos demais realizariam essa nítida compreensão entre as formas de romance e suas diferenças. A preferência da autora por Claude Simon revela, de certo modo, um pendor para os elementos que caracterizam o homem enquanto homem, que sofre, que tem carne e paixões, cujo “padrão” ainda pode ser buscado na literatura “tradicional”, mesmo que “de olho” nas novidades e pronta para abraçar a nova tendência. É ainda essa “humanidade” de Simon que pauta sua leitura do *nouveau roman* em ascensão:

Em seus romances, encontramos a inteligência característica dos autores do *Nouveau Roman* (seu estilo é comparável ao de Butor, pelo fôlego, pela clareza, no esmiuçamento dos personagens complexos – herança de Proust num como no outro), assim como encontramos verdade psicológica tão profunda quanto a conseguida por Nathalie Sarraut. Mas em Claude Simon encontramos algo que não existe nos outros, e este algo é calor humano. As personagens são gente, sofrem com a carne e não só com a cabeça; e, principalmente, é gente individualizada, única, e não imprecisa e qualquer como a gente de *Tropismes*, ou de *Dans le Labyrinthe*.

E a autora prossegue desvendando na obra de Simon os elementos que “faltam” aos outros seus colegas de *nouveau roman*, sempre pelo diapasão do que chama “calor humano”. É assim que comenta que a descrição de ambientes entre “os outros” é definida

pela falta de humanidade, essa marca que sempre lhe parecerá indelével do gênero romance, com se pôde depreender de sua exposição sobre os fundamentos do novo romance apresentada anteriormente. Para ela, em Robbe-Grillet, por exemplo, os móveis, os objetos não têm nenhuma relação com os homens que os utilizam, são apenas frutos da vocação de inventarista do autor, valem por si mesmos; ela considera que Robbe-Grillete “pretende fixar um universo de objetos e não de homens”. Já em Claude Simon, a minuciosa descrição do ambiente tem a função exclusiva de definir seu ocupante, o morador que nele determina a ação psicológica. Ainda em defesa de Simon, a autora argumenta que o resultado disso, em seu benefício, é o lirismo, “pois os objetos tomam em seus romances o valor *significativo* que têm na poesia” (grifo da autora). É, pois, na sua opinião, por esse sentido de humanidade que Claude Simon consegue criar personagens que ficam. E os comentários prosseguem sempre nesse tom comparativo, para concluir – evocando autores como Ortega y Gasset e Claude Édmonde Magny, para quem “o grande romance nos deixa, antes de mais nada, a lembrança de grandes personagens (que prova que os acontecimentos só nos interessam por ocorrerem com personagens que nos interessam)” –, sobre Claude Simon, que “estamos diante do primeiro romancista do Nouveau Roman”.

Voltando-se depois para a outra obra anunciada, *L'herbe*, suas observações se pautam pelo tema principal do romance, uma meditação acerca da morte: “Fluir do tempo, envelhecimento, decomposição final, aspectos de uma única e irrecorrível verdade: tudo é morte, pois até mesmo o que chamamos de viver é um lento e diário agonizar”. Nesses comentários, a autora abandona o tom comparativo entre os autores de vanguarda para se lançar exclusivamente sobre o tema que anima a obra de Simon, a morte e seus personagens em diversos estados de agonia, fazendo um levantamento de alguns símbolos da morte e do passar do tempo, segundo ela admiráveis *leitmotives* que atravessam toda a obra. Seu único comentário sobre a questão polêmica fica diluído na singela comparação que faz entre as duas obras do autor: “o calor humano que se desprende das páginas de *Le vent* está quase que de todo ausente de *L'herbe*, romance mais pensado que sentido; de modo que o último se aparenta mais às obras do grupo de vanguarda em que se enquadra Simon – talentoso mas frio, mais ‘literário’ que vital”. Numa de suas últimas observações sobre essa obra, a articulista extrai-lhe o que considera o tema essencial, o Tempo, e considera, sobre o autor: “Seus romances são uma desesperada tentativa de reunir pela memória os fragmentos do

passado (o romancista é sempre uma memória), para formar com eles uma espécie de monumento capaz de resistir à ação destruidora do tempo”. Para a autora, “*L’herbe* é um romance perfeito, formalmente, repleto de tiradas talentosas, de divagações filosóficas profundas e originais, mas não alcança a grandeza artística de *Le vent*”.

Os comentários sobre o livro *La route des Flandres*, que, segundo Leyla Perrone-Moisés, “realiza a fusão das duas tendências”, aparecem, por fim, conforme promessa da autora, no artigo de 30.12.1961, com o título “Ainda Claude Simon”.<sup>4</sup> Ela advoga a idéia de que este é um romance com grandes possibilidades de salvar-se no naufrágio dos romances a cada ano premiados na França, sobretudo porque, na sua opinião, retomando o artigo anterior, Claude Simon talvez seja o romancista do *nouveau roman* mais bem-sucedido quanto à união de uma inteligência excepcional capaz de inventar e desenvolver uma nova técnica de romance com o dom do perfeito criador. Ela diz: “Seus romances não são técnica à procura de assunto, mas técnica nascida de um assunto”, e completa exaltando o autor pelas mesmas qualidades, em relação aos demais, que já comentara no artigo anterior: “é o único daqueles romancistas que parece amar o Homem com sua miséria e grandeza. Os outros, por melhores psicólogos que sejam, dão a impressão de ter pelo Homem apenas o interesse que pode ter um cientista por uma cobaia, interesse mas não comunhão. E alguns nem mesmo como cobaia o vêem, mas apenas como objeto”. A crítica sempre reforça, em relação aos escritores vanguardistas, aquelas características que a orientaram na sua concepção do homem no *nouveau roman*.

Depois de fazer uma breve explanação do enredo do romance, uma história de poucos episódios passada em meio à guerra, onde a trama principal envolve morte e traição amorosa, a autora observa que é na simplicidade do argumento que reside a força do romance, e justifica sua conclusão. Segundo ela, a guerra, o amor e a morte são temas constantes do romance tradicional por serem problemas constantes da raça humana, e especialmente a questão da guerra já fora tratada em romances de vanguarda, como *Dans le*

---

<sup>4</sup> Os dois artigos sobre Claude Simon, de 30.9.1961 e de 30.12.1961, aparecem, com algumas pequenas adaptações, no capítulo 2 “Os ‘novos romancistas’” de *O novo romance francês*. Também esta é uma prova irrefutável da autoria de Leyla quanto ao primeiro artigo. Ainda que não sejam comentados neste estudo, convém registrar aqui também outros artigos publicados nas “Letras Francesas” que compõem este capítulo de seu livro: sobre Robbe-Grillet, “A ótica ilusória de Robbe-Grillet”, de 12.2.1966 (p.63); sobre Nathalie Sarraute, “Nathalie Sarraute e a crítica”, de 2.11.1963, (p.82).



*labyrinthe*, de Robbe Grillet, mas não a questão do amor físico, que se constitui, assim, uma novidade no *nouveau roman*. No romance, conforme a articulista, o amor aparece “em sua pureza essencial, em sua violência de impulso vital por excelência”, ao que ela atribui o interesse naqueles tempos em “colocar o erotismo em seu justo lugar dentro dos temas da arte, lugar em que nem sempre tem estado devido às proibições religiosas e sociais”. Ela lembra que dois anos antes tinha havido em Paris um “Salão do Erotismo”, o que levara uma editora francesa a criar uma coleção sobre o tema, que, aliás, na sua opinião, mereceria estudos profundos de críticos capacitados. Mas a autora faz questão de advertir que Simon não explora o tema apenas em seu alcance físico, lembrando que o impulso sexual em sua obra tem transcendência e uma das chaves para a compreensão de sua obra é a obsessão do passar do tempo e da morte, sem sua luta desesperada contra o “desmoronar microscópico do universo”.

Uma vez estabelecidos os temas de Simon, a autora passa a tratar da sua técnica na composição do romance. Nisso consiste uma significativa diferença do trabalho crítico de Leyla Perrone-Moisés em relação ao de Brito Broca, que na maioria das vezes se limitava a tratar das obras exclusivamente pelo seu tema, quando não tendo por base a biografia do autor e os fatos literários e extraliterários relacionados a ele. Segundo a autora, Simon “procede por pequenas pinceladas, um pormenor aqui, outro lá, até que todo um grandioso painel se abra diante de nós, terminado, enriquecido dos sonhos e lembranças dos protagonistas”, a que ela atribui “um desejo de fidelidade à memória, que afinal é a fonte de todos os romances e até mesmo a única realidade humana, pois tudo o que aconteceu só nela subsiste e só existe o que já aconteceu. Nisso reconhece a articulista o próprio sistema de funcionamento da memória humana, ou seja, um processo que nada tem de linear, mas sim embaralhado, o que é apontado por ela como uma das características do *nouveau roman*, ao contrário do que acontecia com o romance tradicional, por exemplo. A autora evoca, em comparação, o processo de Proust, que visava recuperar o passado pela memória cronológica linear e já valorizado pela razão, advertindo porém que “a falsidade do processo não tem nada a ver com o valor artístico dos resultados”. E completa:

Os romancistas atuais tentam recuperar o passado por um processo mais próximo ao verdadeiro processo da memória; daí a mistura de planos, a ausência de critério cronológico ou valorativo. Mas o difícil é encontrar a aplicação dessa técnica. Tentar a exata reconstituição do

“lembrado” como ele existe na memória leva ao hermetismo, à digressão e ao caos. A arte tem de ser seleção e composição e, como tal, é sempre falsa.

Para ela, Simon é muito bem-sucedido quanto a este justo emprego do processo, como também em relação a uma outra técnica que corresponde a um perfeito encaixe de imagens de duas épocas diferentes, passado e presente. Ela comenta a felicidade do autor em conseguir efeito inovador quanto a passagens das divagações à realidade: “cenas reais que se imobilizam em quadros e imagens que ganham repentinamente vida e movimento”. Evidentemente, Leyla Perrone-Moisés reconhece nisso empréstimos ao cinema, donde suas conclusões sobre o nítido diálogo estabelecido entre o cinema e a literatura em relação ao *nouveau roman*. Aliás, ela abre um parêntese para, num diálogo prazeroso com o leitor, sugerir-lhe um olhar mais atento para o que chama de “extraordinário senso plástico” de Simon, autor de cenas que, para ela, são como que verdadeiros quadros. Convém lembrar que Leyla Perrone-Moisés, antes de se dedicar à literatura, iniciava-se como pintora e artista plástica, como se depreende de seu próprio depoimento em homenagem a Décio de Almeida Prado (Cf. Perrone-Moisés, 1997, p.59). Também essa peculiaridade de Simon constitui um elemento significativo do *nouveau roman*, como a própria autora comenta:

O senso plástico é uma característica comum dos romancistas do Nouveau Roman, todos indivíduos visuais por excelência. Ligado a este senso plástico é o interesse que revelam todos eles pelos quadros verdadeiros, que descrevem com obsessão do pormenor. Quanto ao tipo de quadro descrito, é geral o gosto pelos quadros inexpressivos, gênero folhinha ou imagem de Epinal, que, bem observados, têm muito de mistério e são levemente assustadores pelo seu caráter de fora do tempo ... Consciente ou inconscientemente, esses romancistas estão exprimindo a obsessão visual do homem contemporâneo, que vive, como o de nenhuma outra época até então, sob o peso de milhares de imagens de todos os tempos e lugares, trazidos a ele cotidianamente através das fotografias, cinema e televisão.

Um último ponto abordado pela autora neste artigo diz respeito a um elemento também de suma importância nos novos romancistas: a linguagem. Para ela, existe em Simon, tal como em outros romancistas de vanguarda, paralelamente ao que é expresso pela linguagem, uma forte e constante indagação sobre a própria essência da linguagem: “O resultado desta indagação é uma profunda descrença na capacidade de comunicação, que se manifesta no uso de uma linguagem excessiva, delirante e cética com relação ao que

exprime”. E continua: “O romancista fala, fala e sente-se que ele não acredita em nada do que está expondo em estilo perfeito, e que o contrário seria igualmente válido, restando apenas a verdade da melodia da frase e das suas relações sintáticas que, a certo momento, passam a ter importância maior que a do significado”. Ao final de suas considerações sobre o romance de Claude Simon, a articulista parece ainda ter muito fôlego para as inúmeras outras observações pertinentes à obra e que lhe incitam, mas reconhece a limitação das laudas do artigo e encerra seu texto reforçando sua afirmação inicial de que este livro de Simon constitui um romance-marco na ficção francesa.

Em artigo de 2.11.1963, “Nathalie Sarraute e a crítica”,<sup>5</sup> Leyla Perrone-Moisés se põe a comentar a obra *Les fruits d'or* dessa autora que, junto com Claude Simon e Robbe-Grillet, é uma das mais representativas do *nouveau roman*. Para a articulista, a obra é, de certa forma, “uma vingança da romancista com relação aos críticos literários, pois nesse romance ela faz a crítica da crítica”. O assunto do livro é a reação causada nos meios intelectuais pelo lançamento de um livro cujo título é o mesmo da obra em questão. Nele, Sarraute trabalha, segundo a crítica, com dois planos que lhe são habituais: o plano superficial, dos “acontecimentos”, e o plano profundo, dos “subacontecimentos”. O primeiro, explica, é “a transcrição pura e simples dos diálogos do cotidiano”; o segundo, é “o plano das profundezas do indivíduo”, onde, para a crítica brasileira, se realiza a arte da escritora francesa. A articulista informa que Sarraute, como nenhum outro escritor, trabalha de modo mais profundo essa realidade dos planos do indivíduo, dominando “os impulsos mais secretos, o dos gritos mudos e dos gestos desarticulados – a zona pantanosa da inconsciência”. E considera:

Para N. Sarraute, nossas relações com o próximo são sempre perigosas. Aparentemente, tudo corre bem, na troca de lugares comuns e de sorrisos. Interiormente, tudo é lama escorregadia, terremotos, pesos esmagadores a cair sobre os indivíduos. Os diálogos de N. Sarraute supõem sempre interlocutores de sensibilidade aguçadíssima. O admirável, na utilização deste processo, é a rapidez com que as imagens do subacontecimentos nos são sugeridas, como flashes de enorme poder impressivo. Em meia dúzia de palavras nos arrasta aos abismos.

---

<sup>5</sup> Este artigo, com pequenas adaptações, aparece no livro *O novo romance francês*, à p.82.

Após reconhecer uma bem-sucedida técnica de fluxo e refluxo muito bem articulada pela autora em seu romance, ora trazendo o leitor à tona ora lançando-o nas profundezas, Leyla Perrone-Moisés passa a comentar o “enredo” propriamente dito da obra em questão, a trajetória do livro *Les fruits d’or* – e aqui deve-se compreender que este livro é tão-somente um personagem do romance de Sarraute – pelas “sensibilidades dos críticos e dos leitores”. O livro é tanto exaltado quanto repudiado pelos leitores, e a autora expõe os debates dos críticos e amadores de livros em relação a este. A articulista comenta que o debate decorre, pois, nos dois planos habituais, e afirma:

Se a incompreensão do livro causa tamanha angústia nos indivíduos é porque a apreciação estética compromete a pessoa, em sua totalidade. O desejo de comunicação no plano estético corresponde à patética procura de comunhão com o próximo. Mas, por se tratar de uma procura no campo intelectual, o indivíduo sempre encontra no outro barreiras terríveis como a vaidade e o desejo de dominar. N. Sarraute, para exprimir este desejo de comunhão, recorre freqüentemente à simbologia cristã que, embora citada por ela com ironia, conserva no livro algo que é como que uma nostalgia de seu sentido primitivo, ou a mágoa de não crer neste sentido.

Também a constante solidão das personagens de Sarraute é anunciada por Leyla Perrone-Moisés ao afirmar que a autora procura mostrar “espaços interplanetários” – expressão criada pela própria autora – que as separam. Segundo a crítica brasileira, a solidão em *Les fruits d’or* é levada à intensidade máxima, “já que o prazer estético, de que trata a obra, é o mais solitário porque o mais incomunicável”. O mais importante, porém, nesse, digamos, “metallibro” de Sarraute, a julgar pelos comentários da articulista, é a retratação do procedimento dos críticos personagens diante do romance personagem, quando a obra, nos dizeres da autora brasileira, “toma tons de sátira mordaz”. Também a crítica de Leyla Perrone-Moisés assume, pode-se dizer, característica de metacrítica, e ela parece se deliciar com a exposição das manobras, dos chavões e dos clichês dos críticos expostos frontalmente por Sarraute:

Pouco a pouco, N. Sarraute vai desmascarando as armas usadas pelos críticos vitoriosos ... mostra ela o truque do “de propósito”: quando o adversário mostra na obra que elogiamos um defeito por demais inegável, resta-nos dizer: “Sim, de fato, mas o autor fez isto de propósito”. E pronto. O outro fica esmagado. Todo o vocabulário da crítica de romance vai sendo assim por

ela desmistificado com notável agudeza, de modo que os críticos podem encontrar nesta obra a lista completa dos lugares-comuns a ser evitados.

Nathalie Sarraute, segundo Leyla Perrone-Moisés, já havia feito em quatro romances e num grande ensaio, de modo direto ou indireto, a crítica do romance tradicional. Nessa sua obra atual, o objetivo, pois, é expor os próprios “andaimos” da crítica literária, bem como a “inconsistência e a inconstância” dos julgamentos críticos. A articulista lembra que o romance-personagem, conforme o enredo do romance, foi sucesso apenas durante seu primeiro ano de vida, o que revela a efemeridade dos julgamentos muitas vezes construídos de forma equivocada, baseados em pontos de vista e gostos comprometidos e arrogantes dos críticos e suas relativas verdades. A idéia do tempo de sucesso do livro, um ano, seria um artifício da autora francesa para depois poder acompanhar o percurso solitário do livro-personagem após o período de provação, quando a obra realmente, e por fim, vai mostrar a que veio. Leyla Perrone-Moisés considera que para Nathalie Sarraute vai interessar mesmo o julgamento do leitor anônimo, “aquele que se conserva fiel à obra através dos anos, aquele que auxilia a obra a realizar a difícil travessia, arrancando-a, desta forma, ao esquecimento”.

O último parágrafo do artigo se revela, assim, a pergunta que a articulista lança ao futuro sobre a permanência ou não das obras de Sarraute. A acreditar no desejo e julgamento dos novos romancistas, certamente o progresso do público do *nouveau roman* poderá atestar a genialidade e a durabilidade de sua obra. Mas a crítica brasileira arremata com conhecimento de causa: “Mas pelo menos durante muito tempo ainda seus admiradores serão aqueles especialistas sofisticados que ela ataca tão certamente em seu livro. Para o leitor médio, esses frutos ainda são como os de Midas”.

Em 12.2.1966, em artigo intitulado “A ótica ilusória de Robbe-Grillet”,<sup>6</sup> Leyla Perrone-Moisés apresenta o mais recente romance desse autor emblemático do *nouveau roman*: *La maison de rendez-vous*, editado em 1965 pela Éditions de Minuit. Seu texto prima sobretudo pela clareza com que trata das técnicas do autor em consonância com a

---

<sup>6</sup> Este artigo, com pequenas adaptações, aparece no livro *O novo romance francês*, à p.63.

grande novidade trazida para o romance. De início, a autora esclarece que não são as tão comuns intrigas que sempre sustentaram os enredos dos romances tradicionais que estão em pauta para esse romancista. Pelo menos não são elas ou as personagens que estão na mente do autor ao se decidir por escrever um romance, mas sim “uma série de imagens que o assaltam, que se movem diante de seu olhar interior num estado intermediário entre o sono e a vigília”. É com o aparecimento dessas imagens, de visões de cenas, pessoas e objetos na imaginação do autor que, segundo a articulista, vão se compondo fragmentos de intrigas que vão se ligando e, aos poucos, construindo o romance. Ela considera:

Até a última linha, tudo está em constante movimento: nada se faz de modo definitivo, o escritor experimenta todas as posições das cenas umas com relação às outras, e cada nova ordenação comunica ao todo um movimento que desagrega as cenas anteriores para alçar ao primeiro plano as novas cenas, que as seguintes anularão. Cenas flutuantes de sonho, delírios de opômano, reflexos em espelhos mágicos, caleidoscópio...

Sobre o romance em questão, Leyla Perrone-Moisés diz que a idéia de caleidoscópio é sugerida logo de início, quando o autor oferece uma relação de diferentes objetos aos poucos acumulados pela sua memória visual, recriando uma Hong Kong imaginada, recriada por intrigas dominadas por mistério e erotismo. Ela afirma que, em Robbe-Grillet, tudo nasce da visão, e não por acaso, como ela mesma já comentou em outros artigos, pois os novos romancistas já foram considerados participantes da “escola do olhar”, além do clássico namoro entre os novos romancistas e o cinema. Mesmo que haja outras referências aos demais sentidos, nenhuma, na verdade, pode competir com a visão em sua primazia nos romances de Robbe-Grillet. Embora reconheça uma possível intriga de fundo policial que envolve o romance, a crítica brasileira adverte que esta, na verdade, não tem nenhuma relação com as técnicas do *nouveau roman*; trata-se apenas de uma relação aparente, uma vez que ao “novo-romancista não interessa construir uma intriga única, ‘realista’, mas esmiuçar o real, mesmo que o preço do esmiuçamento seja sua destruição, seu estilhaçamento, sua absoluta dissolução”, e é isso o que faz Robbe-Grillet nesse romance onde tudo está em constante destruição.

O enredo, segundo a articulista, é composto de confusões intencionais de interpretações, de nomes, de espaço e de tempo; este último apresentando-se enovelado e imobilizado no presente do autor: “Por vezes, o tempo parece correr, no romance; mas é

para logo voltar ao ponto de partida, recomeçando a correr noutro ritmo, anulando assim a primeira hipótese. Em outros pontos é a ‘decalage’ temporal entre os diversos acontecimentos que os torna inverossímeis, assim como inexistente o tempo em que ocorreriam”. Ela lança mão das características comuns dos novos romancistas para explicar o modo como eles trabalham com o real e o ficcional:

O romance é, para o “novo romancista”, uma forma de estudar as infinitas possibilidades do real. Na vida real, a cada passo, os acontecimentos tomam uma das milhares de direções possíveis; o “novo romancista” se confere a extraordinária liberdade de não escolher uma dessas possibilidades, mas de apresentar várias ao mesmo tempo, sem preocupação de verossimilhança, totalmente desnecessária em se tratando de ficção. Quando Robbe-Grillet alinha ... circunstâncias contraditórias, não está mistificando o leitor, zombando dele, mas lhe está oferecendo a possibilidade de escolher entre muitas hipóteses, criando assim seu próprio romance, os seus próprios romances.

A autora reconhece na articulação do romance o ponto extremo de sua ficção: a literatura fantástica, “que representa o paroxismo da imaginação criadora”. É assim que ela percebe nessa obra de Robbe-Grillet, agora de modo mais explícito, o clima surrealista que povoa suas obras, e conclui: “paradoxalmente, a grande qualidade desses romances que muitos se obstinam a chamar de ‘objetal’ é o clima fantástico, misterioso, envolvente. E o melhor leitor de Robbe-Grillet é o que não procura em seu livro a verdade, que não elege como verdadeira nenhuma das intrigas propostas pelo romance, mas aceita a infinita riqueza da coexistência das múltiplas intrigas (coexistência impossível fora da ficção), deixa-se envolver pelo clima, entrega-se de boa vontade ao ‘trompe l’oeil’ que é o romance todo, e deixa-se enganar para seu próprio deleite”.

### *Outros romancistas de vanguarda*

“Beckett e a morte do romance”,<sup>7</sup> de 28.10.1961, traz uma importante reflexão acerca da obra de Beckett e da presumível “morte” do romance ali expressa. A obra em questão é *Comment c’est*, onde, segundo a articulista, o autor tortura o leitor, numa postura

---

<sup>7</sup> Este artigo, com pequenas adaptações, aparece no livro *O novo romance francês*, à p.110.

totalmente inversa àquela com a qual os romancistas tradicionais trataram o romance, ou seja, como obra de entretenimento. Ela começa afirmando que Beckett é um caso à parte da literatura, ou mesmo fora dela, como pretendiam alguns, na medida em que, na sua obra, o que importa é a mensagem, sendo a arte apenas um veículo desta. E logo esclarece não haver nisso nenhuma relação com o *nouveau roman*, que, segundo ela, é, “antes de tudo, pesquisa formal, tentativa de renovação da estrutura do romance, indagação acerca da palavra e da linguagem”. Beckett, ao contrário, “não hesita em destruir a forma, contanto que consiga dizer com maior precisão sua terrível imagem da condição humana”. A autora considera também que essa imagem é “impressionantemente a mesma da primeira à última obra”, mas nessa obra pode parecer ainda terrificante não exatamente em razão de o autor estar vendo tudo ainda pior, mas sim porque está dizendo de um modo cada vez melhor o que vê dentro de si mesmo, “graças a uma quase que total libertação com relação à maneira tradicional de escrever”. E, libertando-se formalmente, segundo a articulista, ele “sai do romance e cai na poesia em prosa”.<sup>8</sup>

Se com suas chocantes e estarecedoras personagens – “com a morte na alma permanecendo o corpo em vida ... obrigadas a carregar dentro de si o pesadíssimo cadáver putrefato, enquanto o corpo conserva uma espécie de vida inferior, larvar, reptante, pior que a morte” – Beckett já alcançara o fundo da angústia humana, considera a articulista, nessa nova obra ele consegue ser ainda mais contundente, “leva-nos ainda mais fundo e voltamos à tona ainda mais deprimidos”. Sobre o estilo, informa ter-se tornado quase impenetrável; a técnica, “próxima da escrita automática dos surrealistas, mas, ou porque o Autor esteja ainda mais livre, ou porque seu mundo interior seja mais complexo, tudo o que os surrealistas criaram com esse processo é infinitamente mais claro do que o livro de Beckett”. O “enredo”, que mal se pode dizer que se desenvolve, causa na autora a impressão de que se trata sempre de um único e mesmo romance, “só que cada vez numa camada mais profunda de seu inconsciente”.

O que na opinião de Leyla Perrone-Moisés parece interessante ressaltar é o que ela considera o “problema religioso” do autor, que se revela de modo mais esclarecedor nessa

---

<sup>8</sup> No texto publicado no livro, esta conclusão aparece de modo diferente: “E é por esta libertação que sua experiência se liga à dos romancistas do Novo Romance” (p.112).



que em outras obras. Ela busca na biografia do autor elementos de sua vida que possam amparar suas conclusões:

O mundo de Beckett é um mundo sem Deus. A fé correspondeu à sua infância e a ambas perdeu ao mesmo tempo ... Essa já era uma fé rígida, imposta pela mãe que o obrigava à oração e à penitência. Desfez-se com os anos, mas deixou-lhe uma sensação de culpa que ele não consegue vencer. São constantes em sua obra a lama (freqüentemente associada a excrementos) e o erro ou pecado do qual o culpado não se lembra mas sofre as conseqüências.

A crítica brasileira considera ainda a “solidão e a incomunicabilidade” como temas constantes em Beckett; ela afirmar: “A comunicação com o próximo é impossível e o único modo de agir sobre o próximo é torturá-lo. O encontro de dois seres resulta sempre em dor para um deles: existe sempre um carrasco e uma vítima”. Dessas considerações da autora certamente se poderia concluir que a relação de Beckett com o leitor espelha essa realidade: a tortura como meio de intervenção na realidade, na vida do leitor. Ela continua, relacionando ainda entre os temas constantes de Beckett a preocupação com a comida – correspondente ao instinto de sobrevivência “que permanece apesar de tudo” – e a obsessão pelos excrementos – “complexo de culpa, de sujeira irreparável do homem”. Por fim, ela cita a questão da morte como realidade permanente no autor: “O fim é ardentemente desejado para corrigir o erro de ter nascido, mas esse erro é tão grave que é preciso pagá-lo em sofrimento para merecer a morte”.

Diante desse quadro *sui generis*, Leyla Perrone-Moisés arrisca, no fim do artigo, a uma interpretação de Beckett considerando-o um caso patológico:

indivíduo doentamente sensível, e desejoso de afeição, marcado pela figura dominadora da mãe, carrega pela vida uma incurável saudade da vida intra-uterina a que se mescla um complexo de culpa com raízes afetivas e religiosas; inadaptação social que o leva à revolta e ao sadismo; inteligência excessivamente lúcida que, sem apoio moral de espécie alguma, tende a perder-se numa desordem insana e procura a auto-aniquilação.

Mas isso tudo para explicar que a importância desse caso pessoal para a literatura é que os problemas de Beckett são “o paroxismo dos problemas com que se defronta toda a humanidade em nossos dias – a perda de valores, a angústia, o medo do Nada. Tudo isto, Beckett consegue aprisionar em símbolos de extraordinária força impressiva, de amargo

lirismo". E ela vaticina: "Mas, de *Comment c'est* para diante, bem poucos leitores permanecerão fiéis a Beckett. Somente os que conseguirão em sofrer com ele seu drama pessoal, em ser torturado por suas palavras desconexas ... os que tiverem a coragem de se inclinar sobre o abismo".

O artigo "Adão, o último homem", de 27.6.1964,<sup>9</sup> tem como objetivo comentar a obra de *Le procès verbal*, do então estreante Le Clezio, à época com apenas 23 anos de idade. Leyla Perrone-Moisés afirma que essa obra foi uma das mais comentadas na França naquela temporada, favorita para quase todos os prêmios, sendo agraciada, por fim, com o Prêmio Renaudot, caracterizado pelo seu declarado prestígio aos escritores ditos de vanguarda. Ela comenta que falou-se muito no *nouveau roman* em relação a essa obra e considera que vinha se tornando difícil classificar os novos romancistas franceses, pois as descobertas do *nouveau roman* já se configuravam assimiladas, sendo mesmo ultrapassadas, como não poderia deixar de ser, pelos romancistas mais jovens. Isso a faz concluir que todos os romancistas novos de valor deviam algo ao *nouveau roman*, pois já não se concebia mais o romance apenas como entretenimento, nem se podiam mais aceitar os velhos moldes esgotados do romance balzaquiano e mesmo proustiano. É assim que vê na obra de Le Clezio algo do *nouveau roman*, mas mais que isso, nele há também, segundo ela, muito de Joyce, de Blake, algo de Beckett e, surpreendentemente, "muito do romance norte-americano", tudo "bem assimilado e transformado em coisa nova...".

Depois dessas considerações gerais sobre a "periferia" da obra, a autora passa a tratar do romance pelo seu enredo, caracterizando-o pela aventura de um estranho rapaz – Adam Pollo – evadido de um hospício ou do serviço militar (parece-lhe dúbio), apresentando um comportamento "beatnik"; de família burguesa, com diplomas universitários, o rapaz abandona tudo para viver como um "clochard", desenvolvendo um comportamento ora voltado para a "imobilidade" em profunda contemplação, ora para a "petrificação, a vegetabilização, a animalização", procurando sentir-se como pedra, como vegetal, como animal "a fim de melhor integrar na vida do cosmos". Para a articulista, o valor do livro reside no caráter simbólico das várias experiências vividas pela personagem,

---

<sup>9</sup> Este artigo serviu de base para os comentários sobre a obra *Le procès-verbal*, de Le Clezio, no livro *O novo romance francês*, à p.147.

considerando que a aventura de Adam é “a epopéia do homem”, observando o nome da própria personagem, e, em particular, “a epopéia do homem de nosso século. Sua neurose é a neurose de seus contemporâneos”. É assim que ela passa a identificar na conduta da personagem as principais causas das neuroses do homem moderno que serviram de apoio ao autor em sua composição.

A primeira dessas causas seria a sensação de estranhamento sentida pela personagem em relação à sua posição no mundo; tal como o primeiro homem desconhecia seu lugar no mundo, o homem moderno, diante do “vasto conhecimento científico” de seu século, se sente perdido “num imenso conjunto de átomos em movimento; mas algo ainda lhe garante que o homem é o centro de tudo, e este algo é a possibilidade de ascender a este conhecimento” – também este desejo de apreensão de toda a cultura contemporânea que o cerca por todos os lados, segundo a autora, é uma fonte de neurose. Outra questão que o envolve psicologicamente é o terror da guerra, e aqui Leyla Perrone-Moisés explica que esse terror “se abate sobre as novas gerações européias com toda a sua força, já que as noções de patriotismo ou heroísmo parecem estar superadas, restando apenas a sensação do ridículo, do monstruoso, do absurdo de todas as guerras”; como num parêntese, a articulista identifica na própria trajetória de *Le Clezio* a convivência com o terror da Segunda Guerra, bem como o de sua geração “que viu morrer muitos da geração anterior na defesa de uma Argélia que, mais tarde, seria entregue oficialmente aos antigos ‘inimigos’”. Também a questão religiosa está configurada na personagem que, se por um lado professa uma descrença típica da contemporaneidade, por outro, “permanece nele a uma sensação de culpa e a consciência de que viver é um erro se não existe um deus”, o que o leva a figurar um tribunal de homens na falta de uma autoridade suprema que possa puni-lo por seus erros – em suma, sente-se abandonado, sem rumo, sem razão existencial que o justifique.

Em relação aos outros homens, Leyla Perrone-Moisés comenta que a personagem hesita entre o desprezo – parecem-lhe todos apavorantemente iguais, detestáveis – e o desejo de comunicação – vendo-os como a si próprio, tem de aceitá-los por aceitar-se a si mesmo. E ela considera:

O drama de Adam é o do jovem que enfrenta a vida num mundo profundamente abalado em seus alicerces. Criar um destino para sua vida, estabelecer um sistema de valores a partir de si próprio a fim de aceitar-se e à vida – eis o problema fundamental de Adam. Mais miserável que o primeiro dos homens, que saiu do Paraíso com a ciência do bem e do mal, o Adão do século

XX parece ter perdido esta ciência no momento em que deixou de acreditar no olhar de um deus sobre suas ações.

Quanto à composição formal, a autora diz que o romance é dividido em duas partes. A primeira, que lhe parece mais bem-sucedida pelo conteúdo épico que dá ao conjunto do livro, compreende a experiência cósmica da personagem, através da qual ela tenta fugir ao encontro consigo própria, terminando com a descoberta de sua inalienável humanidade. É quando a personagem procura comunicar aos homens, ainda que de forma confusa, a consciência da grandeza humana através do “simples uso da palavra, privilégio humano por excelência”: “O homem deve falar, abafar com sua voz o ruído das máquinas, demonstrando assim sua majestade”. Adam não é compreendido pelos homens e é abandonado em um hospício, o que seria uma melancólica conclusão para a epopéia do homem moderno, ainda que Le Clezio não veja aí o fim absoluto da história. A segunda parte é sentida pela articulista como mais anedótica, mais explicativa, identificando ali um erro técnico do autor ao submeter a personagem a um grupo de psiquiatras que diagnosticam seu caso, o que configura a degradação da personagem.

O elemento novo, porém, também de aspecto formal, presente nesse romance de Le Clezio, diz respeito a algumas experiências gráficas que, segundo a autora, lhe dão um caráter *sui generis*: “páginas imitando jornal, inserção de fórmulas químicas, dados de geografia, poemas, afora muitos trechos cortados inteiramente com traços pretos”. E ela encerra seu artigo numa avaliação geral das intenções do jovem autor, registrando suas inovações, que parecem bem-vindas pela crítica brasileira:

Este ecletismo confirma a intenção principal do A., que é a de dar testemunho do humano em todas as suas manifestações; o texto literário não tem para ele maior valor que o texto da reportagem ou o texto científico: todos interessam na medida em que revelam o homem. Ao mesmo tempo, a aliança da literatura às outras formas de conhecimento do homem revelam aquele desejo ambicioso de sintetizar toda a cultura contemporânea no romance, que os romancistas do nosso século vêm perseguindo com audácia cada vez maior. Le Clezio surge, portanto, sintetizando grande parte das tendências do romance contemporâneo; esperamos que não lhe falte o fôlego para prosseguir.

Seria curioso imaginar os comentários de Brito Broca em relação a essas novidades introduzidas no romance, uma vez que ele parecia já se “desesperar” diante dos

questionamentos trazidos pelo *nouveau roman*. Leyla Perrone-Moisés, ao contrário, não só esteve sempre aberta para a novidade e soube pioneiramente reconhecer no novo “gênero” sua importância e grandeza, como também se mostrou receptiva a toda manifestação artística de qualidade em relação à criação literária. Seus artigos, profundamente sintonizados com a modernidade e a contemporaneidade, revelam, além de um vasto panorama das novidades que passavam pelo mundo, um retrato fiel do homem e da literatura de seu tempo e de tempos ainda por vir.

### ***Literatura e sociedade***

Em 5.11.1966, Leyla Perrone-Moisés publica o artigo “Contra o novo romance”, no qual comenta uma obra de Romain Gary, *Pour Sganarelle*, que se pretendia uma crítica feroz ao novo romance, como o próprio título do artigo o expressa. Ela inicia argumentando, irrefutavelmente, que uma das provas da importância e da vitalidade de um movimento artístico é a sua capacidade de suscitar oposição violenta e constante, ao contrário daquele que apenas provoca “choques” e procura escandalizar, esgotando-se por falta de valor real que o sustente. Em relação a este último, também a reação provocada se revela tão epidérmica e passageira quanto as polêmicas às quais se aferrou. É assim que ela conclui que um movimento literário como o *nouveau roman*, que já contava com dez anos de existência, ainda tinha muita energia para provocar a indignação de seus opositores, o que o atestava vivo e atuante. Antes, porém, de passar a comentar a obra propriamente dita, ela valoriza Gary, seu “oponente”, exaltando sua inteligência, mas apenas para reconhecer que o movimento que ele ataca, bem como seus autores, se revelou suficientemente inteligente e sério para ter merecido tal atenção dispensada nas centenas de páginas dedicadas a ele nessa obra. A autora conta que Gary teria inicialmente pretendido definir “as condições que permitissem criar uma personagem bem de sua época, numa entrega completa à vocação de romancista”, e considera: “Procurando essas condições a fim de escrever um romance novo, Romain Gary acabou por fixar sua oposição teórica diante do romance contemporâneo, dizendo o que ele é, o que ele deve ser, o que ele não deve ser”. Nessa linha de raciocínio, revela-se profícuo seguir passo a passo os caminhos trilhados por

Leyla Perrone-Moisés para rebater os argumentos de Gary, o que contribui para o conhecimento de seu aparato crítico, como também para a elucidação das teorias do *nouveau roman* para o leitor brasileiro.

Segundo Leyla Perrone-Moisés, Gary estabelece uma divisão do romance em dois tipos fundamentais: o romance total e o romance totalitário. O primeiro seria aquele que sintetiza vários modos de encarar e sentir o universo, em vez de uma única ideologia a dominar; cada personagem representa um ponto de vista, um caminho, já que esse romance não comporta uma verdade absoluta, “exceto a verdade da obra, ela própria como realização artística”; um exemplo, segundo Gary, seria a obra de Tolstoi. O segundo, que conforme Gary se disseminou no século XX, seria o que toma uma situação humana e a apresenta como a única possível, confundindo uma situação com a condição humana; para Gary, esse tipo de romance teria se iniciado com Kafka, “por ter elevado sua situação de judeu perseguido e angustiado à qualidade de símbolo da condição humana”. Sintetizando, a autora escreve: “Enquanto o romance ‘totalitário’ se caracteriza pela angústia (Kafka), pela revolta (Camus), pela sensação de inutilidade (Sartre), o romance ‘total’ não conhece o desespero, pois desesperar-se seria descrer de si próprio e de sua arte. O romance ‘totalitário’ seria pois um beco sem saída, enquanto o romance ‘total’ é confiante e aberto ao futuro”. E pergunta: “não estaríamos nós numa época que, por sua complexidade ética e cultural, impede a existência de um romance total à moda de Tolstoi?”, para concluir: “É aqui que entra o Novo romance”.

Romain Gary considera o *nouveau roman* a forma mais avançada do romance “totalitário” e o acusa, com base nos exageros e esquematismos de Robbe-Grillet, de pretender apresentar uma visão estreita do universo como a única possível, com o que a autorar não concorda, pois considera que nenhum dos novos romancistas pretende impor sua visão do mundo como definitiva, a julgar pelo título de um artigo de Robbe-Grillet, “Une voie pour le roman futur” e não “le roman futur”, que define sua obra. Leyla Perrone-Moisés toca, então, no ponto crucial da discordância entre Gary e os novos romancistas: a recusa do romance “tradicional” por parte desses últimos. Ela considera que Gary se indigna, por exemplo, de que esses romancista refutem a onisciência e a ubiqüidade do romancista “tradicional”, o qual, segundo Gary, “conhece o pensamento de sua personagem porque foi ele que a inventou”. O simplismo desse pensamento, segundo a

articulista, é revelador da interpretação equivocada das teorias dos novos romancistas. E ela afirma:

Quando Nathalie Sarraute afirma que o “novo romancista” não conhece o que se passa no íntimo de sua personagem, isto significa um novo modo de se aproximar da realidade, que não invalida o antigo. O que Nathalie Sarraute recusa não são os processos de Tolstói, mas a repetição indefinida desses processos como receita. A atitude de um pintor de vanguarda é a mesma: nenhum bom artista atual nega o valor da técnica de Renoir e de Degas; somente não admite sua repetição hoje. Está evidente que o “novo romancista” também sabe o que se passa em sua personagem, já que foi ele que a criou; mas ele quer que o leitor aborde esta personagem de outro modo. Ao invés de receber a ficha completa da vida interior da personagem, o leitor terá de descobri-la, de recriá-la. Não se trata de uma dificuldade gratuita, mas de um processo para atingir novas camadas da personagem, novas realidades psicológicas, que o esgotamento (não a invalidade) do método tradicional impediria de alcançar. O próprio romancista descobre a personagem no ato de escrever, e só nesse sentido podemos dizer que ele não conhece a personagem; não conhece de antemão, isto sim.

Nessas considerações da crítica brasileira é possível identificar o novo papel do leitor diante da literatura. Não mais o entretenimento apenas, não mais, em última instância, a leitura “passiva”, “acomodada”, “resignada”, mas sim o apelo à reflexão, à participação na construção do sentido da obra, na interpretação relativa que abandona visões absolutas e fechadas do mundo, da vida. Nisso também se esboça o novo crítico como intermediário dessas instâncias a serem descobertas, a serem perscrutadas. Pode-se inferir disso que o romance deixa de ter uma superfície impenetrável para se transformar numa profundidade a ser mergulhada, como um terreno a ser escavado, descoberto para ser assimilado.

O visível apreço de Leyla Perrone-Moisés pelo *nouveau roman*, no entanto, não a impede de reconhecer nas críticas de Gary aspectos que considera válidos e justos; por exemplo, a crescente importância do Eu no romance “totalitário”, e, conseqüentemente, no *nouveau roman*. Sobre isso, ela afirma:

A hipertrofia do Eu do romancista, que se revela em tantos romances na primeira pessoa, confessionais, circunscritos a um âmbito estritamente individual, impede que ele veja o universo, isto é, o outro. O romancista do Eu é um Narciso que se apaixona pelo espelho que o reflete, ou seja, a linguagem. A linguagem identifica-se com o Eu que ela revela e passa a ser uma finalidade em si. A conseqüência é a preocupação com o estilo e a técnica por eles

próprios, aquele “beletrismo” ou “literatismo” que representa um perigo real para os novos ficcionistas.

Além dessa questão, a articulista considera justa também a crítica relativa à estreiteza do mundo dos novos romancistas, “mundo de ‘huis clos’ ou de aquário onde o leitor se sente um pouco asfixiado”, avalia. Ainda que tais críticas lhe pareçam procedentes, o que parece incomodá-la, sobretudo, é o tom agressivo de Gary, que, segundo ela, chega a usar palavras grosseiras, como se sentisse raiva ou “revidando” uma possível agressão pessoal, certamente enciumado do sucesso dos novos romancistas. Dentre os problemas levantados por Gary, o mais importante para Leyla Perrone-Moisés é o da arte engajada, muito mais vasto, na sua opinião, do que o das técnicas romanescas. Vale lembrar que esse é um dos assuntos-chave do pensamento de Sartre, para quem a obra de arte só tem valor como mensagem social. Para Gary, ao contrário, uma obra de arte não muda o mundo pela mensagem, mas pela sua qualidade artística, e são as palavras de Gary que a autora cita diretamente: “Não há exemplo de uma contribuição artística individual, qualquer que seja a intenção aplicada do criador de mudar um aspecto do mundo, que tenha mudado outra coisa senão um aspecto da arte”. A articulista completa dizendo que, para ele, o que transforma o mundo e a cultura é a soma de obras de qualidade, com ou sem mensagem, e o cita novamente: “É a partir da sensibilização da consciência pela cultura, antes de qualquer intervenção da ideologia, que nascem as ideologias”. Seguindo-se esse raciocínio, a crítica brasileira reflete: “Assim, uma obra como *A condição humana*, de Malraux, traria um progresso social não por sua mensagem, mas porque é uma grande obra. *Guernica*, de Picasso, valeria pelo efeito estético tirado do acontecimento e não pelo seu significado de protesto contra a guerra; os cadáveres de *Guernica* teriam o mesmo papel que as frutas e as compoteiras de Cézanne, já que cadáveres e compoteiras são a mesma coisa no plano artístico. A mensagem da obra não muda nada na realidade”. O antagonismo verificado entre Sartre e Gary a leva a formular seu ponto de vista:

Tratando de obras de valor artístico, nem Sartre nem Romain Gary nem quem quer que seja pode dizer de antemão como devam ser. As grandes obras são aquilo que não podem deixar de ser por uma determinação profunda, individual, do artista. Esta manifestação individual pode ter ou não ter mensagem social (isto é, ter uma mensagem de beleza unicamente, o que já é mensagem suficiente). Entretanto, quando a obra tem uma mensagem, esta é inseparável para a



sua apreciação. Guernica é uma grande obra também pelo seu significado, e é grande porque Picasso sentiu cadáveres ao compô-lo; as naturezas mortas de Cézanne são grandes porque ele sentiu compoteiras. Se Cézanne se pusesse a pintar cadáveres para protestar contra a guerra franco-prussiana, a intenção podia ser boa, mas a obra seria provavelmente má, porque Cézanne não sentia cadáveres.

Quanto à questão do resultado prático, a influência de uma obra de arte sobre a sociedade, a articulista também vê esses dois autores em posições extremistas: Sartre, pela censura a Balzac por não ter se manifestado sobre a revolução de 1848; Gary, por acreditar que a obra, mesmo com mensagem, não muda nada, e que a cultura é que muda a sociedade, revelando uma contradição implícita que a leva a indagar: “e o que é cultura senão a soma de contribuições individuais com suas respectivas mensagens?”; e ironicamente reflete: “Se aceitarmos as teorias de Gary, chegaremos a afirmar que a Revolução Francesa foi o resultado do estilo límpido de Voltaire e das belas descrições da natureza feitas por Rousseau”. É na palavra cultura, porém, que ela identifica o problema de Gary, e o ataca frontalmente. Merece, assim, que sua reflexão seja citada na íntegra:

Romain Gary nos fala do progresso norte-americano; o fato de que os americanos paguem milhões de dólares por um Rubens e construam museus por todo o país, parece-lhe altamente promissor quanto ao futuro do negro, por exemplo, nesse país; “Não é possível faltar-se de arquitetura e de arte sem chegar à decisão, que acaba de ser tomada, de arrasar e reconstruir o Harlem” (p.90). As razões para arrasar e reconstruir Harlem são portanto puramente estéticas. Perguntamo-nos: os pretos habitantes das belas e novas casas serão mais respeitados por isso? ... Lembro-me a esse respeito de uma declaração que li há tempos, não sei onde: dizia um escritor haver perdido a fé na cultura depois de saber que, nos campos de concentração, os chefes nazistas se deleitavam todas as noites executando e ouvindo a grande música germânica. Na verdade, nem aquela cultura norte-americana a que se refere Gary, nem a cultura nazista são a Cultura, mas apenas uma apreciação convencional ou superficial que não permitem a apreensão da mensagem de humanidade contida em toda grande obra de arte.

Revelando-se ainda não satisfeita com os desdobramentos das questões tratadas nesse artigo a propósito da obra de Romain Gary, sobretudo no que diz respeito à ação da obra de arte na sociedade, Leyla Perrone-Moisés vai retomá-las no artigo seguinte, de

3.12.1966, cujo título é “O poder da literatura”. Na verdade, a conclusão de Gary perturbou-a sobretudo por três motivos fundamentais, conforme suas palavras:

primeiramente, por um conceito muito vago de cultura, que incluía ao mesmo tempo a verdadeira apreciação da obra de arte e a sua valorização por convenções sociais extra-artísticas (como ocorre com o grande público norte-americano que, segundo o próprio Romain Gary, não entende nem aprecia aquilo que vai ver nos museus); segundo, por que no caso da literatura, ignorava a função significativa da linguagem, a possibilidade (e não digo a obrigação) de transmitir idéias e, portanto, de agir de forma direta sobre a sociedade; e terceiro, porque havia uma contradição entre a afirmação de que a cultura muda a sociedade e outra, inicial, segundo a qual nenhuma obra de arte muda mais do que a arte.

O pretexto para a retomada do assunto, além desses três pontos que lhe pareceram ainda obscuros, foi, na realidade, a leitura do livro *Que peut la littérature?* (de 1965), que, segundo ela, lhe caiu em mãos, por coincidência ou nem tanto. Ela explica tratar-se de um livro com depoimentos de seis escritores – Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean Paul Sartre e Jorge Semprun – num debate organizado pela revista comunista *Clarté*, ainda que, a seu ver, os depoimentos apareçam de modo contínuo, nada lembrando exatamente a forma de um debate. Os objetivos expostos por Yves Buin, o apresentador, é de que os comunistas desejavam um diálogo com os outros para que não houvesse “duas literaturas”, mas “uma elaboração comum a partir de pontos de vista diferentes”. Esses propósitos são vistos pela articulista como muito simpáticos, embora reconheça, de antemão, que as possibilidades de diálogo são reduzidíssimas. “nenhum escritor sairá do debate com seu ponto de vista modificado. Entretanto, para nós leitores, o falso diálogo desses intelectuais é proveitoso, pois podemos julgar de fora cada argumento apresentado e, uma vez fechado o livro, talvez tirar algumas conclusões”. É assim que a autora passa a apresentar um breve resumo de cada uma das participações, enfocando e avaliando seus pontos de vista, suas propostas e conclusões.

Sobre o primeiro expositor, Jorge Semprun, a avaliação é de que suas considerações são um tanto desconexas, não apresentando respostas às próprias questões abertas no início do texto. A impressão da articulista é de que Semprun, conhecido intelectual comunista, tem como objetivo fazer “uma declaração pública em nome dos comunistas franceses, contra o terrorismo cultural estalinista e chinês, contra o realismo socialista, voltando assim

à afirmação de Marx, segundo o qual ‘a arte não é utilitária’”, o que ela considera uma posição justa, “mas demasiadamente óbvia pra os não-comunistas”. Ela considera, no entanto, que Semprun se esquiva da pergunta que deu origem ao debate, chegando mesmo a pôr em dúvida a existência da literatura nas sociedades futuras.

O segundo expositor é Jean Ricardou, apresentado pela autora como um “jovem romancista e crítico que comparece ao debate como representante do Novo Romance, partidário portanto das idéias de Maurice Blanchot e Roland Barthes, defensor ferrenho de Robbe-Grillet e embaixador das ‘Editions de Minuit’”. Embora considere que os estudos desse autor via de regra primem pela inteligência e clareza, reconhece neles o pecado do exagero no sentido oposto ao dos comunistas: “um formalismo que é quase ‘arte pela arte’”. Segundo a crítica brasileira, o autor divide a pergunta em três partes: 1 Que é a literatura? 2 Que poder tem a literatura? e 3 Que poder tem a literatura num mundo onde há fome?. A primeira pergunta é respondida, segundo a autora, com a distinção estabelecida por Roland Barthes, para quem os que escrevem se dividem em *écrivants* (“os que usam a literatura como veículo de idéias” – os quais são chamados por Ricardou de “*informateurs*”) e os *écrivains* (“os que travam uma luta contra a linguagem, à procura de novas formas e, por isso, não precisam ‘ter o que dizer’ mas apenas saber ‘como dizer’”). A crítica brasileira explica que, para Ricardou, bem como para a maioria dos novos romancistas, “a literatura é uma experiência da linguagem”. Quanto à segunda pergunta, Ricardou diz que a literatura nada pode em relação à realidade, a não ser interrogá-la. A resposta à terceira pergunta é de que a literatura não pode solucionar o problema da fome, mas pode fazer desta um escândalo, pelo que afirma do homem. Leyla Perrone-Moisés ainda informa que, em relação à famosa frase de Sartre, de que um escritor não tem o direito de escrever romances num mundo em que crianças morrem de fome, Ricardou objeta que se trata de termos de natureza opostas, não podendo, por isso, ser postos na mesma balança.

A intervenção de Jean Pierre Faye, considerada confusa pela articulista, opõe-se à dos comunistas, afirmando que a literatura nada pode sobre a realidade, e que sua característica é a de, citando diretamente o autor, “poder dizer por que sinais a realidade vem até nós”. Sobre a participação de Simone de Beauvoir, a crítica brasileira considera-a previsível: seu depoimento está em acordo com o de Semprun e diametralmente oposto ao

de Ricardou. Ela considera que, para Beauvoir, “a literatura é antes de tudo comunicação e sua função é totalizar um mundo que nos parece fragmentado”. Yves Berger, segundo nossa autora, apresenta sua posição “de modo franco e desarmado” e vê a literatura como “poeta”; ela informa que esse autor é visto pelos comunistas como um total alienado, o que, a julgar pelos seus comentários transcritos no artigo, de fato se verifica. Sua resposta à questão sobre qual é o poder da literatura é transcrita diretamente pela articulista: “Ela é o meio pelo qual esqueço que as crianças morrem de fome”!

O último depoimento comentado é o de Sartre, “para que suas palavras tenham um sentido de conclusão ao debate”, uma vez que ela julga que sua experiência é bem superior à dos outros participantes do debate. Leyla Perrone-Moisés comenta que Sartre retribui com “certeira ironia” os ataques a ele desferidos por parte de Ricardou e de Berger. Ao primeiro, diz a autora: “o líder existencialista lembra que a literatura deve dirigir-se do autor ao leitor e não sair do autor e voltar a ele próprio, fechando um círculo”; e ela completa: “As experiências de Butor e de outros novos romancistas, segundo ele, são experiências reflexivas, nas quais o leitor é usado apenas como meio, sendo falsa a liberdade que esses romancistas pretendem conferir-lhe”. Em relação ao segundo, a articulista transcreve literalmente a resposta de Sartre, para quem a literatura “não é nem nosso ser nem nossa morte, mas uma atividade prática que tem um objetivo e que cria obras”. Ela reconhece que o tom geral do depoimento de Sartre parece-lhe bem mais conciliador que o de declarações passadas sobre o mesmo assunto, não falando propriamente em fome nem acusando nenhum escritor de omissão diante de catástrofes sociais, como já o fizera em relação a Flaubert e a Balzac. Ela faz questão ainda de reforçar que Sartre, de certa forma, faz um elogio ao *nouveau roman*, ainda que continue “pondo em primeiro plano a função significativa da linguagem”, e o cita diretamente: “a crítica interior da literatura, que acho excelente, no Novo Romance”.

Além dessas considerações, numa longa seqüência de citações diretas, Leyla Perrone-Moisés expõe as idéias do filósofo considerando que ele admite que se pode falar de qualquer coisa, pois não é o conteúdo anedótico que conta – a apreensão do mundo se dá através deste. Ela diz que Sartre chega a afirmar, nas palavras do filósofo, que “não é necessário e é até mesmo profundamente desejável que as preocupações (políticas) do escritor não sejam dadas na obra sob a forma de realidade nomeada”. Sobre a literatura

engajada, segundo Sartre, “não é uma literatura de militante”, ao que ela considera que ele deixa ampla margem para o sentido desse engajamento. Quanto à pergunta “Qual o poder da literatura?”, a resposta de Sartre, segundo a articulista, é de que ela tem o poder de realizar na vida do leitor o sentido que ele busca nos livros, o sentido de uma vida mal feita, mal vivida, explorada, alienada: o livro convida o leitor a realizar a unidade de todos os sentidos que ele almeja para a sua vida. Opinião que a crítica brasileira considera bem menos partidária que as de Semprun e de Simone de Beauvoir.

O último parágrafo do artigo de Leyla Perrone-Moisés pretende ser uma conclusão ao debate do lugar do leitor em que ela se coloca, convidando, por sua vez, seus leitores a somarem com ela nessa busca pelo sentido da literatura na sociedade:

E nós, leitores, ficamos sonhando com uma terceira posição que nem pregue a necessidade da mensagem, nem lhe negue a possibilidade de existir. O mais importante é que a arte se faça espontaneamente, sem preocupações com o que deve ser dito mas também sem preconceito contra dizer algo. Picasso pintou bem, e cada tipo de obra teve sua função num setor específico (social, estético), contribuindo ambas para o engrandecimento do homem.

### *Criação literária*

“O centro da esfera”, de 14.3.1964, é um artigo sobre um livro no mínimo curioso. Trata-se do ensaio *La veille*, de Roger Laporte, no qual o autor, segundo Leyla Perrone-Moisés, “procura fixar minuciosamente uma experiência literária que, por comprometer o indivíduo em sua totalidade na busca de algo que o transcende, se torna quase que uma experiência mística”. Ela explica tratar-se da gestação propriamente dita da obra literária, sendo o fim do livro o instante que precede o esperado nascimento da obra; ou seja, *La veille* pretende ser o vazio preexistente à obra, momento que, segundo a articulista, é de importância capital para os que se interessam pelo fenômeno literário.

A autora começa posicionando Laporte no que chama a linhagem de escritores atraídos pelo “centro da esfera” (informa que a expressão é de Maurice Blanchot, utilizada em *Le livre à venir*), pelo “grau zero da escrita” (referência à obra de Roland Barthes), linhagem esta que, segundo ela, talvez tenha como mais remoto representante, na França,

Joubert – ainda conforme Blanchot, um dos primeiros escritores modernos, “preferindo o centro à esfera, sacrificando os resultados da descoberta às suas condições e não escrevendo para acrescentar um livro ao outro, mas para se fazer mestre do ponto de onde lhe pareciam sair todos os livros...” –, retomada um século depois por Mallarmé, “ansioso por libertar o pensamento dos véus da literatura e, por isso mesmo, adiando sempre sua Obra”, chegando aos tempos modernos pelas mãos de Blanchot, Barthes, Beckett e Buttor, autores cujo objetivo é a busca da essência da literatura.

Feitas tais considerações, Leyla Perrone-Moisés passa a percorrer os caminhos trilhados pelo autor para expor os princípios de sua obra, ou melhor, os princípios da obra literária. Segundo ela, “o livro narra todas as peripécias – puramente intelectuais – da luta que o je trava com o il, à procura da expressão justa”. A articulista revela que o autor parte em busca de uma definição para o que seria este personagem “il”, e chama-o de *l'étranger*, *l'incessant*, *l'indifférent*, *l'incosciente*, *l'impersonnel*, declarando ignorar sua identidade e natureza, mas reconhecendo que “escrever depende dele”. Citando diretamente o autor, a articulista vai expondo seus percursos para explicar que a literatura não existe sem o “il”; mais ainda, que o “il” só é atingível, para o escritor, pela literatura – e aqui ela faz uma analogia com os processos criativos do pintor e do músico, também sempre às voltas com a busca desse “il”. De raciocínio em raciocínio, o autor chega, por fim, à conclusão de que o “il”, incapaz de falar por si próprio, fala pela boca dos artistas.

Diante disso, a autora pergunta sobre como se daria esse contato entre o escritor e o “il”, já que a ligação não pode ser direta em razão das diferenças de suas naturezas, e a resposta é: “Através de um pensamento justo. Toda a tarefa de escrever se resume em encontrar este pensamento justo, que é um entre milhões, e o único válido, fértil, vivo”. Contudo, considera ela, “o escritor não deve buscá-lo declaradamente, já que alcançá-lo e abraçá-lo totalmente é impossível. O escritor deve buscar sua proximidade, através do pensamento justo. Por outro lado, esta proximidade oferece perigo, pois se o escritor não se detiver no ponto exato com relação ao il, sua obra despencará no vácuo, anular-se-á”. A autora considera que a experiência descrita por Laporte abrange todas as atitudes possíveis do escritor diante do “il”: “Procurar forçar sua manifestação é inútil; é preciso ter paciência e esperar, talvez escrevendo, mas de maneira falsa, até que ele se manifeste. E, quando isto acontecer, o escritor não deve fugir à sua proximidade, tudo o que se escrever será sem

valor, morto, insignificante. É preciso enfrentar a prova”. A articulista comenta que as referências expressas no texto do autor em relação a essa prova, que depois passa a ser grafada em maiúscula, aludem à situação efetiva de parto, de nascimento da obra, como pretende o autor.

Após a exposição dos princípios do autor, Leyla Perrone-Moisés caminha para uma conclusão sua sobre o tema. Ela sintetiza:

Todo o enigma está, portanto, na natureza dupla do il, que pode manifestar-se através da linguagem mas que, por ser neutro, é inimigo da linguagem e indiferente à comunicação. Silêncio e Palavra são as duas faces dessa estranha entidade. Como desfazer este paradoxo? Parece que a linguagem é apenas uma forma imperfeita de entrar em contacto com o il – mas a única para o escritor. A imperfeição desse meio de comunicar-se faz com que o escritor, por vezes, deseje outra via que não ela para atingir de maneira imediata esta coisa acima da linguagem e que, ao mesmo tempo, dá valor artístico à linguagem.

E caminha para uma possível “identificação” desse “il”, questionando se a ele não se poderia dar o nome de “Verdade”, a qual só pode ser vislumbrada através da arte, ou de “Absoluto”, “só imperfeitamente atingível por nossos olhos imperfeitos”, concluindo por fim que a opção por qualquer dessas hipóteses seria “reduzir a termos simples o que é complexo, fechando os olhos para muitos outros aspectos demortecedores da questão”. Mas sua avaliação da obra de Laporte é positiva, reconhecendo nela uma “concepção século XX do que é a criação literária”, considerando que o “il”, como objeto da busca, “substitui aquilo que no século passado se chamava Beleza. E esta lúcida vigília é o correspondente moderno daqueles descabelados combates travados pelos românticos com a Musa, com a Inspiração”.

É possível identificar nessas considerações de Leyla Perrone-Moisés aquela postura reconhecida por ela em relação aos autores do *nouveau roman* e que passou a pautar o pensamento e o conhecimento da literatura na segunda metade do século XX, ou seja, o desprezo a respostas absolutas e pseudamente completas. É assim que se percebe, tanto na tratativa do tema pelo autor como na posição crítica de Leyla Perrone-Moisés, a recusa em fechar questão de modo absoluto sobre os temas envolvidos no fazer literário, a recusa a respostas prontas e definidoras que impediriam “pensares” paralelos e múltiplos acerca da literatura e da crítica. É assim que se pode compreender essa neutralidade e indefinição do

“il” como algo que fomenta a criação literária, em vez de submetê-la puramente a valores preconcebidos e determinantes como “beleza”, “verdade”, “musa”, “inspiração” etc. A autora encerra seu artigo considerando, a respeito da obra de Laporte: “A solução do mistério não nos é dada por Laporte. Sua procura é o que leva certos homens a tomarem da pena e a enfrentarem a enigmática nudaz da folha em branco”.



## SÍNTESE CONCLUSIVA

O estudo sobre o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, tendo como *corpus* as publicações havidas entre 1956 e 1967, procurou, inicialmente, contextualizar esse importante periódico paulista sob dois eixos que vêm revelar, dentre outras, sua inquestionável importância para os estudos literários no país. O primeiro eixo diz respeito à trajetória da crítica literária brasileira até meados do século XX, configurando-se o “Suplemento” como documento privilegiado em que se registra a produção da moderna crítica gestada nos anos que seguem ao modernismo, instituída posteriormente com a criação da Faculdade de Filosofia nos anos 30 e estruturada com a primeira turma de intelectuais oriundos da Universidade, conhecida como a geração de *Clima*, já nos anos 40. O segundo eixo refere-se à função assumida pelo periódico como importante “intermediário” de culturas estrangeiras para a formação da cultura brasileira, segundo a concepção da escola francesa de literatura comparada, sobretudo no que diz respeito às ainda fortes influências francesas verificadas no Brasil naqueles anos 1950-1960.

No que tange à questão da crítica literária na configuração panorâmica apresentada neste estudo, o que se verificou foi a sua nova feição assumida com a geração de críticos de formação universitária, passando de uma constituição em princípio autodidata, impressionista, como anteriormente se estruturava, para uma outra produzida com base em uma formação acadêmica, mais específica, sólida e elaborada. Constatou-se que, com a criação da Universidade de São Paulo, novas maneiras de conceber e praticar o trabalho intelectual, promovidas por essa instituição e atualizadas por seus integrantes, sobretudo a geração de *Clima*, entraram inicialmente em choque com o padrão dominante das carreiras intelectuais da época, construídas na intersecção do jornalismo, da política, da literatura e da vida boêmia características de uma época. O que se buscava com a instituição da Universidade, conforme concepção anteriormente expressa de Mário de Andrade, era uma

“retradicionalização” da cultura do país, viabilizada pela formação acadêmica como parâmetro das novas gerações de intelectuais brasileiros. Essa realidade pôde, por fim, expressar-se nas páginas do “Suplemento Literário”, concebido originalmente por Antonio Candido e coordenado por Décio de Almeida Prado, dois dos principais expoentes da nova geração de crítico formada pela Universidade.

É assim que se entende o “Suplemento Literário” como o final de um ciclo que, nas palavras do Prof. Antonio Candido, teve início com a criação da Universidade de São Paulo, passando depois pela criação da revista *Clima* nos anos 40. A inovação introduzida pelo “Suplemento” consistiu numa intersecção entre “gêneros” evidenciada no entrelaçamento do ensaio de crítica ancorada nas novas bases metodológicas e a crítica jornalística, distanciando-se das características próprias do jornalismo diário com sua finalidade exclusivamente informativa, mas que proporcionaria uma discussão de questões ligadas à cultura, pode-se dizer, no calor do momento em que elas se estabeleciam no país, o que também revela o projeto de seus idealizadores quanto a manter vivo o espírito de discussão das questões inaugurado pela nova geração, conforme expresso no texto de apresentação publicado no primeiro número de outubro de 1956.

Nesse contexto, abarcando a dupla visada proposta para a leitura do “Suplemento Literário”, o estudo da seção específica “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” tornou-se objeto por excelência deste trabalho por significar o elemento aglutinador das duas instâncias críticas nele observadas, quais sejam, a produção de crítico impressionista de Brito Broca e a produção de crítica de feição “universitária” de Leyla Perrone-Moisés, bem como pelas suas características de estudos da literatura francesa e de sua recepção no país. É assim que, com Brito Broca, responsável pela seção entre 1956 e 1961, ano de sua morte, pôde-se verificar um fazer crítico ainda fortemente marcado pelo impressionismo característico do autodidatismo crítico de sua época, revelando igualmente um modo ainda tradicional e conservador de encarar a cultura francesa e suas marcas na cultura brasileira, pautando-se especialmente pelo estudo da literatura clássica francesa. Nessa feição impressionista de crítica de literatura, tal como a nomeia Antonio Candido, constatou-se a importância do biografismo, dos fatos da vida literária, do entretenimento como determinadores de uma escrita marcada sobretudo pelo diletantismo dos então críticos

literários. Já em relação a Leyla Perrone-Moisés, responsável pela seção entre 1961 e 1967, com sua produção crítica de cunho “universitário”, verifica-se não apenas uma sintonia direta com o que se produzia na França naquela atualidade, revelando um olhar voltado para o presente das relações entre os dois países, como também uma preocupação teórica sobre a própria crítica, instaurando uma abordagem ao mesmo tempo literária e teórica no que concerne aos fundamentos da crítica literária.

Ainda dentro da concepção dos “intermediários culturais”, merece destaque também, sobretudo, a atuação específica da crítica Leyla Perrone-Moisés, na medida em que sua interação com os autores franceses, suas muitas viagens à França, entrevistas e sua proposta de discussão das novidades francesas no país, bem como das questões teóricas relativas à literatura e à crítica, se configuraram como um verdadeiro intermediário cultural, trazendo para o país as novas tendências literárias verificadas na França, partindo, dessa vez, da realidade brasileira ao encontro da realidade francesa. De seu depoimento para este trabalho depreende-se o clima cultural vivido no país e registrado nas páginas do “Suplemento”. Esse clima certamente representa o ápice de uma crítica que ainda se permitia a e se favorecia de um debate social amplo e profícuo, antes de se tornar “parte do ramo de relações públicas da indústria literária, ou ... uma questão inteiramente interna às academias”, segundo as palavras de Terry Eagleton (1991, p.1).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. de. Decadência da influência francesa no Brasil. *Revista Acadêmica*, n.8, 1934, sem nº de pág. (n.1 a 64, publicados entre 1933 e 1943 – IEB/USP).
- \_\_\_\_\_. A elegia de abril. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Martins Ed., 1974a. p.185-95.
- \_\_\_\_\_. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Martins Ed., 1974b. p.231-55.
- ARANTES, P. E. *Um departamento francês de ultramar*. Estudo sobre a formação da cultura filosófica uspiana. Uma experiência dos anos 60. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- BARBOSA, F. de A. Um D. Quixote das Letras – Prefácio. In: BRITO BROCA, J. *Memórias*. Organizado, anotado e com introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- \_\_\_\_\_. Apresentação. In: BRITO BROCA, J. *Letras francesas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, IMESP, 1969.
- BRITO BROCA, J. *Memórias*. Organizado, anotado e com introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968a.

- BRITO BROCA, J. Letras francesas. In: \_\_\_\_\_. *Memórias*. Organizado, anotado e com introdução de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968b. p.209-11.
- \_\_\_\_\_. *Letras francesas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, IMESP, 1969.
- BRUNEL, P., PICHOS, C., ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, Edusp; Curitiba: Editora da Universidade do Paraná, 1990. (Coleção Estudos, 115).
- CAMPOS, R. S. *Ceticismo e responsabilidade*. Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet. São Paulo: Annablume, 1996. (Col. Parcours)
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965. p.129-65.
- \_\_\_\_\_. O francês instrumento de desenvolvimento. In: CANDIDO, A., CARONI, I., LAUNAY, M. *O francês instrumental*. Trad. Diva B. Damato. São Paulo: 1977, p.9-17.
- \_\_\_\_\_. Feitos da burguesia. In: \_\_\_\_\_. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980a. p.95-106.
- \_\_\_\_\_. Clima. In: \_\_\_\_\_. *Teresina etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980b. p.153-71.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: BRITO BROCA, J. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981.
- \_\_\_\_\_. A revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989a. p.181-98.
- \_\_\_\_\_. O ato crítico. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989b. p.122-37.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p.231-46.

- CANDIDO, A. Crítica impressionista. *Remate de Males (Campinas)*, n.esp., p.59-62, 1999a.
- \_\_\_\_\_. Sobre um crítico. *Remate de Males (Campinas)*, n.esp., p.15-28, 1999b.
- COUTINHO, E. F., CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DOSSE, F. *A história à prova do tempo. Da história em migalhas ao resgate do sentido*. Trad. Patricia Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- EAGLETON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FARIA, J. R. et al. (Org.) *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo. Edusp, Fapesp, 1997.
- LAUHERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: modernos, modernistas, modernização. In: DE LORENZO, H. C., COSTA, W. P. da. *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p.93-114.
- LIMA, L. C. Da existência precária: sistema intelectual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.3-29.
- MARTÍNEZ A., A. Radicalismo e latino-americanismo. In: D'INCAO, M. A., SCARABÔTOLO, E. F. (Org.) *Dentro do texto, dentro da vida. Ensaio sobre Antonio Candido*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p.297-318.
- MARTINS, M., ABRANTES, P. R. *3 Antônio e 1 Jobim. Histórias de uma geração*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- NITRINI, S. *Literatura comparada. História, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.
- ORNELAS BERRIEL, C. E. (Org.) Apresentação. In: BRITO BROCA, J. *Horas de leitura. Primeira e segunda séries*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

- PEDROSA, C. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, L. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- \_\_\_\_\_. Situação crítica. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- \_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Relações culturais França-Brasil: influências e convergências*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados – IEA/USP, 1991. p.1-7. (Col. Documentos: Estudos Brasil-França 1)
- \_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. Um suplemento de cultura. In: FARIA, J. R. et al. (Org.) *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo. Edusp, Fapes, 1997.p.57-60.
- \_\_\_\_\_. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Antonio Candido: o amor à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.
- PILETTI, N. Fernando Azevedo: da educação física às ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (São Paulo)*, n.37, p.81-98, 1994.
- PONTES, H. *Destinos mistos*. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- RÓNAI, P. Renascença ou declínio da língua francesa. Suplemento Literário, *Jornal O Estado de S. Paulo*, 5.12.1964, p.1

SANTIAGO, S. Força subterrânea – Prefácio. In: BRITO BROCA, J. *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p.29-48.

WEINHARDT, M. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo – 1956-1967*. Subsídios para a história da crítica literária no Brasil. São Paulo, 1982, 2v. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.



## APÊNDICES

## APÊNDICE 1

Relação das crônicas de Brito Broca publicadas na seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* – 1956-1961

<b>Título</b>	<b>Data de publicação</b>
Gide volta ao cartaz	13.10.1956
Tesemunha de <i>La Belle Époque</i>	17.11.1956
Onde predomina a “quantidade”	15.12.1956
Romain Rolland	12.1.1957
Os prêmios Goncourt e Fémina	9.2.1957
<i>Le père</i> e as “criança de esquerda”	9.3.1957
Escritores perante a justiça	6.4.1957
As estórias brasileiras de Blaise Cendrars	11.5.1957
A figura humana de Jules Renard	8.6.1957
A literatura de Paris	13.7.1957
Os “aristocratas” e os “escritores”	10.8.1957
A renascença do conto e da novela	14.9.1957
Alexandre Dumas entre os clássicos	12.10.1957
Camus: Prêmio Nobel	16.11.1957
O incrível Léautaud	14.12.1957
Para dizer a verdade	11.1.1957
Inflação do romance e prêmios	8.2.1958
Dorgèles e a <i>drôle de guerre</i>	8.3.1958
“ <i>Surréalisme pas mort</i> ”	19.4.1958
As confidências de um escritor	17.5.1958
A atualidade de um romântico esquecido	14.6.1958
Revolução no romance francês	12.7.1958
A volta de Gobineau	9.8.1958
Crônica na atualidade literária francesa	13.9.1958
O caso de Roger Martin du Gard	18.10.1958
Uma revisão crítica e biográfica	15.11.1958

Pontos de referência em 1958	20.12.1958
Julien Green e o mistério	24.1.1959
Gide familiar	7.3.1959
Francis Walder e o romance histórico	11.4.1959
O mundo estranho de Jouhandeau	16.5.1959
Bernardin de Sant-Pierre e o Brasil	20.6.1959
Um cinqüentenário	18.7.1959
O <i>Journal</i> de Michelet	22.8.1959
A propósito de crítica militante	19.9.1959
Restif de la Bretonne	24.10.1959
Os editores e o “roman nouveau”	21.11.1959
Os trapezistas e Napoleão	19.12.1959
Grandeza do romantismo francês	23.1.1960
Mauriac: “Não direi nada”	20.2.1960
Sardou e os americanos	26.3.1960
Bergson humano	23.4.1960
Michel Butor ensaísta	21.5.1960
Paul Fort e o Brasil	25.6.1960
Giono – uma força telúrica	16.7.1960
A última peça de Montherlant	20.8.1960
Novidades sobre Vigny	17.9.1960
Claudel “mais íntimo”	15.10.1960
Ler e escrever	26.11.1960
À margem do ano literário de 1960	17.12.1960
A querela do “Prêmio Goncourt”	21.1.1961
Zola: legenda e verdade	11.2.1961
“Deus nasceu no exílio”	11.3.1961
Um centenário: Henri Murger	29.4.1961
René Lalou e Émile Henriot	27.3.1961
Sugestões de uma bibliografia	17.6.1961
O centenário de <i>Os miseráveis</i>	15.7.1961
O fantástico na literatura	19.8.1961

## APÊNDICE 2

Relação dos artigos de Leyla Perrone-Moisés publicadas na seção “Letras Francesas” do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo* – 1956-1967

<b>Título</b>	<b>Data de publicação</b>
O romancista Claude Simon	30.9.1961
Beckett e a morte do romance	28.10.1961
Sagan na encruzilhada	25.11.1961
Ainda Claude Simon	30.12.1961
Verbo e vertigem	27.1.1962
O desafio de Paul Valéry	10.2.1962
A piedade de Deus	10.3.1962
Reflexões sobre os prêmios	14.4.1962
Um estudo sobre o romance	5.5.1962
O promontório	9.6.1962
Uma história extraordinária	7.7.1962
O poeta Pieyre de Mandiargues	4.8.1962
Michel Butor hoje	22.9.1962
O romance na berlinda	17.11.1962
A estação dos romances	22.12.1962
Dois livros de poesia	2.2.1963
A palavra em Arquipélago	2.3.1963
As bagagens de areia	23.3.1963
“Le Palace”	4.5.1963
Um romance poético: “O sol”	8.6.1963
Uma princesa em grande estilo	20.7.1963
Um amigo para Montaigne	31.8.1963
“L’inquisiteiro”, romance controverso	5.10.1963
Nathalie Sarraute e a crítica	2.11.1963
Situação do “Nouveau Roman” (I)	23.11.1963

Situação do “Nouveau Roman” (II)	7.12.1963
Montherlant volta ao romance	25.1.1964
O centro da esfera	14.3.1964
Artaud, poeta e sofredor	25.4.1964
Drieu de la Rochelle, o sem esperança	30.5.1964
Adão, o último homem	27.6.1964
Um clássico do século XX	22.8.1964
Pássaros de Braque e de Perse	10.10.1964
À procura do espaço perdido	16.2.1965
O antigo e o novo	27.3.1965
A palavra exigente	1º.5.1965
Lautréamont, mito e realidade	26.6.1965
Maldoror, canto segundo	7.8.1965
Maldoror, cantos terceiro e quarto	16.10.1965
Lautréamont, o rosa e o negro	15.1.1966
A ótica ilusória de Robbe-Grillet	12.2.1966
A nova alquimia	5.3.1966
Dois mestres da prosa	18.6.1966
Lautréamont e os poetas malditos	6.8.1966
O fenómeno Albertine	1.10.1966
Contra o novo romance	5.11.1966
O poder da literatura	3.12.1966
A batalha de Toulouse	7.1.1967
Michel Butor, o visitante*	22.4.1967
Butor em 3 respostas*	6.5.1967

\* Esses dois textos, apesar de publicados na primeira página das respectivas edições, onde normalmente se publicava a seção «Letras Francesas», não trazem nenhum título de seção

## APÊNDICE 3

### DEPOIMENTO DE LEYLA PERRONE-MOISÉS SOBRE AS “LETRAS FRANCESAS”

LP-M – O primeiro artigo para as “Letras Francesas” foi sobre o escritor Claude Simon. Foi um bom começo, porque era um futuro Prêmio Nobel. E depois, quando ele ganhou o Nobel em 1985, houve gente que disse: “Quem é esse Claude Simon?”. Houve até uma pessoa que declarou a um jornal: “Desafio qualquer pessoa no Brasil que tenha já ouvido falar de Claude Simon”. Então eu escrevi um artigo pequeno, na *Folha*, dizendo: “Como desafia qualquer pessoa? Pode ver no “Suplemento Literário” de vinte anos atrás, lá há vários artigos sobre ele e ainda uma entrevista com ele”. Além disso, uma orientanda minha, a Glória Carneiro do Amaral, tinha feito o mestrado sobre Claude Simon. Quer dizer, estava longe de ser uma pessoa que não tivesse sido notada aqui no Brasil, não é?

Este foi um artigo mais recente da senhora, na *Folha*?

LP-M – Sim, não foi nas “Letras Francesas”, este é de 1985. Em 1985 eu tive de escrever esse artigo dizendo que o Claude Simon não era um perfeito desconhecido, nem no mundo, nem aqui no Brasil.

Pelo menos desde 1961, quando a senhora já havia falado dele nas “Letras Francesas”.

LP-M – E ele só foi traduzido depois. Em dezembro de 1958 eu fiz a primeira resenha para o “Suplemento Literário” que era sobre *La modification* de Michel Butor. Depois disso, até 1961 eu fiz mais umas dez, e depois das “Letras Francesas” eu continuei fazendo resenhas e artigos. O primeiro artigo longo no “Suplemento” foi “Aspectos do nouveau roman”, em 1960. A partir de 1961, então, todos foram para as “Letras Francesas”, até 1967, com a saída do Décio de Almeida Prado. Porque depois virou “Suplemento Cultural”. Alguns

artigos me parecem que foram soltos... Aqueles sobre Lautréamont, que são compridos... também são das “Letras Francesas”?

Sim, eram como uma série.

LP-M – Sim, foram a base da minha tese de doutorado.

A tese surgiu depois dos artigos, ou os artigos foram junto com a tese?

LP-M – Foi durante. Porque, como a primeira resenha de 1958 mostra, quando eu comecei a escrever no “Suplemento”, foi já interessada no que estava acontecendo na França naquele momento, que era o *nouveau roman*. Mas ao mesmo tempo eu também estava um pouco tateando, no começo. Era normal, porque eu tinha vinte e poucos anos... Eu queria falar da atualidade francesa, e eu dependia de alguns jornais e revistas literárias, a que eu tinha acesso de um modo um pouco aleatório. Havia dois livros que eu comprei na época, que eram história da literatura francesa contemporânea, panorâmicos. Um era do Pierre de Boisdeffre, que se chama *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*,<sup>1</sup> o outro era também de um crítico importante, Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*,<sup>2</sup> também uma história da literatura francesa contemporânea. E nesses livros, principalmente no de Pierre de Boisdeffre, havia não só um pequeno capítulo sobre cada autor, mas, embaixo, a biografia, obras, datas etc. Eu tinha também um dicionário dos autores contemporâneos. Então, trabalhava com esse material e com os livros que fui comprando. Na Livraria Francesa chegavam muitos, rápido... e eu comprava. E logo descobri que o Service de Presse das editoras funcionava muito bem, para os jornalistas. Então comecei a mandar os meus artigos e pedir livros. Aí, até 1967, ou até pouco mais, eu tinha contato direto com as pessoas encarregadas do serviço de imprensa das principais editoras: Gallimard, Seuil, Éditions du Minuit, principalmente. E eu ia recebendo os livros. Eu comecei interessada no novo romance, mas também escrevia sobre livros que tinham ganho prêmios, como o Prix Goncourt...

---

<sup>1</sup> Cf. Boisdeffre, Pierre de. *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*. 5.éd. rev. Paris: Librairie Académique Perrin, 1964.

<sup>2</sup> Picon, Gaëtan. *Panorama de la nouvelle littérature française*. Paris: Gallimard, 1960.

O assunto dos prêmios parecia ser muito abordado na época. Brito Broca costumava escrever bastante sobre eles.

LP-M – Sim, é verdade, havia muito interesse sobre isso. Aí também comecei a escrever não só sobre romances, mas sobre obras críticas e teóricas. Por exemplo, em 1965 eu fiz uma resenha de *Pour une sociologie du roman*, de Lucien Goldmann, e a partir daí continuei com essa dupla visada, artigos sobre romance e poesia, e sobre teoria e crítica literária.

Há uma predominância de artigos sobre o romance.

LP-M – Sim, porque era um período importante, o do novo romance. Era disso que se falava na França.

Como foi a sua formação?

LP-M - Na minha primeira juventude, eu pintava, cheguei a expor em duas bienais, tive prêmio no Salão Paulista de Arte Moderna. Ao mesmo tempo eu fiz curso de Letras.

Por que o interesse pelo francês?

LP-M – O francês foi porque desde criança, a minha mãe, que era de uma geração que admirava a França como um país de cultura, de elegância etc., me arranhou professor particular de francês. Depois eu estudei no Colégio Sion – naquele tempo ainda havia freiras francesas – e durante todo o curso tive aulas com professores da Aliança Francesa, que eram dadas no colégio, e foi onde eu aprendi francês mesmo. Não foi na Universidade; foi antes, com os professores da Aliança que davam aulas no colégio. Depois na própria Aliança Francesa, onde eu fiz o que corresponderia, mais tarde, ao diploma de Nancy. Naquela época era o diploma superior da Aliança Francesa. Digamos então que aos vinte



anos eu tinha essa dupla atividade, esse duplo interesse, que eram a pintura e a literatura francesa. Quando surgiu então essa oportunidade de fazer resenhas no “Suplemento Literário”, eu fiquei muito envolvida com isso, e cada vez mais. Também porque a partir de 1963 eu comecei a dar aulas de literatura francesa no Sedes Sapientiae, da PUC. E aí, para abreviar, aos poucos o interesse literário sobrepujou a pintura e eu abandonei a pintura como atividade pública, digamos, e fui continuando no ensino universitário e no “Suplemento Literário”. Em 1961, quando morreu Brito Broca, o Décio de Almeida Prado telefonou para a minha casa e me convidou para assumir as “Letras Francesas” – e isso eu já contei num livro de homenagem ao Décio. Fiquei, ao mesmo tempo, lisonjeada e apavorada, porque o Brito Broca era um homem de grande cultura, um erudito, e já era um grande nome da crítica brasileira, da história da cultura brasileira. Não tenho uma lembrança assim muito clara, mas eu acho que o Décio de Almeida Prado já tinha em mente uma renovação da coluna... porque, por um lado, ele gostava do que eu escrevia, e isso ele manifestava sempre, e por outro, ele incentivou essa orientação para a literatura que estava sendo feita naquele momento. Isso em função do público do “Suplemento”, porque é preciso falar sobre o público do “Suplemento”.

A senhora era leitora do “Suplemento”?

LP-M – Eu era. Como todas as pessoas que valorizavam a cultura, isto é, estudantes universitários, e ainda com mais razão professores universitários. Mas não era só isso. Havia uma sociedade paulista ainda muito afrancesada. Os leitores do “Estadão” eram, em boa parte, a velha aristocracia paulista, que tinha sido educada lendo literatura francesa, e falava fluentemente o francês, ia sempre para Paris etc. Tanto é que eu logo conheci uma senhora, Dona Georgina Vicente de Azevedo, que era sobrinha da incentivadora do modernismo, Dona Olívia Guedes Penteado. Dona Georgina mantinha uma tradição da família dela que eram os chás literários todas as terças-feiras, e ela começou a me convidar para esses chás. Ela morava na Avenida São Luiz, num daqueles apartamentos lindos que agora estão sendo revalorizados. E nesses chás eu encontrei muito gente... Os remanescentes do modernismo, por exemplo: Guilherme de Almeida e a mulher, Rubens Borba de Moraes, e muitos outros intelectuais paulistas que freqüentavam a casa da Dona

Georgina. Então, esse era um tipo de público... ao mesmo tempo a aristocracia e a cultura paulista, que é uma coisa que com o tempo se desfez. Não que a aristocracia paulista tenha perdido a cultura, mas essa aliança estreita dos quatrocentões com a cultura francesa se esgarçou e foi se perdendo. Então, o público era o universitário e a elite culta de São Paulo. Muito tempo depois, eu fiquei sabendo que futuros universitários e futuros escritores por esse Brasil afora, que eram jovens, também liam o “Suplemento”.

Por exemplo, mais tarde eu fiquei sabendo que Raduan Nassar era leitor desses artigos sobre o novo romance. E o Raduan até disse que ele se interessou muito, comprou os livros dos autores de que eu falava, leu e pensou: “esse tipo de literatura não é para mim”. Outro leitor que eu tinha, esse mais velho do que eu e já escritor reconhecido, era o Osman Lins. O Osman Lins, que tinha muitas afinidades com o novo romance, como a tese da Sandra Nitri니 mostrou, não gostava de ser assimilado ao novo romance.

Por quê? O novo romance parecia sempre causar um incômodo à época por fugir um pouco aos padrões?

LP-M – Não, eu acho que o Osman Lins não gostava que isso pudesse ser visto como uma dependência, uma influência, uma falta de originalidade dele. O que absolutamente não estava em questão. Porque é natural que bons escritores da mesma época tenham afinidades, mesmo que separados por um oceano, em outro continente. Havia no ar aquelas preocupações com as técnicas narrativas, com a revisão do romance tradicional, da qual o Osman Lins participou, não como dependente do novo romance, mas como um grande romancista entre outros. Mas ele não queria dever nada a ninguém. De fato, dever ele não devia, era um intertexto, não é? Mas a prova de que ele se interessava é de que ele mesmo também entrevistou o Michel Butor no “Suplemento Literário”.

E é possível perceber que Brito Broca tinha um certo “terror” em relação ao novo romance, o que devia ser uma tônica da crítica geral daquela época. Isso porque vinha mexer com os parâmetros do romance...

LP-M – É porque já era uma outra geração, não é? E para muitos dessa geração anterior à minha o novo romance era uma coisa repelente. Os que estavam muito apegados ao romance tradicional acusavam o novo romance de ser desumano, frio. Acontece que desde que eu comecei a escrever sobre o novo romance houve um grande interesse. Então eu tinha eco dos leitores, através do Décio de Almeida Prado, que me estimulava a continuar nessa direção. O Antonio Candido, que eu conheci nessa ocasião, também me estimulou. Na mesma época, comecei a ter contato com os poetas concretos, que se referiram a meus artigos na revista *Invenção*.

E a senhora antes mostrava para o Décio de Almeida Prado algum livro que quisesse comentar, algum romance?

LP-M – Não. Isso é que era extraordinário. O Décio de Almeida Prado, no fim da vida dele, deu uma entrevista para nós do Nupebraf, e disse que tinha descoberto pelo menos dois jovens críticos, que foram o Alfredo Bosi e eu. Alfredo Bosi fazia as “Letras Italianas”. Então, o Décio deu mostras de uma grande coragem e confiança nos jovens porque, com relação a mim, ele nunca me restringiu de forma alguma; por exemplo, ele nunca me disse “gostaria que você falasse de tal livro”, e nunca recusou nenhum dos artigos que eu propunha. Nunca recusou absolutamente nada. E nunca fez nenhum reparo também aos meus artigos, um respeito total, que os jornalistas posteriores nem sempre têm; isto é, não cortar pedaços, não abreviar.

Mas ele passava uma indicação antes do que ele queria, ou a senhora já tinha isso certo?

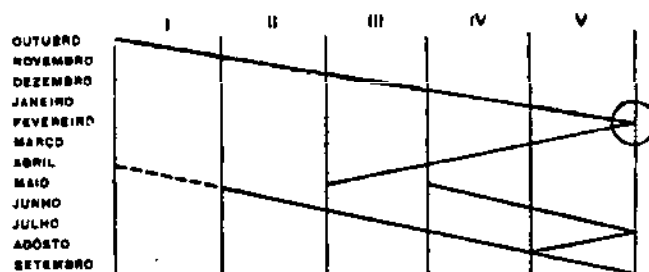
LP-M – Talvez passasse de modo subliminar... Tudo era tratado pessoalmente, naquele tempo não tinha correio eletrônico, não é? Então, eu ia a *O Estado de S. Paulo*, que era ali onde agora é o *Diário Popular*, perto da Biblioteca Mário de Andrade, e subia até o andar do Décio, e ele vinha, sempre elegantíssimo, sentávamos e conversávamos. Eu dizia: “Olha, escrevi um artigo sobre tal livro...” e ele se interessava também. De certa forma me indicava o caminho que eu devia continuar seguindo ou por onde eu devia enveredar. Nesse

sentido ele me dirigia, digamos, mas com muita delicadeza. Eu nunca senti que o Décio estivesse me impondo alguma coisa.

E sobre aquela questão que a senhora coloca sobre a repercussão dos seus textos entre os autores franceses?

LP-M – Eu escrevi sobre o novo romance desde 1958, com a resenha de *La modification*. O primeiro dos novos romancistas que eu conheci foi o Michel Butor, com quem fiz uma entrevista em 1962, em Paris, e que deve estar entre os artigos das “Letras Francesas”...<sup>3</sup> Depois, no mesmo ano de 62, como fui aos Estados Unidos e ele estava dando conferências lá, ele me deu indicações preciosíssimas de como ele tinha escrito alguns livros. Eu me lembro até que ele desenhou, em um guardanapo de cafeteria da Universidade de Wisconsin, o esquema de *L'emploi du temps*, que depois eu publiquei no meu livro *O novo romance francês*: era o esquema do tempo, de como as coisas se cruzavam, de frente para trás, de trás para a frente, e de como faltava um dia naquele diário. Um dia em que não se sabe o que o personagem fez, um mistério que o Butor mantinha em suspenso, para o leitor decidir.

Logo depois conheci o Claude Simon, de quem eu já havia falado mas sem conhecer pessoalmente. O Beckett eu não conheci mas vi, dirigindo o ensaio de uma de suas peças no Teatro do Odeon, onde eu entrei clandestinamente.



Esquema de Michel Butor, reproduzido de *O novo romance francês*.

<sup>3</sup> A entrevista foi publicada em forma de artigo, em 22.9.1962, com o título “Michel Butor hoje”: “Assim é que, atualmente, [Butor] está terminando ou acaba de terminar obras aparentemente díspares como uma introdução a uma série de gouaches de Calder, um estudo sobre a Basílica de São Marcos em Veneza, um texto para a rádio francesa intitulado *Réseau aérien* e que sairá pela Gallimard por ocasião da “rentrée”, e uma ópera-móvil que será levada a cena por Jean Louis Barrault na mesma ocasião”.

O artigo sobre Beckett também foi publicado no seu livro...

LP-M – Sim, tem um capítulo sobre o Beckett, mas não como novo romancista...

Como romancista de vanguarda...

LP-M – Sim, com algumas semelhanças... Depois, em 1966 a Nathalie Sarraute veio ao Brasil. Eu também estive com ela, não a entrevistei mas publiquei um artigo no “Suplemento”. Em 1967, fiz outra entrevista com o Michel Butor, “Butor em três respostas”. Ele veio a São Paulo, dessa vez a convite meu. Quer dizer, pela Universidade, mas fui eu que tive a iniciativa. A entrevista com o Claude Simon foi depois das “Letras Francesas”, foi em 1969. Finalmente eu acabei conhecendo todos. O Robbe-Grillet eu conheci em casa de amigos... Eu me correspondi também com todos esses escritores. Porque não apenas eu escrevia sobre eles, mas também escrevia a eles. Isso eu acho que é próprio da juventude, não sei se hoje eu teria a mesma coragem... mas a falta de desconfiômetro dos jovens às vezes funciona... Porque eu escrevia cartas a eles, mandava para as editoras, perguntando por que eles tinham feito isso, tinha feito aquilo, como é que escreviam... E mandava os meus artigos, acompanhados de tradução em francês! Com isso eu tenho cartas absolutamente fantásticas. Principalmente do Claude Simon, cartas muito longas, em que ele explica como escreveu cada um dos seus livros. Muitas do Butor, sempre muito criativo, adepto da arte postal... cartas com colagens e coisas assim. E algumas cartas mais curtas de outros, como Robbe-Grillet...

Acho que, como dá para perceber no que eu escrevia, os meus preferidos eram, pela ordem, Claude Simon, que eu sempre considerei como o maior deles, embora eu não pudesse e nem quisesse dizer, na época, para não “criar caso” com os outros... E o Michel Butor, que eu sempre admirei e continuo admirando pela inteligência, pela cultura... O Claude Simon é um escritor mais visceral, mais do estilo Faulkner, com o qual ele foi sempre comparado... um escritor mais apaixonado, que da “frieza” do *nouveau roman* não tem nada, não é? Já o Butor é de um temperamento completamente diferente, intelectual, ele sabia mais dos livros dele que qualquer leitor ou crítico. Tanto é que ele dizia que o que ele esperava de um crítico é que ele revelasse alguma coisa da obra dele que ele não soubesse, o que era muito

difícil, não é? Também pela ordem das preferências, *hors concours*, a Nathalie Sarraute, que foi a primeira de todos eles, pois desde 1939 ela já escrevia “anti-romances”...

Eu gostei muito de ler um de seus artigos em que a senhora conta sobre um livro da Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*, em que ela afronta a crítica.

LP-M – O livro gira em torno de um romance do qual não se sabe nada, mas que é discutido numa *soirée* parisiense. E a romancista mostra o que está por detrás do julgamento estético e social. Aquele romance é precursor... Houve uma peça americana, creio, que teve muito sucesso no mundo todo e que foi montada aqui no Brasil recentemente, que é em torno de um quadro branco, que as personagens discutem. Também nessa época eu entrevistei Robert Pinget, que era interessantíssimo. Só que Robert Pinget era tão extravagante que não foi possível publicar a entrevista dele, porque parecia uma coisa muito louca. Talvez hoje em dia a gente tenha mais liberdade para isso...

Mas por quê?

LP-M – Eu me encontrei com ele num café... A gente não usava gravador naquele tempo, a gente tomava nota... Eu me encontrei com ele num café, e ele era extraordinário como figura. E ele me contou coisas incríveis, como por exemplo, disse que não inventava nada nos romances dele, que tinha uma voz falando dentro da cabeça dele. Quer dizer, coisas à beira do psicótico, quer fosse verdade, quer ele estivesse fazendo gênero. Ele disse: “Eu tenho uma voz falando dentro de mim, o tempo todo, o tempo todo..., como se fosse um gravador, falando, falando, falando... e eu só transcrevo, transcrevo, transcrevo...”. Depois ele me disse que tinha muito pouca vida social e que só tinha um encontro uma vez por semana com Beckett e Claude Simon. Aí eu comecei a imaginar o encontro daqueles três, porque o Claude Simon era uma pessoa muito sombria, muito séria, não dava nem um sorriso; o Beckett, naquele silêncio conhecido dele; e o Pinget, falante, mas falante assim de coisas um pouco delirantes, não é? Acabei não conseguindo anotar nem uma palavra do que ele me disse.

O Prof. Antonio Candido diz que o “Suplemento Literário” foi o final de um ciclo que se iniciara com a criação da Universidade de São Paulo, na década de 1930. Como a senhora vê essa colocação, considerando a criação da Universidade de São Paulo e a formação da nova geração de críticos, a revista “Clima” como seu primeiro resultado e, posteriormente, o “Suplemento Literário” como veículo privilegiado da produção da moderna crítica literária brasileira?

LP-M – Eu acho que não há nada a acrescentar nesta análise de Antonio Candido, que é perfeita, porque tudo era dentro de um mesmo clima e de uma mesma lógica... O mesmo “clima” é bom, não é? A atividade intelectual de São Paulo nos anos 50, a partir de quando eu tenho alguma idéia do que acontecia, era muito interligada e funcionava entre a Rua Maria Antônia, que era a Faculdade de Filosofia, a Biblioteca Municipal, a Aliança Francesa, que era ali atrás da Biblioteca Municipal, e o Museu de Arte de São Paulo, que era na Rua Sete de Abril, onde, no bar do museu, eu, quando era estudante secundária, pude ver figuras que quase todos os dias estavam lá, como Tarsila do Amaral, Pagu, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz e outros, sem falar nos pintores todos, como Lasar Segal. Então era tudo muito ligado, e o “Suplemento” era o registro escrito daquilo que circulava naquele perímetro bastante pequeno entre a Maria Antônia e a Sete de Abril, com o prédio do “Estadão” também ali.

Agora, eu acho que a grande coisa do “Suplemento” foi não só ter sido criado por essa geração excepcional, que foi a da revista *Clima*, mas foi a grande abertura do “Suplemento”. Porque ao mesmo tempo que o “Suplemento” foi o prolongamento de *Clima*, ele se abriu para todas as outras tendências que existiam no momento. Tanto é que os poetas concretos e os grandes poetas já consagrados, como o Drummond, e todos os de outros estados colaboravam ali, assim como os artistas. A parte gráfica do “Suplemento” já foi objeto até de exposição, com um belo catálogo dos principais artistas que participaram nas ilustrações. Então, era realmente um “Suplemento” onde se manifestavam todas as tendências. Foi um projeto muito bem feito por Antonio Candido e muito bem dirigido pelo Décio. Não é à toa que ele é hoje considerado como o melhor que existiu.

A própria sensibilidade de Décio em fazer conviver numa seção um crítico impressionista, como Brito Broca, e a sua produção, como a senhora diz, “novidadeira”...

LP-M – É, minha visão era “novidadeira”... Mas, caminhando para a conclusão, eu acho que, pessoalmente, ao mesmo tempo que eu fui revelando eu fui aprendendo, eu fui me formando ao mesmo tempo que eu comunicava aos outros o que descobria. Vários dos artigos que eu publicava eram sobre números especiais de revistas que debatiam a situação da literatura e da crítica. Por exemplo, há o artigo “O poder da literatura”, um debate da revista *Clarté*, que eu ia reproduzindo aqui.

Eu diria que, pessoalmente, para a minha formação, houve três momentos fundamentais. Primeiro, a escolha do novo romance, que redundou no meu primeiro livro. Segundo, em 1960, a leitura de *Le livre à venir*, do Maurice Blanchot, do qual eu fiz resenha, porque este livro que mudou a minha concepção da literatura e me marcou para sempre. O novo romance, com relação à narrativa, à ficção, e o Maurice Blanchot, com relação à teoria e a crítica literária, me puseram num caminho que, brincando, eu digo “novidadeiro”, mas que na verdade era um caminho novo, do qual eu não pude voltar mais atrás.

Mas isso tinha muito a ver com a pintura que eu tinha feito. Porque desde os dezesseis anos eu pintava, e era uma pintura abstrata geométrica, o que, por mais incrível que pareça, já era velho no mundo, mas aqui no Brasil ainda era contestado, e com os mesmos argumentos usados contra o *nouveau roman*, de que era uma pintura desumana, fria etc. O meu mestre de pintura, Samson Flexor, dizia: se você andar numa praia deserta e encontrar um círculo perfeito, você sabe que um homem passou por ali. Portanto, a geometria não tem nada de desumano. A mesma coisa pode ser aplicada ao romance; o romance calculado, como eram os mais extremos de Robbe-Grillet ou de Michel Butor, só pode ser muito humano, porque senão você está excluindo da humanidade a inteligência, a capacidade de abstração, o gosto pelo jogo.

Bem, depois, o outro momento importante foi quando eu comecei a escrever sobre Lautréamont, porque aí eu já estava pensando em fazer uma tese universitária, porque eu já estava me firmando na carreira universitária, e aqueles artigos sobre Lautréamont são uma espécie de primeiro percurso dos *Chants de Marldoror*, para ver do que se tratava. Depois



nada daquilo ficou no meu trabalho sobre Lautréamont. Aqueles foram minhas primeiras leituras, esquentando o motor... Eu mostrei aqueles artigos ao Butor, e ele me deu bons conselhos para continuar.

Aí, já depois das “Letras Francesas”, houve um quarto momento que foi a descoberta do Barthes, em 1967.

Ainda devia ser dentro das “Letras Francesas”, mas não mais sob a direção do Décio de Almeida Prado, que ficou no “Suplemento Literário” até abril de 1967...

LP-M – Sim. Para o período estudado por você, para mim foram então importantes o novo romance, Maurice Blanchot e Lautréamont. Também há uma coisa importante a observar, na mudança que houve do Brito Broca para mim, não por ser eu, mas por ser uma outra geração: primeiro o romance experimental, que estava sendo feito naquele momento mesmo; segundo, o interesse pela teoria literária e pela crítica literária em termos teóricos, que é o que nos anos 60 vai produzir o grande momento da teoria e da crítica literária francesa, a grande virada com o estruturalismo, a semiologia e o pós-estruturalismo. Essas duas coisas eram novas, eram da minha geração, e essas duas coisas eu fui aprendendo e ao mesmo tempo ensinando.

Depois, mais tarde e ainda atualmente, muita gente mais jovem do que eu, futuros colegas professores de literatura que estavam às vezes no interior ainda fazendo seus cursos de Letras, me disseram que liam o “Suplemento” e que era importante para eles a informação que eu trazia das coisas francesas.

Outro aspecto que você deve ter notado também, e que mostra uma grande mudança nos leitores, é o do declínio da influência francesa, do conhecimento das coisas que se fazem na França... Porque você deve ter visto que, nos primeiros artigos, as citações são em francês, e isso mostra que o público leitor lia fluentemente francês, e havia poucas traduções de obras também por isso, porque aquele público freqüentava à Livraria Francesa, que também estava no mesmo perímetro do centro da cidade, na Barão de Itapetininga, e a Livraria Francesa vendia aqueles livros de que eu estava falando no “Suplemento”. Então as pessoas se abasteciam ali daqueles livros.

E a senhora recebia correspondências de leitores no período?

LP-M –Muito pouco. Eu acho também que o círculo, em São Paulo, era tão restrito, que a gente acabava encontrando pessoalmente os leitores... Agora, quando eu publico alguma coisa, recebo respostas de leitores de outros estados, que escrevem para a *Folha*, mandam cartas para as editoras ou me mandam e-mails. Daquelas cartas que eu mandei aos escritores franceses resultou uma correspondência que algum dia eu poderei publicar. Mas publicar correspondências de pessoas vivas é um pouco complicado. Se bem que não haja nada de comprometedor para ninguém, mas tem-se que pedir autorização e às vezes os escritores não gostam, querem rever... Dá uma trabalhadeira infernal. Mas eu tenho uma caixa que contém cartas realmente preciosas de todos esses escritores.

Que na época a senhora talvez nem tivesse idéia de que viriam a se tornar grandes escritores.

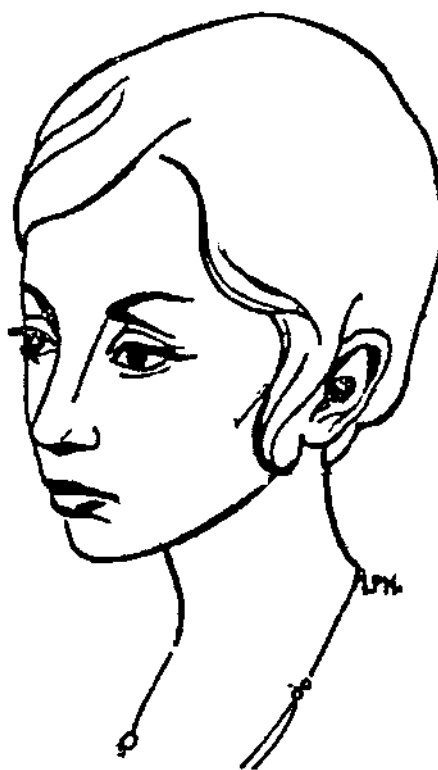
LP-M – Tão famosos assim, não! Principalmente o Claude Simon, que tinha uma modéstia, era muito retraído, e eu não imaginava que ele chegasse a ter um reconhecimento internacional tão grande como foi o Prêmio Nobel.

O que importava é que eram novidade e que tinham a ver com a mudança que estava acontecendo no mundo todo. Pelos artigos da senhora é possível perceber que os valores estavam mudando muito naqueles anos 60...

LP-M – É interessante... Logo depois do “Suplemento Literário”, eu escrevi um artigo sobre os intelectuais e a revolução cultural. Era maio de 1968. No tempo todo do Décio, o “Suplemento” tinha ilustrações. Eu mesma desenhei o retrato da escritora Albertine Sarrazin e o Décio publicou...

Sim, me lembro de ter visto. É de sua autoria?

LP-M – Sim, está LPM embaixo, fui eu mesma que fiz, a partir de uma foto dela, pois nunca a conheci. Mas em 1968, acho que já era “Suplemento Cultural” e já tinha fotos, eu sugeri que meu artigo fosse ilustrado com uma foto do Mao Tse-Tung, pois a revolução à chinesa era a inspiradora da revolução de maio, da qual participaram Michel Butor e outros escritores de esquerda. Da parte do jornal recebi a resposta de que publicariam o artigo, ainda que demasiadamente entusiasmado com a revolução, mas que o retrato de Mao Tse-Tung já era demais. Era evidente que as idéias de maio de 68 não eram do agrado de um jornal conservador, embora democrático, como era o “Estadão”. Mas nunca fui censurada, isso não fui...



Publicado no artigo “Albertine e a liberdade”, de 10.6.1967.

Os artigos seguintes que eu escrevi foram sobre a “floração” das revistas literárias: *Tel Quel*, *Poétique*, *Change*. E no começo dos anos 70 eu mesma comecei a publicar artigos nessas revistas. Foi a grande fase daquilo que agora é conhecido no mundo todo como a “French Theory”: Barthes, Derrida, Foucault...

No Brasil, é quando o “Suplemento” começa a perder força...

LP-M – É. O “Suplemento” perdeu a força... Isso eu confesso que vi desde o primeiro instante em que mudou de “Suplemento Literário” para “Suplemento Cultural”, porque a idéia era conquistar mais leitores, incluindo outras matérias mais leves. Infelizmente, era a tendência que vemos triunfar agora, porque começaram a publicar, ao lado de artigos literários, matérias sobre astros de cinema, matérias fornecidas por agências internacionais, cultura no sentido de cultura de massa etc... e realmente ele se descaracterizou. E o extremo de tudo isso nós estamos vendo agora: você entra nos sites dos jornais na *internet* e dificilmente você vai achar “cultura” ou “literatura”; você acha “entretenimento”. As

matérias sobre livros publicados estão em “entretenimento”. E os suplementos dos jornais têm grande dificuldade de se manter. O “Cultura” do “Estadão” é um excelente suplemento, assim como o “Mais!” e o “Caderno de resenhas” da *Folha*, mas são coisas que o jornal mantém graças ao seu prestígio e sua grande tiragem. O lucro como empresa vem da existência de outras matérias. Do número imenso de jornais que é impresso é pouquíssima a porcentagem de leitores que lêem o “Cultura” ou que lêem o “Mais!” E alguns escrevem para os jornais reclamando que esses suplementos são chatos, pesadões.