

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Daniel Essenine Takamatsu Arantes

**Caminho crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio
Candido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-
1947)**

SÃO PAULO

2022

DANIEL ESSENINE TAKAMATSU ARANTES

**Caminho crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio
Candido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-
1947)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
do Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Augusta
Bernardes Fonseca

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A662c Arantes, Daniel Essenine Takamatsu
Caminho crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Candido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* (1941-1947) / Daniel Essenine Takamatsu Arantes; orientadora Maria Augusta Bernardes Fonseca - São Paulo, 2022.
820 f.

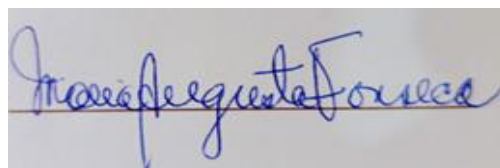
Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Teoria literária. 2. Crítica literária. 3. Candido, Antonio, 1918-2017. I. Fonseca, Maria Augusta Bernardes, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Daniel Essenine Takamatsu Arantes****Data da defesa: 07/10/2022****Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Augusta Bernardes Fonseca**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/12/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: ARANTES, Daniel Essenine Takamatsu.

Título: Caminho crítico: um roteiro de leitura dos artigos de Antonio Candido em *Clima, Folha da Manhã e Diário de S. Paulo* (1941-1947)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Geraldo Noel Arantes (à sua memória) e Sônia Midori Takamatsu, que me deram régua e compasso.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado na última quadra difícil da vida brasileira, que piorou em todos os níveis. A intensificação do desmonte da universidade pública, sob ataque paranoico e obscurantista, foi apenas um pequeno exemplo da desandada geral dos últimos anos. Em tais condições, no que toca mais de perto à vida universitária, qualquer pesquisa vê as dificuldades corriqueiras crescerem de proporção, e só mesmo o empenho e a generosidade das pessoas com quem o pesquisador encontra no caminho aliviam um pouco a situação. Os agradecimentos que seguem procuram sublinhar as contribuições com que tive a sorte de contar. Se houver algum proveito nas páginas que seguem, certamente ele nasceu de um esforço coletivo, mesmo que involuntário, sem o qual esta tese não se concretizaria. Creio não haver exageros na afirmação, e espero que os agradecimentos abaixo possam dar alguma ideia da dimensão coletiva a que me refiro.

O trabalho contou com a orientação segura da professora Maria Augusta Fonseca, com quem pude conviver nesses anos. A interlocução constante que mantivemos me foi essencial e pude ainda testemunhar uma generosidade intelectual de rara qualidade. Para não ficar no lugar-comum e dar uma pequena ideia de sua atuação, a professora confiou-me, em mais de uma ocasião, materiais raros e textos então inéditos (incluindo um do próprio Antonio Candido), o que influenciou diretamente nos caminhos da pesquisa. O valor de sua orientação e de sua amizade constituíram, para mim, uma oportunidade ímpar pela qual serei sempre grato.

Pude contar com a leitura do professor Ariovaldo José Vidal que, no exame de qualificação, apontou, com enorme cuidado, questões a respeito da crítica de Antonio Candido, decisivas para um encaminhamento mais promissor do trabalho. Agradeço à professora Vilma Arêas, que também esteve no exame de qualificação e, mais ainda, em toda a minha formação universitária. Conviver com os seus ensinamentos, dentro e fora da sala de aula, foi daquelas coisas raras que valem pela vida toda. Registro um agradecimento especial aos professores Paulo Arantes, Edu Teruki Otsuka e Heloísa Pontes que aceitaram prontamente o convite para fazer parte da banca de defesa. Procurei, na medida de minhas forças, incorporar nesta versão da tese as ricas observações feitas durante a defesa.

O que há de principal aqui — os artigos de Antonio Candido — foi alcançado graças aos acervos institucionais. Durante o primeiro semestre de 2019, pude trabalhar como voluntário, por um breve período, no projeto de transferência do arquivo pessoal deixado por Antonio Candido para o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP). Nos meses que lá estive, convivi com os funcionários e testemunhei o trabalho zeloso que executam na preservação dos

acervos, fundamental para a nossa cultura. Agradeço à Elisabete Marin Ribas em nome de todos eles. O convite para participar do projeto me foi feito por Laura Escorel, a quem também agradeço a oportunidade. Devo destacar os nomes de Karol Borges, Lucas Marcondes, Marco Antonio Teixeira e Viviane Longo, arquivistas do projeto que me receberam e tiveram toda a paciência para me ensinar os trâmites do trabalho lá realizamos. Registro um agradecimento, enfim, ao amigo Max Luiz Gimenez, companheiro nos estudos a respeito de Antonio Candido e quem muito generosamente me abriu essa e muitas outras portas na USP.

Os outros acervos aos quais recorri foram os do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL – Unicamp), o da Biblioteca Antonio Candido do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL – Unicamp), o do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE – Unicamp) e o da Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH – USP). Agradeço a todos os funcionários dessas instituições, registrando um em especial ao amigo Cristiano Diniz.

Devo indicar que a Secretaria de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada deu todo apoio acadêmico durante o curso de doutorado. Sem o trabalho de Rosely de Fátima Silva os percalços seriam maiores ainda. Faço menção ao Ben Hur Euzébio que me socorreu em mais de uma oportunidade. É necessário salientar que o financiamento concedido pela CAPES tornou possível a realização da pesquisa.

Passando aos afetos, os meus sinceros agradecimentos à Aryanna Oliveira, à Julia Pasinato Izumino, ao Ricardo Russano, amigos que encontrei na USP; ao Alan Parma, à Larissa Mazuchelli, amigos desde os anos de Unicamp; ao Lucas Piovesana e à Beatriz Amstalden Barros, amigos de uma vida toda. Deixo ainda um agradecimento especial à Maria Clara Gonçalves, estudiosa de teatro, e ao Diogo Alves, amigo sobretudo nos momentos mais difíceis.

Por fim, agradeço ao Eduardo, quem trouxe a mais nova integrante da família. Tive a oportunidade de dividir as letras e a vida com o Dimitri, imprescindível em todo o percurso, não somente pelas nossas trocas intelectuais, mas também pelas confidências que muito me valem nas batalhas de todo dia.

Um último agradecimento à Débora, cujo amor supera quaisquer distâncias.

Todo autor que se preza, quando pega a caneta, quer indicar entre outras coisas a hora histórica. Isso vale tanto para o ficcionista, como para o poeta, como para o crítico. A luta pela identificação e pela definição do que seja o atual está no centro da arte moderna. Acontece que a hora histórica não é convencional como a hora do relógio. Nem por isso ela é arbitrária. Mas é fato que a resposta a essa pergunta, por mais estudada e fundamentada que seja, sempre contém algo de engajamento, algo de aposta no futuro, sem o que a crítica de arte é anódina.

(Roberto Schwarz, “*Que horas são?*”, entrevista recolhida em *Seja como for*)

E nisso se contém a confiança que nutro na minha *utilidade* — porque, procurando menos lançar-me no Tempo do que trabalhar, num sentido de interesse coletivo, a minha parcela de tempo, estou transformando a minha crítica em vida de todo o dia.

(Antonio Candido, “Um ano”)

RESUMO

Esta tese é dividida em duas frentes de trabalho: a reunião e a transcrição dos artigos de Antonio Candido publicados em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo* e um estudo introdutório a respeito do material recolhido. Nossa pesquisa disponibiliza, salvo engano pela primeira vez, o conjunto integral dos textos editados nos referidos periódicos, entre 1941 e 1947, que formam o primeiro bloco da crítica literária do autor. Quanto ao estudo, trata-se, na verdade, de um roteiro de leitura, que almejou tão somente descrever aspectos e temas encontrados nos textos assinados por Antonio Candido naqueles anos. Sem a pretensão de apreender a complexidade e a riqueza do material, o estudo obrigou-se a fazer um recorte apoiado em três pontos — os escritos a respeito da crítica literária, os artigos voltados para o gênero romance e as incursões sobre a poesia —, mirando fornecer um comentário mais ou menos geral a respeito de algumas das linhas representativas inscritas na crítica literária do autor localizada na década de 1940.

Palavras-chave: Antonio Candido; crítica literária; *Clima*; *Folha da Manhã*; *Diário de S. Paulo*.

ABSTRACT

This thesis is composed of two parts. The first part of this research consisted of the transcription of the articles written by Antonio Candido and published in the *Clima* magazine, *Folha de S. Paulo*, and *Diário de S. Paulo* during the 1940's. The group of texts formed by these articles composes the initial portion of Antonio Candido's literary criticism, possibly a lesser-known segment of his work. The second part of this research consisted of a study-guide, which explored articles, contexts, and criticism, highlighting the critical views of the themes visited by Antonio Candido in those years. Due to the multiplicity of subjects of the texts collected here, they were separated into three major categories: the articles about literary criticism, the literary analysis of the novel, and the texts related to poetry. Finally, this collection seeks to establish a panoramic view of Antonio Candido literary criticism in the 1940's, essential for an understanding of the author's later works.

Keywords: Antonio Candido; literary criticism; *Clima*; *Folha da Manhã*; *Diário de S. Paulo*.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1 — Questões de crítica literária.....	25
1. Ponto de partida: a revista <i>Clima</i> e o seu contexto	25
2. Antonio Candido em <i>Clima</i> : começo de crítica e primeiras formulações a respeito da atividade	38
3. A crítica participante da <i>Folha da Manhã</i>	57
4. Ajuste de leitura no <i>Diário de S. Paulo</i>	86
Capítulo 2 — Antonio Candido e o romance: forma burguesa e matéria brasileira	103
1. Romance: um gênero burguês em crise?.....	103
2. O romance brasileiro	124
Capítulo 3 — Antonio Candido, leitor de poesia	151
1. Exercícios iniciais: Modernismo, rotina e tradição.....	151
2. Sob o signo da modernidade: a poesia pura, a lírica de participação e a situação brasileira	166
Bibliografia.....	194
Anexos.....	204
Nota a respeito da transcrição	205
Anexo (I) — <i>Clima</i> (1941-1944)	206
Anexo (II) — <i>Folha da Manhã</i> (1943-1945)	273
Anexo (III) — <i>Diário de S. Paulo</i> (1945-1947)	597

Introdução

Antonio Candido iniciou a carreira de crítico literário em *Clima*, revista fundada em 1941 por iniciativa de jovens estudantes da Faculdade Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) na Universidade de São Paulo (USP). Ali, tornou-se o responsável pela seção “Livros” em que lançou as suas primeiras análises literárias. Em 1943, após *Clima* se notabilizar na cena cultural, o jovem crítico iniciou a sua colaboração na *Folha da Manhã* (a atual *Folha de S. Paulo*) assinando as “Notas de crítica literária”, rubrica semanal que publicou artigos até janeiro de 1945. Depois de um breve intervalo, em setembro do mesmo ano, Candido retornou à grande imprensa, nas páginas do *Diário de S. Paulo*, e continuou a editar as “Notas de crítica literária” até fevereiro de 1947. O conjunto de escritos que descende desses três periódicos constitui o bloco inaugural da obra de Antonio Candido — que denominaremos aqui como a sua *primeira crítica* —, objeto de interesse desta tese. O presente trabalho propôs-se a investigá-lo a partir da organização de duas frentes de tarefas: a reunião e transcrição dos artigos encontrados nos três periódicos e um estudo de caráter introdutório a respeito dessa produção.

Diversas foram as razões para se chegar a tal proposta, começando pelo fato de que grande parte da coletânea está disponível apenas em sua publicação original, permanecendo inédita a reunião do conjunto. De maneira geral, os escritos contam com número significativo de republicações esparsas, distantes, porém, de alcançar a totalidade do bloco. As primeiras tentativas nesse sentido foram feitas pelo próprio Antonio Candido, especificamente em dois livros, *Brigada ligeira*, de 1945, que reúne dezessete rodapés da *Folha da Manhã*, e *O observador literário*, de 1959, no qual constam três ensaios que remontam a cinco artigos da *Folha da Manhã* e do *Diário de S. Paulo*.¹

¹ Em *Brigada ligeira*, é possível recuperar a seguinte relação de rodapés: “Ficção (II)” e “Ficção (III)”, ambos foram incorporados ao texto que saiu no volume sob o título de “Romance popular”; “Estratégia”, editado em escrito de mesmo título; “Romance e expectativa”, “Antes de *Marco zero*” e “*Marco zero*”, refundidos em “Estouro e Libertação”; “Romance e Jorge Amado”, “Jorge Amado (I)” e “Jorge Amado (II)”, reunidos no escrito “Poesia, documento e história”; “*A quadragésima porta* (I)” e “*A quadragésima porta* (II)”, em “O romance da nostalgia burguesa”; “*Fogo morto*”, intitulado no livro como “Um romancista da decadência”; “A paixão dos valores”, encontrado num ensaio homônimo; “*O agressor*”, editado como “Surrealismo no Brasil”; “A roda do peru”, também em ensaio de mesmo nome; por fim, “Língua, pensamento, literatura” e “*Perto do coração selvagem*”, localizados em “Uma tentativa de renovação”. Todos os artigos saíram originalmente na *Folha da Manhã*, nos anos de 1943 e de 1944. No caso de *O observador literário* encontram-se os artigos “Stendhal (I)” e “Stendhal (II)”, publicados na *Folha da Manhã* em 1943 e incorporados ao ensaio do livro “Uma dimensão entre outras”; “Mário de Andrade”, que saíra no *Diário de S. Paulo* e no livro consta como “Lembrança de Mário de Andrade”; além de “Breve nota sobre um grande tema (I)” e “Breve nota sobre um grande tema (II)”, série editada no *Diário de S. Paulo* e que forma o ensaio “O portador”. Cf. CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011 e CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

Ao longo do tempo, outros textos da década de 1940 reapareceram em prefácios de livros, e novamente as iniciativas ficaram a cargo do próprio autor. Em 1947, Candido fundiu quatro artigos da *Folha da Manhã* e do *Diário de S. Paulo* para reeditá-los como prefácio do quinto volume de *Jornal de crítica*, de Álvaro Lins. Outro caso está no ensaio “Ficção e confissão”, que serviu de introdução às obras completas de Graciliano Ramos reeditadas em 1955 pela Editora José Olympio. O prefácio, na verdade, origina-se de cinco rodapés que dedicara ao autor de *São Bernardo* em 1945 no *Diário de S. Paulo*.

Além dos esforços do próprio Antonio Candido, diversos artigos foram reabilitados ao longo do tempo.² Um movimento importante e mais recente foi o de algumas revistas universitárias, que recuperaram número significativo de escritos. *Remate de Males*, periódico do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), foi um dos primeiros a trabalhar nesse sentido e trouxe a público, em 1999, uma seleção feita a partir dos escritos de imprensa do autor dispersos entre 1940 e 1990. A edição, organizada por Antonio Arnoni Prado, Maria Eugenia Boaventura e Orna Messer Levin, reeditou “Poesia ao Norte”, de 1943, e a série a respeito de Álvaro Lins mencionada acima, reunida na revista sob o título “Sobre um crítico”.³ No ano seguinte, *Literatura e Sociedade*, deu prosseguimento ao empenho de reabilitar os escritos de Antonio Candido por meio de dois números especiais, celebrando os quarenta anos da criação da área de Teoria Literária e Literatura Comparada e os dez anos de fundação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Organizado por Maria Augusta Fonseca, Sandra Nittrini e Viviana Bosi, o volume selecionou dezoito rodapés da *Folha da Manhã* e do *Diário de S. Paulo*. O segundo número, que veio a lume em 2002, reeditou mais cinco textos.⁴ Ainda no ano de 2000, é preciso lembrar que a *Inimigo Rumor* somou-se às iniciativas ao trazer “Poesia inglesa” e a série de rodapés sobre T. S. Eliot, todos eles publicados

² Para um levantamento completo das publicações originais e republicações dos artigos cf. DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

³ *Remate de Males*. Número especial Antonio Candido, Campinas: Unicamp/IEL, 1999.

⁴ O número 5 de *Literatura e Sociedade* apresenta os seguintes rodapés da *Folha da Manhã*: “Ouverture”, “Jornada Heroica”, “Artista e Sociedade”, “Contos”, “Esclarecendo”, “Desconversa”, “De leitor para leitor”, “Verlaine”. Do *Diário de S. Paulo* publicou-se “Começando”, “Duas notas de poética”, “O nosso romance antes de 1920 (I)”, “O nosso romance antes de 1920 (II)”, “O nosso romance antes de 1920 (III)”, “O nosso romance antes de 1920 (IV)”, “Revistas”, “A literatura e a universidade (I)”, “A literatura e a universidade (II)” e “Sagarana”. A edição seguinte veiculou “Percalços do infinito”, “Crítica de poeta”, “Dia longo”, “Conversa fiada”, “Duas notas”, todos originários do *Diário de S. Paulo*. Cf. *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, números 5 e 6, 2000 e 2002.

na *Folha da Manhã*. A revista incluiu um último artigo que deveria ter saído pelo jornal ainda em 1945, mas que restara até então inédito.⁵

Além das revistas, pesquisas de relevo apareceram na mesma época, engrossando os esforços de recuperação do material. Em 2002, o livro *Textos de intervenção*, organizado por Vinícius Dantas, reuniu produções variadas de Antonio Candido, muitas delas relativamente desconhecidas e que ganharam visibilidade junto ao público leitor. A obra, referência nas pesquisas sobre o autor de *Formação da literatura brasileira*, recolheu catorze artigos de *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*.⁶ A última iniciativa que reuniu ao menos parte da primeira crítica de Candido é a tese de doutoramento de Joana Fátima Rodrigues, *Nas páginas do jornal — Ángel Rama e Antonio Candido: críticos literários na imprensa*, defendida em 2011 na FFLCH/USP. Nela, a autora faz um estudo comparativo entre as publicações de imprensa do crítico brasileiro e do crítico uruguaio, além de apresentar no anexo da tese cerca de metade das publicações feitas em *Folha da Manhã*, em fotocópias digitais.⁷ Não obstante os esforços citados, grande parte mantém-se até hoje restrita à publicação original. A reunião e a transcrição do conjunto, portanto, afiguraram-se tarefa oportuna, que objetiva, sobretudo, disponibilizar ao público um meio mais acessível para a leitura do bloco inaugural da obra de Antonio Candido.

A coletânea reunida nesta pesquisa compreende o total de 184 textos veiculados entre maio de 1941 e fevereiro de 1947 e distribui-se da seguinte maneira: *Clima* conta com 23 artigos editados ao longo de dezesseis números, que saíram entre maio de 1941 e novembro de 1944; a *Folha da Manhã* possui 95 rodapés que circularam entre 7 de janeiro de 1943 e 21 de janeiro de 1945; por fim, o *Diário de S. Paulo* abarca 66 rodapés, cobrindo o intervalo de 20 de setembro de 1945 a 27 de fevereiro de 1947. Reunida a totalidade dos escritos, tornou-se evidente a necessidade de elaborar um estudo introdutório — um roteiro de leitura, na verdade —, que buscasse apresentar ao leitor algumas das diretrizes da primeira crítica de Candido. Os resultados tanto da compilação quanto do estudo serão apresentados a seguir.

⁵ *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, número 9, 2000. Consta que a descoberta do inédito foi feita por Augusto Massi.

⁶ Para *Textos de intervenção*, Dantas selecionou da revista *Clima* o artigo “Ordem e Progresso na poesia”; da *Folha da Manhã* “Ouverture”, “Um ano”, “Sobre poesia”, “Poesia ao Norte”, “Confissões de Minas”, “Carta a Luís Martins”, “O ‘grilo’ França-eternista” e “Alemanha = Nazismo?”; e do *Diário de S. Paulo* “Começando”, “A filosofia no Brasil”, “Duas notas de poética” e “Sagarana”. Cf. CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002.

⁷ RODRIGUES, Joana. *Nas páginas do jornal — Ángel Rama e Antonio Candido: críticos literários na imprensa*. 2011. 336 fls. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. A tese resultou num livro lançado pela Editora Unifesp, que, todavia, não incluiu a coleta dos rodapés. Cf. RODRIGUES, Joana. *Antonio Candido e Ángel Rama: críticos literários na imprensa*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

Nas primeiras páginas de “Saudação *honoris causa*”,⁸ Roberto Schwarz introduz ao leitor as linhas fundamentais da primeira crítica de Antonio Candido. Os textos abrangem grande número de análises a respeito de livros do momento e estão, segundo Schwarz, “unidos pelo propósito militante de ampliar a compreensão da atualidade”. Examinando com rigor a literatura brasileira, Candido logo se notabilizou pela sua leitura acurada, dando amostras de sua qualidade, por exemplo, quando destacou o talento de escritores estreados como João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Outro aspecto importante do conjunto foi a opção por avizinhar a produção local às grandes correntes de arte contemporânea, o que, somado ao espírito independente dos artigos, elaborou um “programa de desprovincianização e clarificação da cena cultural”. Os artigos, continua Schwarz, destacavam-se ainda pela apresentação de “um estilo novo de raciocínio estético, mais afim com os requisitos intelectuais do tempo”,⁹ cujo fundamento residia na junção do juízo de gosto com a argumentação das modernas ciências humanas apreendidas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da recém-fundada USP.

Caberia observar que o novo estilo referido por Roberto Schwarz, calcado no entendimento de que a leitura formal não deveria prescindir dos elementos de contexto, colocava Candido em um dos centros de impasse da própria crítica literária brasileira. Dividida, grosso modo, entre análises literárias vinculadas pelo juízo de gosto, que recusavam justamente a dimensão extraliterária no exercício de interpretação, e o biografismo ou sociologismo de corte positivista, com leituras mecânicas em que frequentemente a obra se tornava mero reflexo do meio ou dos dados biográficos, a crítica literária de então limitava-se às duas opções, as quais produziam, não raro, resultados duvidosos. Antonio Candido diferenciou-se em relação a ambas posições, procurando conciliar o juízo de gosto à mobilização dos conhecimentos históricos, filosóficos e sociológicos, o que, afinal, associava a decodificação dos aspectos formais a fatores extraliterários no ato crítico.

Decerto para não esbarrar nos limites encontrados nos dois lados, o autor viu-se levado a justapor o juízo de gosto à argumentação das ciências humanas de maneira flexível, algo que lhe permitiu a experimentação dos diferentes enfoques proporcionados pelo objeto

⁸ SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*” in: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2014, pp. 9-17.

⁹ *Ibidem*, pp. 9-10.

literário. Resultado disso, por exemplo, são as variações existentes no bloco de publicações de 1940, que ora se volta para a dimensão estética, ora se volta para o condicionamento das obras, sem deixar de acompanhar a marcha histórica dos acontecimentos. Forma-se assim um itinerário que vale a pena ser assinalado desde já: se nos primeiros textos de *Clima* há certo apreço pelas análises estéticas, com o passar do tempo o interesse pelo condicionamento da obra de arte ganha maior relevo, atingindo seu ápice na fase da *Folha da Manhã*, quando as leituras do autor estavam atentas ao calor da hora da vida nacional e estrangeira; em seguida, no *Diário de S. Paulo*, após a queda do Estado Novo e o fim da Segunda Guerra Mundial, arrefece o ânimo pelas condicionantes, ganhando fôlego a atitude voltada para a ênfase ao plano formal. As diferentes perspectivas, assinalamos igualmente, tornaram-se possíveis graças aos insistentes questionamentos do próprio crítico em relação às suas análises — a propósito, característica marcante de todo o conjunto e que fazia avançar a sua atividade intelectual. Esse mesmo esforço de retificar-se exigia ainda, por via oblíqua, uma disposição constante de atualização do próprio pensamento, que passou a incorporar vasto repertório de leitura, capaz de absorver dos autores de sociologia ou de antropologia até os americanos do *New Criticism*. Não estamos diante, como se poderia imaginar, de uma análise literária propensa a ecletismo irrefletido: ao contrário, trata-se de uma crítica que procurou fazer da reflexão permanente em torno da própria atividade a força motriz para superação dos limites com os quais se deparava, trazendo, com efeito, avanços no horizonte de reflexões.

O esforço reflexivo a respeito da crítica literária tomou caminhos diversos no conjunto de artigos, por exemplo, o do debate com os seus pares. Elogiosos ou restritivos, os escritos que se detêm nas obras de autores como Álvaro Lins, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Werneck Sodré, entre outros, ganham destaque ao captarem, caso a caso, aspectos fundamentais nas obras desses autores. Os avanços e as limitações da crítica de seus pares são anotados a cada análise, cuja totalidade fornece um quadro preciso do gênero no Brasil daquele momento, por meio do qual Candido também acabou refletindo a respeito da própria atividade. Além disso, a avaliação de seus pares contemporâneos se deu num período em que a própria atividade procurava um lugar dentro do processo de divisão do trabalho intelectual, questão também levada em conta por Candido, o que mais uma vez particularizou o seu tipo de reflexão.

Retornando à “Saudação *honoris causa*”, Schwarz aponta mais duas características importantes do primeiro bloco da obra de Antonio Candido: o engajamento contra o fascismo e a convicção socialista. Embora nunca tenha estado em seu propósito a elaboração de uma

crítica partidária, a conjuntura encaminhou o autor de *Formação da literatura brasileira* em direção a um posicionamento político socialista sem vinculações com correntes stalinistas e trotskistas, hegemônicas naquele período. Tratava-se de uma posição difícil, atesta Schwarz, posto que suscetível a ataques tanto da direita quanto da própria esquerda; ainda assim, essa posição foi capaz de comunicar aos leitores a sua independência e a sua lucidez.¹⁰ Tal dimensão pode ser observada com maior clareza nos últimos números de *Clima* e em especial na *Folha da Manhã*, quando o autor desafiou abertamente a censura da ditadura varguista, em oportunidades como no rodapé sobre a autobiografia de Trótski, ou nas divergências em relação a conservadores como Octávio Freitas Júnior e Tristão de Athayde, ou ainda na intervenção feita em favor de Gilberto Freyre, alvo de uma campanha persecutória mobilizada por fascistas e reacionários pernambucanos desde 1942.¹¹ Engana-se, contudo, o leitor que inferir daí uma análise literária movida por simpatias ideológicas: a precedência da obra de arte sempre esteve no horizonte da análise, mesmo no caso dos escritores de posições conservadoras.¹² Nesse sentido, a dimensão política da crítica de Candido parece ligar-se, na verdade, ao problema da participação dos intelectuais na vida social, especialmente naquele momento conturbado no Brasil e no mundo:

Com outro rosto, a atitude esclarecida manifestava-se igualmente na dimensão extraliterária, através do engajamento antifascista, que também ele conferia alcance coletivo aos argumentos: a eventual reorganização democrática das sociedades no pós-guerra, a brasileira inclusive, fornecia um prisma por onde avaliar o processo cultural.¹³

Propósito de compreensão da atualidade, programa de desprovincianização e clarificação da cena cultural, junção da leitura formal e conhecimentos extraliterários, autoquestionamento dos próprios juízos e concepções, dimensão militante — são estas algumas das diretrizes que compõem o primeiro bloco da obra de Antonio Candido. Conforme bem aponta Roberto Schwarz, o conjunto “forma uma ótima introdução, acessível, viva e diversificada, à problemática de nossa literatura moderna” sobretudo porque os rodapés foram

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*”, op. cit., p. 10.

¹¹ Os rodapés sobre a autobiografia de Trótski, as restrições dirigidas a obras de Octávio Freitas Júnior e Tristão de Athayde e a intervenção a favor de Gilberto Freyre podem ser encontrados, respectivamente, em CANDIDO, Antonio. “Uma Vida Exemplar” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 4/7/1943; CANDIDO, Antonio. “Inteligência e Momento” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 12/9/1943; CANDIDO, Antonio. “Os mitos e a reação” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 27/6/1943 e CANDIDO, Antonio. “Gilberto Freyre” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 5/12/1943.

¹² SCHWARZ, Roberto. “Antonio Candido (um verbete)” in *Revista USP*. São Paulo: USP, número 17, 1993. pp. 176-179.

¹³ SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*”, op. cit., p. 10.

capazes de elaborar “as linhas do momento em que acompanharam, além de se integrarem à sua fisionomia, que através deles [os rodapés] se transforma em problema passível de meditação”.¹⁴ Tendo essas questões em vista, o interesse deste trabalho estará voltado para o exame dos caminhos percorridos pela crítica de Antonio Candido nos anos de 1940. Dada a impossibilidade de abarcar todas as facetas da produção, optamos por um recorte específico, apoiado em três pontos do agrupamento de artigos — a saber, os escritos a respeito da crítica literária, os artigos voltados para o gênero romance e as incursões sobre a poesia. A opção, ainda que não traduza a riqueza do material, foi capaz de formar, segundo nosso juízo, um roteiro de leitura que conseguiu captar algumas das determinações inscritas na primeira crítica do autor. Nesse sentido, o que se buscou foi o delineamento da importância que os artigos assumem não apenas para a obra de Antonio Candido, como também para a própria crítica literária nacional, constituindo uma espécie de momento-chave do gênero no século XX. Caso tenha alcançado algum sucesso, este roteiro de leitura servirá como um guia inicial para o leitor interessado pela coletânea reunida neste trabalho.

Algumas considerações a respeito de ambas as frentes de trabalho desta tese são necessárias, sobretudo as que se referem aos critérios utilizados na recolha, transcrição e apresentação do grupo de textos anexado e as que se relacionam às opções para a formulação do estudo.

Quanto ao primeiro ponto, é preciso sublinhar que a coleta dos artigos foi realizada a partir das edições físicas ou de cópias fotográficas, microfilmadas ou digitalizadas de *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*. Já o trabalho de transcrição foi feito exclusivamente a partir das cópias das edições originais. As republicações não foram consultadas nessa etapa de trabalho porque se procurou seguir de modo fiel os originais, ou seja, os textos que se encontram em anexo foram reproduzidos, na medida do possível, tal como aparecem nas publicações de origem. Todavia, é preciso alertar que, durante o curso da pesquisa, um número significativo de alterações tornou-se necessário, a começar pelo fato de que muitas passagens, em um número razoável dos artigos, encontravam-se em condições ilegíveis, apresentando problemas de grafias (as gralhas atribuídas a terceiros) ou mesmo problemas de impressão nas edições príncipes. Aqui, as republicações em livros e revistas foram de especial valor, pois ofereceram

¹⁴ Ibidem. p. 11.

soluções para os problemas encontrados nos originais. Persistiram, infelizmente, trechos indecifráveis; quando isso ocorreu, seguiu-se a norma convencional com o uso de colchetes e sinalização adequada: [ilegível]. Em casos nos quais houve dúvidas a respeito da grafia das palavras e não foi possível recuperar a correção nas republicações, manteve-se como aparecem no original, seguidos da sinalização [sic].

As reedições também determinaram aspectos técnicos de formatação do material. As opções de formato encontradas no conjunto transcrito derivam tanto dos livros *Brigada ligeira*, *O observador literário*, *Ficção e confissão* e *Textos de intervenção* quanto das revistas *Literatura e Sociedade* (volumes 5 e 6), *Remate de Males* e *Inimigo Rumor*, e referem-se à padronização de critérios para a apresentação da coletânea.¹⁵ Dentre as escolhas feitas, encontram-se: a) a reprodução dos títulos de livros sempre em itálico e a de artigos, poemas, capítulos de livro, ensaios e artigos entre aspas, tanto no corpo do texto como nas notas de rodapés, uma vez que nas edições originais é bastante grande a variação das formas de marcação; b) a reprodução de palavras e expressões sempre que necessário destacadas em itálico (nos originais há a oscilação entre negrito, itálico ou utilização das aspas nesses casos), embora noutras ocasiões preferiu-se manter o registro original (a palavra “humour”, por exemplo, aparece ora sem marcações, ora em itálico, ora entre aspas; aqui, a escolha foi a de mantê-las tal como aparecem). Além disso, para efeito de publicação desta tese, optou-se pela conformidade em relação ao Acordo Ortográfico vigente; palavras como “auto-contemplação”, “idéia” e “dêste” foram reproduzidas, respectivamente, “autocontemplação”, “ideia” e “deste”.

No âmbito da organização e apresentação do conjunto, os textos foram dispostos de modo cronológico e divididos conforme as suas respectivas publicações, ou seja, nos anexos estão reunidos pela ordem os artigos de *Clima*, seguidos pelos da *Folha da Manhã* e, por fim, os do *Diário de S. Paulo*. Constam no agrupamento da *Folha da Manhã* quatro escritos que não foram publicados na rubrica “Notas de crítica literária”: “Vantagens da ignorância”, “O poeta Américo Elísio”, “O ‘grilo’ frança-eternista”, “Alemanha = Nazismo?” e “Verlaine”.¹⁶ São reportagens assinadas por Candido e incluídas aqui no entendimento de que pertencem à sua primeira crítica. Duas publicações, redigidas para a *Folha da Manhã*, mas só posteriormente recuperadas em livros foram incluídas aqui: o referido rodapé inédito a respeito de T. S. Eliot

¹⁵ No caso dos livros de Antonio Candido que possuem mais de uma edição, os volumes utilizados são os que estão indicados nas notas de rodapé e na Bibliografia.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. “Vantagens da ignorância” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 22/6/1943, p. 6; CANDIDO, Antonio. “O ‘grilo’ frança-eternista” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/10/1943, pp. 6 e 7; CANDIDO, Antonio. “Alemanha = Nazismo?” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 15/6/1944, pp. 7 e 8 e CANDIDO, Antonio. “Verlaine” in: *Folha da Manhã*. São Paulo: 23/11/1944, p 5.

e um texto sobre Érico Veríssimo não publicado devido ao temor da censura do Estado Novo.¹⁷ Encontramos também um artigo inédito de *Clima*, intitulado “Intercâmbio e António Pedro”, que aparece, sem assinatura, no segundo fascículo da revista. A recuperação tornou-se possível graças a uma pequena menção posterior feita pelo próprio Antonio Candido num artigo da décima primeira edição do periódico.¹⁸

Quanto ao estudo introdutório, ele se inspirou fundamentalmente na *descrição crítica*, categoria definida em *O discurso e a cidade*. No prefácio, Candido assim a define:

Na segunda parte [do livro] fiz o que se pode chamar de descrições críticas, concentrando a atenção nos enunciados e mostrando o seu encadeamento. Este modo de proceder se baseia na camada aparente da obra, ou seja, naquilo que ela tem de imediatamente apreensível pelo leitor e pode ser apresentado pelo crítico sem recurso aos elementos germinais ocultos.¹⁹

Este estudo concentrou-se, de fato, na camada mais aparente dos textos, e como o conjunto talvez seja a parte menos conhecida da obra, a categoria favoreceu a tentativa de compor um panorama que sobrevoa algumas das linhas principais do conjunto e cujo intuito foi captar o movimento geral da primeira crítica de nosso autor. Reconhecendo desde já que não foi possível atingir a profundidade desejável em muitos momentos, em parte devido ao traço descritivo predominante, mas em parte também graças à tarefa nem sempre agradável de seleção dos textos, buscou-se atenuar as lacunas recorrendo algumas vezes ao exame de questões que extrapolavam o contato mais imediato com os artigos. Exemplo disso está no esforço de contextualização esboçado pelo segmento inicial do Capítulo 1, em que procuramos recuperar e correlacionar os textos de Candido ao seu momento histórico. No entanto, como o interesse foi sobretudo o de delinear algumas linhas representativas da primeira crítica do autor, isso implicou na concentração do estudo em relação aos problemas literários debatidos nos artigos de rodapé, o que acabou por diminuir bruscamente o espaço para a interpretação das relações entre texto e contexto. De todo modo, tal limitação não chegou a inviabilizar o papel

¹⁷ A sugestão da inclusão foi feita por Edu Teruki Otsuka, a quem agradamos mais uma vez. Os artigos podem ser encontrados respectivamente em *Inimigo Rumor*, op. cit., pp. 85-88 e PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história*. Organização de Sandra Jatahy Pesavento, Jacques Leenhardt, Lígia Chiappini e Flávio Aguiar. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

¹⁸ O comentário que permitiu a recuperação da autoria de “Intercâmbio e António Pedro” aparece na seção “Livros” do número 11 de *Clima*: “No número 2 desta revista, falando do mesmo António Pedro, já tive oportunidade de acentuar esta sua faculdade de construir conscientemente a obra”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Intercâmbio e António Pedro” in *Clima*, vol. 2, São Paulo: julho de 1941, pp. 58-62 e CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 88-91.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. “Prefácio” in: _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015, p. 12.

proposto para as páginas a seguir, qual seja, o de um roteiro de leitura para o leitor que se interessar pelo material aqui reunido.

Um último propósito também deve ser referido: contribuir com o movimento de interesse crescente a respeito da obra de Antonio Candido, especialmente no que tange à produção da década de 1940. Além dos trabalhos anteriormente mencionados, é preciso indicar outros estudos relevantes que também se ocuparam desse bloco de textos. Edu Teruki Otsuka, por exemplo, apresentou três ensaios a respeito da crítica do autor naquele período: “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes da *Formação da literatura brasileira*”, que examina as linhas de análise sobre o romance feitas por Candido na década de 1940, prefigurando algumas questões posteriores surgidas na obra magna do crítico; “Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares)”, que investiga os pontos de contato entre o crítico e o escritor modernista nos escritos dos anos 40; e “Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira”, que recorre ao conjunto para situar as posições de Candido nos debates sobre a forma romance em meados do século XX no Brasil. Unem-se a esses ensaios outros trabalhos como o livro de Heloísa Pontes, *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo*; a tese *A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*, de Rodrigo Ramassote; a dissertação *O “rosa burguês da revolução”: Antonio Candido e a “missão” do intelectual no Brasil moderno*, de Max Luiz Gimenes, aqui citados para ilustrar o interesse pelos artigos dos anos de 1940.²⁰ Além deles, há outros artigos e trabalhos que rastreiam e analisam questões presentes na primeira crítica de nosso autor, aos quais este trabalho pretende, como dito, se juntar numa tentativa de contribuição.

²⁰ OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Caniddo e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*” in: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 338-364; OTSUKA, Edu Teruki. “Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares)” in *Scripta*, v. 23, n° 29, pp. 115-140, 2019 e OTSUKA, Edu Teruki. “Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira” in *Literatura e Sociedade*, v. 24, n. 30, p. 64-81, 2019; PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; RAMASSOTE, Rodrigo Martins, *A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*. 2013. 291 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013 e GIMENES, Max Luiz. *O “rosa burguês da revolução”: Antonio Candido e a “missão” do intelectual no Brasil moderno*. 2018. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Finalmente, quanto à organização da tese, façamos breves apontamentos em relação aos capítulos. O primeiro dedica-se ao estudo das questões relativas à crítica literária, procurando descrever e analisar os textos que abordem o tópico. Após uma introdução do contexto em que surgiu a revista *Clima*, o interesse volta-se para os programas críticos anunciados em cada periódico. Destacam-se aqui três artigos: o de abertura da seção “Livros”, localizado no primeiro número da revista *Clima*, e os rodapés de estreia da *Folha da Manhã* e do *Diário de S. Paulo*. A descrição e o estudo desses escritos permitem verificar as concepções de Candido a respeito da crítica literária, o que revela as atitudes básicas de sua produção. Dito de outra forma, os três artigos apresentam as diretrizes fundamentais da crítica literária que o autor procurou colocar em prática na revista e nos jornais, e o exame desse material permite detectar avanços e recuos em relação aos programas anunciados, indicando se tais princípios foram mantidos ou alterados conforme a sua crítica se desenvolvia. Além disso, nos interessaram aqueles escritos em que se estabelece o diálogo entre Candido e seus pares. Como se pretende demonstrar, são ocasiões em que se complementam as concepções anunciadas nos artigos de estreia, normalmente por meio dos questionamentos que expunham as limitações e as qualidades encontradas em outros autores. As reflexões de Antonio Candido encerradas nesses artigos revelam, de modo indireto, os impasses acumulados pela crítica nacional seja nos vieses essencialistas, que concebiam a literatura como instância absoluta, praticamente sem vinculações extraliterárias, seja no sociologismo deformante, pouco afeito à apreciação literária. Atento a essas insuficiências, Candido sondará alternativas que pudessem superar os problemas recorrentes da crítica e conformassem um patamar mais exigente a fim de observar a complexidade do fenômeno artístico. Anote-se, por ora, que o ponto de fuga dessas reflexões implica na formulação inaugural de noções que mais tarde seriam retomadas na *Formação da literatura brasileira*.

No segundo capítulo, a atenção volta-se para um dos gêneros literários mais analisados ao longo da coletânea — o romance. Nesses artigos, acompanha-se a fina leitura do autor, que buscava articular a dimensão estética e a dimensão extraliterária. Será possível observar o desenvolvimento de importantes categorias de análise a respeito do romance, que recuperam tanto o processo histórico da forma literária quanto fornecem um prisma para avaliar a produção em foco. Dois tópicos se destacam aqui: o interesse pelo romance como forma burguesa e a constituição do romance brasileiro. Ambos os assuntos merecem ser acompanhados, já que dão notícia dos avanços promovidos pelo crítico naqueles anos no

tocante às reflexões acerca do desenvolvimento do gênero, atingindo qualidade nada desprezível.

Na esteira das mesmas questões, outra modalidade literária das mais constantes nos rodapés — a poesia — ampliou o desenvolvimento dos pontos de vista de Antonio Candido. Curiosamente, neste caso, os artigos se destacam por evidenciarem a dimensão política do seu pensamento. Se, de um lado, ele observava alguns poetas se fecharem num hermetismo cada vez mais acentuado, restringindo o acesso à poesia para a elite intelectual, de outro, aqueles que procuravam obras de cunho mais social ou politizada descuidavam frequentemente dos aspectos formais. Com esse pano de fundo, Candido analisou a cena poética brasileira e estrangeira, levantando problemas e buscando apontar caminhos para os impasses conhecidos, o que produziu uma contribuição de valor para a crítica de poesia nacional. Assim, o terceiro capítulo deste trabalho terá como propósito investigar tais problemas, focalizando, num primeiro momento, os exercícios iniciais que se encontram na revista *Clima* nos quais se forma um quadro de referências oriundo da poesia de três autores: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A retomada desse aspecto é importante, pois permite verificar que as reflexões em torno da lírica do Modernismo desembocam nos problemas de historiografia literária meditados pelo crítico, tais como período literário, rotinização e declínio de um padrão estético, tradição, entre outros. Em paralelo, a partir de 1943, outro tema ganha relevo, o da “poesia pura”, revelando igualmente dimensões importantes da primeira crítica de Antonio Candido. Com frequência, a “poesia pura”, linha literária descendente do Simbolismo francês, altamente elaborada e hermética, será oposta à “poesia participante”, vertente engajada nos problemas sociais e que contava com a simpatia do crítico. O antagonismo entre as tendências produz reflexões agudas, mas também revela aspectos internos do conjunto de texto, denotando a convivência nem sempre harmoniosa de diferentes elementos do ato crítico — militância e leitura formal, função social da literatura e valor das obras, juízo de gosto e senso histórico. Reconstituir tais passos da crítica de poesia assinada por Candido foi, portanto, o objetivo geral do último capítulo, finalizando o roteiro de leitura proposto.

Por fim, na última parte deste trabalho, o leitor encontrará em anexo os artigos de *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*, publicados entre 1941 e 1947 por Antonio Candido.

Capítulo 1 — Questões de crítica literária

1. Ponto de partida: a revista *Clima* e o seu contexto

Em depoimento sobre *Clima*, feito em fevereiro de 1974 no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), Antonio Candido relembrou a trajetória da revista que ajudou a fundar junto a um grupo de estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, no início da década de 1940.¹ O crítico rememora que, não obstante a vida irregular da revista, cheia de dificuldades ao longo de seus 16 números, *Clima* logrou certo sucesso, conquistando boa recepção entre os leitores e repercussão no cenário cultural. Segundo o testemunho, um círculo de amigos formado durante os anos de graduação acalentava a ideia de lançar uma publicação no sentido de “dar curso a pontos de vista do nosso grupo da Faculdade”, por meio de uma iniciativa modesta, “provavelmente mimeografada e de circulação restrita”. O projeto recebeu a boa acolhida e o incentivo de Alfredo Mesquita, escritor de renome naquele tempo, ligado ao grupo por frequentar também os cursos da universidade, e que recorreu a patrocínios para transformar o plano de poucas pretensões numa “publicação sistemática e relativamente ambiciosa, destinada a correr a sorte junto ao público”. A revista foi lançada em maio de 1941 e conseguiu manter regularidade praticamente mensal durante quase um ano, até janeiro de 1942, quando saiu o seu oitavo fascículo. A partir de então passou a tiragens bimestrais, com as edições 9, 10 e 11 lançadas no período entre abril e agosto daquele mesmo ano, ocorrendo a sua primeira interrupção. Retomada apenas em abril de 1943, com a edição do número 12, o periódico sofreu logo em seguida nova parada, para retornar no segundo semestre de 1944. Os quatro últimos números de *Clima* foram a público entre agosto e novembro de 1944, graças à intervenção de uma pequena empresa de publicidade, que, após a décima sexta edição, retiraria o apoio cedido ao grupo. Uma vez que as condições necessárias de existência não se prolongariam, o encerramento das atividades tornou-se inevitável.²

No mesmo depoimento, Antonio Candido indica ainda ter havido duas fases de *Clima* muito distintas do ponto de vista da orientação ideológica. A primeira compreende os dez fascículos iniciais e é marcada pelo acentuado interesse em relação aos debates culturais e artísticos, pela atitude despolitizada e pelo tom sério da linguagem. A edição 11 representa uma espécie de transição para uma tonalidade quase oposta à da primeira fase, graças à atitude

¹ CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, pp. 141-156. A respeito da revista e da trajetória do grupo *Clima* cf. PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

² CANDIDO, Antonio. “Clima”, op. cit., pp. 142-145.

engajada que passaria a marcar a revista. Três textos sintetizam a trajetória de *Clima*: “Manifesto”, o editorial de abertura redigido por Alfredo Mesquita; “Declaração” e “Comentário”, ambos escritos por Paulo Emílio Sales Gomes e lançados nas edições 11 e 12, respectivamente. São escritos, sublinha Candido, dos quais se desprendem as duas orientações de uma revista “que começou apolítica, preocupada com o trabalho puramente intelectual, e foi se politizando lentamente, ficando cada vez mais radical, até uma atitude francamente empenhada”.³

De fato, ao passar pelas páginas da revista, o leitor pode adotar a referida divisão como parâmetro interpretativo. Em sua orientação inicial, os escritos concentram-se, em geral, na análise de acontecimentos culturais e científicos, mantendo distância em relação a problemas de outra ordem. O “Manifesto”,⁴ texto de apresentação do primeiro número, é emblemático, pois antecipa muito da concepção idealizadora do trabalho intelectual que marcou a primeira fase de *Clima*. Funcionando como um editorial, ele apresenta ao público traços gerais do novo periódico, destacando o fato de ser “uma revista feita por gente moça e para gente moça”, mas que almejava e deveria “ser lida pelos mais velhos”.⁵ O escrito ressalta o fato de *Clima* não ter procurado nomes consagrados do cenário intelectual brasileiro para compor o seu grupo de redação, requerendo-lhes apenas o apoio público. Embora anunciasse como uma de suas providências a colaboração de figuras já estabelecidas na cena cultural, prometendo editar um texto de um autor consagrado a cada fascículo, “Manifesto” enfatiza o empenho em divulgar as produções intelectuais dos jovens cientistas, escritores e artistas em início carreira, no intuito de apresentá-los ao grande público. A sua proposta não era outra senão criar um “‘clima’ de curiosidade, de interesse e de ventilação intelectual” no meio intelectual que andava “um tanto sonolento e inativo”, levando-se em consideração o fato de se estar num país onde o mais grave problema era “o problema cultural”.⁶

As linhas gerais de “Manifesto”, centradas na importância e na divulgação do trabalho intelectual, foram traduzidas para os números subsequentes, que ganharam notoriedade pela veiculação de ensaios culturais e científicos. Muitas vezes os artigos eram extensos e densos, tornando-os alvo de reprimendas pela parte de Jean Maugué, professor e mentor do grupo de *Clima*, que “censurava o todo tijolo, feito de grandes blocos sem arejamento”, exibido

³ Ibidem, p. 145.

⁴ “Manifesto” in *Clima*. São Paulo, vol. 1, maio de 1941, pp. 3-6.

⁵ Ibidem, p. 4.

⁶ Ibidem, p. 5.

pelo periódico, e lembrava aos discípulos que uma revista deveria começar “a ser lida pelo fim, onde deviam estar as notas curtas, notícias, material leve”.⁷

Conforme prometido no texto de abertura, a divulgação dos trabalhos de jovens intelectuais foi logo reconhecida como traço característico do periódico, que não prescindiu, todavia, da contribuição feita por nomes consagrados, em especial de alguns modernistas, presentes na própria rotina de formação intelectual dos estudantes. Os ícones do movimento — Mário de Andrade, em maior relevo, e Oswald de Andrade, apesar dos atritos — gozavam de prestígio entre os jovens redatores, mantendo relações estreitas com alguns deles. Também eram inegáveis as influências decisivas que o Modernismo de 22 exercia sobre o grupo, que deles procurou absorver a seu modo a renovação intelectual promovida pelo movimento. Tal atitude convergiu, na publicação, para certo tom de reverência ao passado imediato, flagrante, por exemplo, na escolha de Mário de Andrade como modelo intelectual do grupo de *Clima*, como atesta Antonio Candido:

Aliás, o Modernismo nos interessava sobretudo como atitude mental, ao contrário de hoje, quando interessa mais como criação de uma linguagem renovadora. Para nós, esta era veículo. Veículo das atitudes de renovação crítica do Brasil; do interesse pelos problemas sociais; do desejo de criar uma cultura local com ingredientes tomados avidamente aos estrangeiros. E é preciso repetir que para nós o Modernismo abrangia a geração de 1930, com a qual essas preocupações vieram para primeiro plano. Daí o desejo de seguir, de admirar os que tinham aberto caminho; daí também a opção, como *fiador* da revista, por Mário de Andrade, em cuja obra era mais patente o ânimo construtivo.⁸

Foi no contexto de convivência, reverência e influência intelectual que o periódico angariou contribuições de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Sérgio Milliet, além dos já citados Mário e Oswald de Andrade. Ao criador de Macunaíma coube, inclusive, ceder o famoso ensaio “A elegia de abril”⁹ ao primeiro número, que funcionou como um texto de apresentação da revista. Porém, se “Manifesto” idealizou em suas linhas o trabalho intelectual para destacar a geração que despontava, Mário de Andrade se contrapôs em muitos sentidos a tal visão, a ponto de fazer severas advertências à nova inteligência. Traçando uma espécie de balanço a respeito dos moços, o autor de “A elegia de abril” confessa não ter sentido superioridade dos novos intelectuais em relação aos modernistas, a despeito das claras diferenças entre ambas as gerações. Em favor dos primeiros pesava o fato de a cultura nacional

⁷ CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.*, op. cit., p. 151.

⁸ *Ibidem*, p. 146.

⁹ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril” in *Clima*, vol. 1, op. cit., pp. 7-19.

ter progredido com o advento das “faculdades novas de filosofia, ciências e letras, de medicina, de economia e política”, que começavam a formar “gerações bem mais técnicas e bem mais humanísticas”.¹⁰ Os avanços eram vistos com maior intensidade nas escolas que optaram pela contratação de professores estrangeiros, que traziam aos alunos brasileiros hábitos mentais e pedagógicos bastante diferentes, nas palavras de Mário, “uma mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação”. Em tal contexto, destacava-se a USP, elogiada pelo escritor em certa passagem do ensaio:

E por isso não me desagrada a modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma na 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.¹¹

Contudo, o desenvolvimento cultural do qual os mais jovens se beneficiaram não se tornou expressão de vantagem, segundo Mário de Andrade, revelando o oposto: a nova intelectualidade estava, na verdade, aquém das urgências do momento. A posição ocupada pelo intelectual na sociedade exigia a sua participação como força social atuante, o que não havia sido efetuado pelos modernistas no decênio de 1920, que desconheciam por completo quaisquer compromissos em relação à sociedade. Na visada de Mário, a sua geração foi abstencionista e mesmo inconsciente em relação aos problemas históricos e sociais com os quais se defrontaram. O problema parecia se repetir com os mais novos, algo agravado pelo fato de que o presente enunciado por Mário se apresentava mais conturbado do que a década de 1920, reclamando atitudes mais firmes. Embora a jovem inteligência não pudesse ser acusada exatamente de inconsciente, era clara a preferência por refugiar-se nas normas de conduta pouco admiráveis, como a “dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos”, gerando, afinal, na avaliação do escritor, “uma geração bem inferior ao momento que ela está vivendo”.¹²

As restrições feitas em “A elegia de abril”, ainda que não elejam o grupo de estudantes da revista como destinatário exclusivo, tinham como alvo projetos intelectuais muito pouco empenhados politicamente. A primeira fase de *Clima*, em muitos sentidos, parecia ilustrar as críticas lançadas por Mário de Andrade. O traço intelectualizante da revista chegou mesmo a render reprovações por parte de alguns leitores, que a acusaram de elitismo;¹³ a adoção

¹⁰ Ibidem, p. 7.

¹¹ Ibidem, p. 8.

¹² Ibidem, p. 9 e p. 16.

¹³ No número 12 de *Clima*, a abertura da edição traz uma nota a respeito do longo período de inatividade da revista. Nela, os redatores aproveitaram a ocasião para responder à seguinte acusação: “Temos sido acusado por alguns — em geral os mais bem-intencionados dos censores — de fazer uma revista de e para elite.” A nota prosseguiu

de uma distância em relação aos acontecimentos do momento acabou por reforçar a impressão de uma publicação com ares abstencionistas. Sucedânea do que expressava o “Manifesto”, a idealização do trabalho intelectual produziu, num primeiro momento, o alheamento de *Clima* em relação à vida social e política, a ponto inclusive de suspender dissensões políticas internas em sua redação. Foi assim que se permitiu a convivência entre redatores e colaboradores de posicionamentos ideológicos variados, da esquerda à direita. Segundo Antonio Candido, o

pressuposto da nossa atitude era de cunho bastante idealista: a ideia de uma certa transcendência da cultura intelectual e artística, que estaria acima das divergências políticas. Era como se, acima dos antagonismos, das discussões, das tensões entre nós e os nossos colaboradores de direita, devesse reinar um campo ideal de entendimento.¹⁴

Traço intelectualizante, entretanto, não corresponde necessariamente a retrocesso. No caso de *Clima*, é razoável supor que o interesse quase exclusivo pelas discussões culturais e artísticas procediam de condições objetivas, a começar por sua origem universitária. Na condição de um dos primeiros produtos da recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, o periódico expressou muitos dos aspectos referentes ao tipo de reflexão que ali começara a ser gestado em meados dos anos 30 e cuja marca fundamental foi a chegada dos professores europeus trazidos em caráter de missão de ensino.¹⁵ Tais docentes, como bem apontou Mário de Andrade em “A elegia de abril”, importaram métodos pedagógicos diferentes dos da tradição local e foram responsáveis por uma verdadeira transformação da prática intelectual no meio universitário. Entre os métodos adotados constava, por exemplo, o preparo cuidadoso das aulas, abolindo a prática improvisada e o uso de manuais com conteúdo duvidoso; antes, elas eram estruturadas a partir de leituras e pesquisas minuciosas a respeito de um assunto preciso a ser apresentado para os alunos na sala de aula. Gilda de Mello e Souza, a única mulher integrante do grupo de *Clima*, testemunha a importância das novas práticas de ensino instituídas pelos docentes estrangeiros, algo que repercutiu de maneira decisiva na formação intelectual dela e de outros colegas de classe:

afirmando que o desejo da publicação era, de fato, “atingir as nossas massas incultas e sofredoras, em frente às quais, o nosso sentimento é o da mais inteira fraternidade”, mas reconhecia que não poderia contribuir diretamente nesse sentido, e, por isso, voltava-se aos “educadores e à pequena superestrutura intelectual”. Cf. “Nota” in *Clima*, vol. 12, São Paulo: abril de 1943, pp. 3-4.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.* op. cit., pp. 150-151.

¹⁵ Sobre a formação e a vinda da missão francesa de ensino que lecionou na Universidade de São Paulo, cf. PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Estrangeiros no Brasil: a Missão Francesa na Universidade de São Paulo*, 1991. 283 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

(...) não posso deixar de aludir de passagem à surpresa que nos esperava no campo estritamente pedagógico, quando tivemos a revelação do que era uma aula. Isto é, não mais a repetição mecânica de um texto, vazio e inatural, cujas fontes eram cautelosamente escamoteadas da classe, mas a exposição de um assunto preciso, apoiado numa bibliografia moderna, fornecida com lealdade ao aluno. Ao contrário da tradição romântica de ensino, baseada na improvisação e no brilho fácil que imperava na Faculdade de Direito, por exemplo, o professor consultava disciplinadamente as suas anotações, aumentando, com isso, a confiança dos alunos na seriedade do ensino. Organizadas de acordo com uma sequência prevista, as aulas formavam os cursos que, uma vez concluídos, podiam ser quase imediatamente transformados em livros, como muitos foram.¹⁶

Paulo Arantes, no livro *Um departamento francês de ultramar*, comenta que as aulas da Faculdade de Filosofia preconizavam a leitura cerrada dos textos de autores clássicos, baseada num filão tradicional da crítica francesa — a *explication de texte* —, objetivando remediar costumes inócuos, porém comuns num país onde a vida intelectual foi sempre determinada pelo influxo ideológico metropolitano.¹⁷ Os docentes europeus encontraram nos alunos daqui um gosto acentuado pela novidade teórica, sobretudo estrangeira. Problema conhecido nas camadas letradas do Brasil, a inclinação, muitas vezes irrefletida, para as ideias mais recentes, utilizadas, por vezes, como instrumento de prestígio no lugar de ferramenta para reflexão (no sentido de que valiam mais pelo seu ineditismo do que propriamente pelo conteúdo), acarretava consequências diversas como o desconhecimento total a respeito do passado e a falta do senso de proporções quando se era necessário avaliar o real quilate de uma doutrina.¹⁸ A *explication de texte* possuía, por conseguinte, uma dimensão profilática que

¹⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. “Entrevista a Eva Alterman Blay e Alice Beatriz da Silva Gordo Lang” in: _____. *A palavra afiada*. Organização de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. pp. 63-64.

¹⁷ ARANTES, Paulo Eduardo. “Certidão de nascimento” in: _____. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. pp. 61-87.

¹⁸ Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, fez famoso relato sobre os alunos a quem lecionou nos anos de sua passagem na USP: “Nossos estudantes queriam saber tudo; mas, em qualquer campo que fosse, só a teoria mais recente parecia merecer-lhes a atenção. Fartos de todos os festins intelectuais do passado, que aliás só conheciam por ouvir dizer, já que não liam as obras originais, conservavam um entusiasmo sempre disponível pelos pratos novos. No caso deles, conviria falar mais de moda que de gastronomia: ideias e doutrinas não ofereciam, em seu entender, um interesse intrínseco, consideravam-nas como instrumentos de prestígio cujas primícias deviam conseguir. Partilhar uma teoria conhecida com outros equivalia a usar um vestido já visto; expunham-se a um vexame. Em compensação, praticavam uma concorrência ferrenha às custas de muitas revistas de vulgarização, periódicos sensacionalistas e compêndios, para conseguir a exclusividade do modelo mais recente no campo das ideias. Produtos selecionados dos viveiros acadêmicos, meus colegas e eu mesmo muitas vezes nos sentíamos encabulados: criados para respeitar apenas as ideias maduras, ficávamos expostos às investidas de estudantes de uma ignorância completa quanto ao passado mas cuja informação tinha sempre alguns meses de avanço em relação à nossa. No entanto, a erudição, da qual não tinham o gosto nem o método, parecia-lhes, mesmo assim, um dever; de modo que suas dissertações consistiam, qualquer que fosse o tema, numa evocação da história geral da humanidade desde os macacos antropoides, para terminar, por meio de algumas citações de Platão, Aristóteles e Comte, na paráfrase de um polígrafo enfadonho cuja obra tinha tanto mais valor na medida em que, por sua própria

ofertou o conhecimento efetivo de obras canônicas, obrigando os alunos, no passo seguinte, a situar e comparar as teorias recentes no conjunto geral das ideias. Segundo Arantes, aquele estudo cerrado dos textos fundamentais inseria paulatinamente na rotina acadêmica “o *senso da reflexão e das ideias gerais*” cuja florescência conduzia a outro importante instrumento de reflexão: “o *discernimento*, pedra de toque sem a qual não há juízo capaz de apreciar, por exemplo, e para começar pelo mais difícil, separando os bons livros dos ruins”.¹⁹ Conforme se educava a perspectiva de conjunto das ideias e se aperfeiçoava o discernimento, o “tato histórico” dos estudantes apurava-se, criando aos poucos hábitos mentais assentados em bases mais sólidas e mais autônomas para enfrentar a maré ideológica externa.²⁰ Noutras palavras, tratava-se de buscar lidar *criticamente* com o fluxo de ideias estrangeiras, na tentativa de observá-lo em um prisma que fosse capaz de avaliar o valor intrínseco das doutrinas e teorias antes de qualquer adesão.

Se, de um lado, as aulas dos professores estrangeiros, nos primeiros passos da USP, insistiam na leitura dos clássicos, de outro, a reflexão feita a partir das situações mais imediatas era também incentivada, esforçando-se para colocar em equilíbrio abstrações teóricas e realidade concreta no exercício do pensamento. Nesta senda, destacou-se sobretudo o papel de Jean Maugué, com a sua “habilidade de desentranhar a filosofia do acontecimento, do cotidiano, da notícia de jornal”,²¹ assinalada por Gilda de Mello e Souza, e que impactou diferentes turmas de estudantes na Faculdade. O professor francês utilizava, nas suas aulas, a literatura, a pintura,

obscuridade, era bem possível que nenhum outro tivesse a ideia de pilhá-la.” É preciso frisar que o advento da Faculdade de Filosofia, embora possua consequências, não extinguiu a dependência da vida intelectual local em relação ao influxo ideológico externo. Roberto Schwarz, num ensaio recente sobre Antonio Candido, relembra que dentro da própria universidade brasileira, quase três décadas depois, as ideias metropolitanas continuavam a prevalecer como força preponderante na rotina local, não sendo raras as ocasiões em que eram absorvidas de modo pouco crítico: “No imediato — estou falando dos anos 60 do século passado, quando a luta contra o subdesenvolvimento estava na ordem do dia — tratava-se de superar certo provincianismo dos departamentos de letras, onde os estudos literários se faziam em âmbito absurdamente limitado, sem abertura para o pensamento contemporâneo. É claro que sempre havia um ou outro professor informado, mas essa era uma façanha individual dele, não um padrão obrigatório da pesquisa. Por outro lado, os poucos professores que se interessavam por alguma corrente crítica estrangeira tendiam a fazer dela algo como uma franquia, que promoviam e a qual defendiam contra todo o resto, como uma panaceia, na verdade um elemento de poder acadêmico. Assim, quase à maneira de representantes oficiais da marca, existiam os adeptos da nova crítica norte-americana, da estilística espanhola, do formalismo russo, das várias modalidades de marxismo, do estruturalismo e do pós-estruturalismo franceses etc. Pois bem, ao propor que o departamento estivesse em dia com o conjunto da crítica contemporânea, na sua diversidade, Antonio Candido buscava fugir dessas diferentes formas de exclusivismo, em que reconhecia modos mais modernos de atraso cultural ou de deslumbramento colonizado.” As passagens citadas constam respectivamente em LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução Rosa Freira d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 111 e SCHWARZ, Roberto. “Antonio Candido” in: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 73.

¹⁹ ARANTES, Paulo. “Certidão de nascimento” in: _____. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*, op. cit., p. 74.

²⁰ Ibidem, pp. 74-75. A expressão “tato histórico” é do autor.

²¹ SOUZA, Gilda de Mello e. “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses” in: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008, p. 12.

o cinema como pretextos para o exercício do pensamento filosófico, sublinhando a necessidade de se pensar filosoficamente os fatos ordinários, algo que incidiu de maneira decisiva na formação de alguns de seus alunos, sobretudo no grupo de *Clima*, que passou a incorporar o ponto de vista segundo o qual a filosofia era em suma a “reflexão sobre o cotidiano”.²² O próprio Antonio Candido, anos depois, ao indicar um dos traços fundamentais de seu pensamento, a “paixão do concreto”, observou que, desde o início, procurou refletir a partir de “um contato direto com a realidade”,²³ algo que marcou a sua geração, não sendo difícil adivinhar nesta atitude a influência das aulas de Maugüé. Observemos que o tipo de reflexão preconizado pelo filósofo francês se adensava à medida em que encontrava ressonância noutros fatores da própria rotina universitária. A pesquisa acadêmica, por exemplo, apoiada em uma metodologia estabelecida pelas modernas ciências humanas, era outro instrumento do trabalho intelectual que buscava ser estimulado na instituição. Gilda de Mello e Souza relembra a influência recebida de outro professor francês, Roger Bastide, que, nos cursos sobre o Barroco brasileiro, considerava fundamental a substituição do “brilho às vezes infundado das hipóteses” pelo trabalho minucioso de consulta às fontes primárias, obrigando os alunos a “toda uma tarefa modesta e paciente que, no entanto, podia esclarecer uma série de problemas”,²⁴ o que, como se vê, também estimulava a reflexão feita a partir do contato direto com a realidade imediata.

Nesse sentido, os métodos pedagógicos, os hábitos intelectuais e os instrumentos de pesquisa acadêmica trazidos pela missão de professores formavam uma espécie de constelação no cotidiano de estudos, construindo passo a passo um ambiente intelectual peculiar — uma “atmosfera favorável ao espírito crítico e à reflexão sobre a realidade social e cultural”,²⁵ conforme aponta Candido. O tipo de pensamento ali gestado era específico e foi capaz de se diferenciar em muitos aspectos da inteligência nacional anterior e posterior. A partir do começo dos anos de 1940, ele começa a se deslocar para o debate público, e coube à revista *Clima* a incumbência de ser um dos primeiros veículos a divulgá-lo. O impacto alcançado pelo periódico foi imediato e atraiu a atenção de figuras de proa, como Sérgio Milliet, que fez questão de saudar publicamente o “espírito construtivo” da “novíssima geração”. Conforme destaca Milliet, os representantes do periódico entravam no debate cultural “cheios de leituras

²² CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.*, op. cit., p. 149.

²³ Citações retiradas da entrevista de Antonio Candido concedida a Luiz Carlos Jackson no anexo do livro JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002, p. 125.

²⁴ SOUZA, Gilda de Mello e. “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses” in: _____. *Exercícios de leitura*, op. cit., p. 27.

²⁵ CANDIDO, Antonio. “Entrevista” in: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 236.

filosóficas e sociológicas, cheios de conhecimentos severos”, sobretudo pela via do ensaísmo, seara onde enxergava “grandes probabilidades de vitória” para o grupo de *Clima*.²⁶ No mesmo artigo, o autor de *Diário crítico* destaca ainda a originalidade de um ensaio assinado por Rui Coelho a respeito de Proust e dos textos de Lourival Gomes Machado, responsável pela seção de artes plásticas de *Clima*, entre outras coisas, porque ambos exerciam a crítica literária ou artística a partir de sólidas bases do conhecimento das ciências humanas modernas.

Pois bem, Milliet não se equivocara quando intuiu o sucesso da revista e do grupo no âmbito do ensaio, mas os motivos para tal êxito situavam-se para além do domínio das leituras filosóficas e sociológicas colecionadas cuidadosamente no meio universitário. Herdeira também do Modernismo brasileiro, *Clima* procurou expressar-se numa prosa analítica específica, que aliava as técnicas intelectuais apreendidas na Faculdade de Filosofia ao ensaísmo brasileiro, gênero em voga nas décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido, o ensaio do grupo de *Clima* começava a atualizar uma modalidade textual já conhecida no Brasil:

(...) é que aos olhos da curiosidade onívora daqueles falsos diletantes, a palavra de ordem *vers le concret* exprimia antes de tudo um convite, renovado pela aclimação bem planejada de novas técnicas intelectuais, a passar a limpo o *ensaísmo* dos seus maiores, a prosa explicativa, hoje clássica, daqueles que a partir do influxo modernista e da reviravolta de 30 começaram a pôr no lugar algumas peças do tabuleiro nacional.²⁷

Atualização não corresponde, está claro, à especialização profissional, embora a própria fundação da Faculdade de Filosofia seja um marco na divisão social do trabalho intelectual no Brasil. Ocorre que, para Antonio Candido e seus companheiros de geração, ainda foi possível encontrar a sua vocação crítica num momento em que transcender o âmbito profissional não era algo proibitivo ou tomado como sinal de diletantismo, já que o pensamento crítico derivava também da tradição modernista, de sua “índole inquiridora e realista [que] favorecia o apreço pela análise próprio da prosa de ensaio”.²⁸ Daí a possibilidade, por exemplo, de aliar espírito crítico formado dentro dos parâmetros universitários e legado modernista. A combinação, localizada a meio caminho da especialização e de um falso diletantismo, trouxe os primeiros resultados por meio de um tipo de ensaísmo renovado, voltado a setores da cultura

²⁶ Parte da repercussão do lançamento de *Clima* pode ser encontrada no número 3 da revista, incluindo os artigos de Sérgio Milliet e Álvaro Lins: “Variedade” in: *Clima*, vol. 3, São Paulo: agosto de 1941, pp. 135-153. As citações acima encontram-se nas páginas 135 e 136.

²⁷ ARANTES, Paulo Eduardo. “Certidão de nascimento” in: _____. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*, op. cit., p. 85.

²⁸ *Ibidem*, p. 85.

— a literatura, o teatro, o cinema, as artes — fora das áreas de formação dos redatores de *Clima*, que, por sua vez, cosiam a cada texto conhecimentos universitários e extrauniversitários. Assim, aquele sucesso no âmbito do ensaísmo previsto por Sérgio Milliet, e que se estendeu para além das páginas de *Clima* nas obras de Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes, Gilda de Mello e Souza, dependeu, em boa medida, da união dessas duas pontas estabelecidas na trajetória do pensamento local.

O processo mencionado, como se sabe, inscreve-se no âmbito de um desenvolvimento histórico mais amplo — qual seja, o da modernização capitalista brasileira, transcorrido na primeira metade do século passado. Naturalmente, a fundação da USP e todas as consequências expostas até aqui, incluindo a criação de *Clima*, estão amalgamadas nesse mesmo quadro histórico. A criação da Faculdade, é preciso anotar, esteve ligada sobretudo a uma elite paulistana ansiosa por estar a par da modernidade europeia no âmbito das ideias. Concebida e realizada como projeto da e para a oligarquia paulista, a instituição de ensino, entretanto, logo nos primeiros anos, viu-se obrigada a estender suas atividades até outros estratos sociais, principalmente à classe média, que experimentava certo incremento social em curso naquele momento.²⁹ Estudantes oriundos de famílias de fazendeiros falidos e mesmo de estratos sociais carentes, junto a professores comissionados de escolas primárias — parcelas da pequena burguesia local —, ingressaram na universidade e começaram a frequentar aulas e cursos dos professores estrangeiros, fato que seria decisivo para os rumos tomados pelo pensamento uspiano. Essa parcela de alunos, que aspirava a emancipação (pelo menos no sentido das condições materiais de vida) através da aquisição do diploma universitário, não apenas acolheu os métodos pedagógicos estrangeiros e as ideias transmitidas em sala de aula, como também, a curto prazo, efetuou o direcionamento do tipo de reflexão absorvida em

²⁹ A respeito das mudanças promovidas durante a década de 1930 ver CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura” in: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 219-240. Para um panorama histórico sobre as décadas de 1920 a 1940, dentro da bibliografia extensa sobre o assunto, pode ser consultado BETHELL, Leslie. “Política no Brasil sob Vargas, 1930-1945” in: _____. (org.) *História da América Latina: Volume X — A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018, pp. 299-384; CAMARGO, Aspásia [et al.]. *O golpe silencioso*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1989; FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; PANDOLFI, Dulce Chaves e GRYNSZPAN, Mário. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987; SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

“sentido progressista”,³⁰ fermentando alguns dos elementos decisivos que seriam assimilados pelo pensamento radical da segunda metade do século passado. A mudança ideológica é visível especialmente nos estudos e pesquisas das ciências sociais, que começariam a ganhar notoriedade a partir de década de 1940. Se antes o quadro geral de reflexão acerca da sociedade brasileira voltava-se preferencialmente para as aristocracias como núcleo de interpretação da realidade local, com os trabalhos realizados na Faculdade o eixo de interpretação deslocou-se, pela primeira vez de maneira sistemática, para a investigação da vida das camadas desfavorecidas, sem o traço exótico, costumeiro até então. As pesquisas voltaram a atenção aos setores marginalizados se tornariam, em pouco tempo, referências e formariam uma sociologia radical, conforme indica Candido.³¹ Nesse sentido, uma substância de corte progressista era revelada não apenas ao se estudar a realidade das classes desfavorecidas, mas também na recusa dos pontos de vista tradicionais das oligarquias no âmbito da interpretação do país.³²

Inscrita nesse processo de atualização do pensamento local, a revista *Clima* trazia consigo vários aspectos do sentido político que ganhou forma na Faculdade de Filosofia, embora o radicalismo do periódico só tenha desabrochado no terço final de suas edições. Não custa lembrar que o tom abstencionista da primeira fase de *Clima* deveu-se, é provável, também à vigência da ditadura do Estado Novo, fato que pesava sobre todo o debate nacional. Naqueles anos, a forte censura do regime vitimou os órgãos de imprensa, algo que o periódico experimentou antes mesmo de sua estreia. Antonio Candido relembra que a revista foi obrigada a passar pelo crivo dos censores, graças às dificuldades de se obter a licença do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão de controle do Estado Novo, o que atrasou o lançamento do primeiro número de *Clima*:

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Entrevista” in: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*, op. cit., p. 235. Na mesma página da entrevista, o crítico faz a seguinte observação a respeito do pensamento radical: “A partir do decênio de 1930 ele [o pensamento radical] foi a primeira formulação coerente, em nível institucional, da classe média progressista, que deste modo se exprimiu, não como cupincha da oligarquia, mas como categoria autônoma. Para muitos isso parecerá ridiculamente pequeno-burguês. Mas 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”.

³¹ Em diferentes ocasiões, Antonio Candido afirmou o caráter radical do pensamento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (e também da Fundação Escola de Sociologia e Política), o que se manifestava nos trabalhos acadêmicos. Numa delas, em entrevista cedida a Luiz Carlos Jackson, o crítico diz: “A importância da Sociologia e Política e da Faculdade foi deslocar a sociologia brasileira das classes dominantes para as classes dominadas. Os grandes nomes da sociologia brasileira eram Gilberto Freyre e Oliveira Viana, que estudavam as classes dominantes, na perspectiva da história. A realidade imediata do Brasil contemporâneo foi estudada pela Escola de Sociologia e pela Faculdade em suas camadas humildes. Samuel Lowrie fez a pesquisa sobre o lixeiro; Gioconda Mussolini estudou os caiçaras; eu estudei o parceiro rural; Egon Schaden, o índio destribalizado; Florestan, o negro. Por assim dizer, nós radicalizamos a sociologia brasileira”. Cf. JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*, op. cit., p. 160.

³² CANDIDO, Antonio. “Entrevista” in: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*, op. cit., pp. 235-236.

Houve o problema do registro [da revista *Clima*], que por lei devia ser feito no famoso e temido DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão controlador da vida cultural. Em matéria de censura, acho que a ditadura daquele tempo era mais estrita que a de agora. Quem conseguiu a licença, nada fácil de obter, foi o poeta Augusto Frederico Schmidt, graças à mediação de um jovem médico do Rio de Janeiro, chamado Virgílio Miguel-Pereira. A demora dessa formalidade fez com que o primeiro número, já pronto e datado de abril, saísse na verdade em maio.³³

A situação geral do debate público começou a mudar, ainda que timidamente, a partir da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942, momento em que a revista, não por acaso, remodelou a sua orientação ideológica. O número 11 anunciou a tomada de posição antifascista e de empenho na construção de uma posição política democrática à esquerda, linha que seria a tônica da publicação estabelecida em “Declaração”.³⁴ O editorial da décima primeira edição noticia aos leitores o rompimento em relação às diretrizes anteriores da revista, sobretudo com “a norma de abstenção política”³⁵ adotada até então por redatores e colaboradores.

A entrada do Brasil na guerra e o acirramento dos ânimos, sobretudo aquele existente entre a esquerda e os integralistas, tornou impossível a manutenção daquela orientação, e a revista decidiu tornar pública a sua posição na luta contra o fascismo e suas formas análogas dentro e fora do país. A “Declaração”, assinada por todos os redatores, teve como alvo a Ação Integralista Brasileira, e não poupou severidade no ataque ao movimento liderado por Plínio Salgado, chamando-o de “quinta-coluna” (termo que significava chamar os integralistas de entreguistas e traidores da nação): “A quinta-coluna característica é sempre formada por naturais do país. No Brasil, em primeiro lugar, pelos integralistas. Os fascistas de todo o mundo têm um chefe, e este chefe é Adolf Hitler”.³⁶ Ao final do texto, *Clima* conclamava os brasileiros e o governo a agirem de modo efetivo contra os agressores fascistas em todo o mundo.

A nota curta feita em “Declaração” foi secundada por “Comentário”,³⁷ publicado no fascículo 12, que procurou expandir os pontos de vista a respeito da politização da revista. Nele, além da reafirmação do combate antifascista, reiteravam-se os vínculos de Plínio Salgado e os integralistas com Mussolini e Hitler, deixando clara a sua orientação à esquerda, mas de

³³ CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.* op. cit., p. 143.

³⁴ “Declaração” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 3-5.

³⁵ *Ibidem*, p. 3.

³⁶ *Ibidem*, p. 4.

³⁷ “Comentário” in *Clima*, vol. 12, op. cit., pp. 87-92.

atitude crítica “à ortodoxia marxista e às suas habituais expressões políticas”. O escrito de Paulo Emílio, naquela altura já consciente em relação às contrafações do stalinismo, fez questão de dissociar o apoio explícito ao papel da União Soviética na guerra do seu regime totalitário. Formulou-se então, como relembra Antonio Candido, “uma posição de socialismo independente, destacada das posições então vigentes do stalinismo e do trotskismo, bem como da Segunda Internacional”.³⁸ O posicionamento político anunciado pela revista fundamentou-se na tentativa de síntese entre a igualdade econômica e a liberdade individual, tomadas, no geral, como polos antagônicos, inclusive naquele momento de guerra contra o nazifascismo. Tratava-se, em certo sentido, de uma aposta feita pelos redatores na reorganização democrática das nações após a guerra, que mirasse numa ordem mais justa e solidária. Ainda que os anos seguintes frustrassem tal intento, não é possível ignorar que ali se constituiu uma orientação importante na história da esquerda brasileira, condensada nas proposições de “Comentário”:

Os princípios de igualdade e liberdade, transformados frequentemente pela história em antinomias, acham-se no momento representados, ora um com mais destaque, ora outro com mais ênfase, pelas três Nações antifascistas mais enérgicas: Estados Unidos, Inglaterra e Rússia. A união dos três países no quadro das Nações Unidas para o esforço de destruição do fascismo e de reconstrução posterior é um dos motivos que nos permitem esperar que o mundo melhor que desejamos construir se baseie numa síntese e numa efetivação final dos princípios de igualdade e liberdade. Um mundo em que a igualdade baseada numa estrutura econômica planificada não tenha como condição o aniquilamento da liberdade. Um mundo em que a liberdade não precise estar necessariamente condicionada pelo sistema capitalista de produção.³⁹

O posicionamento definido no número 12 da revista se propagaria nas edições seguintes e na própria militância de seus membros, que atuaram efetivamente na luta pela democratização do país no início da década de 1940.⁴⁰ *Clima* também ganharia novo formato, inspirado nas publicações *Europe* e *Nouvelle Revue Française*,⁴¹ passando a publicar textos curtos e mais dinâmicos, notas polêmicas, noticiário bem-humorado, sem abrir mão dos

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.*, op. cit., p. 152.

³⁹ “Comentário” in *Clima*, vol. 12, op. cit., pp. 91-92.

⁴⁰ Sobre a militância política dos fundadores de *Clima*, Antonio Candido deu uma série de depoimentos. Alguns dos aspectos do período e da militância política de membros da revista podem ser encontrados, por exemplo, nos ensaios CANDIDO, Antonio. “O congresso dos escritores” in: _____. *Teresina etc.*, op. cit., pp. 99-103; CANDIDO, Antonio. “Paulo Emílio: a face política” in: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 255-270 e CANDIDO, Antonio. “O companheiro Azis Simão” in: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 205-212.

⁴¹ CANDIDO, Antonio. “A importância de não ser filósofo” in *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: USP/FLLCH/Departamento de Filosofia, números 37, 2007, pp. 9-14. A referência às revistas está na página 11.

ensaios, tudo em linguagem mais acessível, dando vida à segunda fase: “Os quatro últimos números eram vivos, legíveis, interessantes, com notas polêmicas, notícias e um divertido noticiário final, devido sobretudo a Décio de Almeida Prado”.⁴² Conforme afirma Candido, o paradoxo na trajetória da publicação se deu quando *Clima* amadureceu ideologicamente e ganhou formato de publicação atraente, mas sem financiamento e condições de trabalho viu-se obrigada a encerrar as suas atividades.

As coordenadas de contexto descritas até aqui circundaram a vida de *Clima* e naturalmente reaparecem na crítica de Antonio Candido. Mais ou menos como ocorreu na revista, o crítico manifestou pendor, num primeiro momento, para leituras predominantemente estéticas, que pouco recorriam aos problemas políticos; com o passar do tempo, nota-se a inflexão de uma tendência absenteísta para artigos politizados, que encontrariam a partir de 1943 a atitude militante radical incorporada à análise literária. De outro lado, é notória também a influência das leituras acumuladas na Faculdade e do ensino universitário, fatores que ajudaram a formatar um raciocínio estético atualizado, na medida em que não abria mão das técnicas de pesquisa das ciências humanas modernas, aplicadas com discernimento e independência no âmbito das obras literárias. Por fim, como já referido, o ensaísmo e a tradição modernista aparecem igualmente como um dos pontos cardiais dos escritos do autor. Esses três vértices surgem metamorfoseados já nos artigos da revista e foram fundamentais para Antonio Candido, que estreava na crítica literária em maio de 1941, tê-los em seu horizonte ao formular o seu programa inaugural de análises literárias em *Clima*, conforme será visto logo a seguir.

2. Antonio Candido em *Clima*: começo de crítica e primeiras formulações a respeito da atividade

Antonio Candido publicou 23 artigos em *Clima*, a maior parte na seção “Livros”, pela qual era o responsável e onde comentava os lançamentos literários. Embora tenha se ocupado sobretudo da literatura, em cinco ocasiões dedicou-se a outros temas: uma resenha que examina *Formação da sociologia brasileira*, livro escrito por Almir de Andrade, e *Festas e tradições*, de Gilberto Freyre; um manifesto em chave bem-humorada intitulado “O grouchismo” (referência ao ator e comediante Groucho Marx); um pequeno artigo que aborda o movimento emigratório de trabalhadores da zona rural ao sul de Minas Gerais; um artigo

⁴² CANDIDO, Antonio. “Clima” in: _____. *Teresina etc.*, op. cit., p. 151.

político de oposição ao pensamento clerical reacionário; e, por fim, um texto a respeito de verbetes de conotação política em língua russa.⁴³

O restante desse conjunto refere-se à crítica literária propriamente dita e chama a atenção o número de modalidades e autores alcançados. Nessas reflexões a poesia foi a presença mais assídua, analisada em onze artigos. Já o romance foi apreciado em oito de seus escritos. Candido dedicou textos também à crítica literária, que avulta como tema em quatro oportunidades. Ao conto, dedicou duas resenhas, e há ainda dois escritos que poderiam ser designados como jornalismo literário, com notícias breves de dois ocorridos na cena cultural: o primeiro deles foi assinado com o pseudônimo Joaquim Carneiro, que comenta com ironia as reações contrárias de Menotti del Picchia, Afonso Arinos Sobrinho e Múcio de Leão a críticas veiculadas na imprensa por Álvaro Lins; o segundo, que também se vale de uma personagem fictícia chamada Fabrício Antunes, surge em dupla chave lúdica: trata-se de uma avaliação ácida, que saiu na revista sob o título “A propósito de Maiakóvski”, e que analisa “Um poeta e a poesia”, artigo de rodapé da *Folha da Manhã* assinado pelo próprio Antonio Candido, naquela altura já ocupante da posição de crítico-titular do jornal.⁴⁴

Quanto aos escritores abordados, a maioria é brasileira e contemporânea ao crítico: Oswaldo Alves, Manuel Bandeira, Adalgisa Nery, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Josué Montello, Dinah Silveira de Queiroz, Tasso da Silveira, Mário Neme, Mário de Andrade, Álvaro Lins, Sérgio Buarque de Holanda, Alfredo Mesquita e Bueno Rivera. Completam o quadro os portugueses António Pedro e Fernando Pessoa, o italiano Ignazio Silone, os alemães Stefan George e Rainer Maria Rilke, os franceses Marcel Proust e Paul Verlaine e o americano William York Tindall. De imediato, a abrangência de autores, temas e modalidades literárias alcançados fornece ao leitor indícios da capacidade de leitura bem cedo manifestada por Antonio Candido.

⁴³ Os artigos mencionados são merecedores de análise mais detida, pois revelam traços importantes ligados tanto ao pensamento de Antonio Candido quanto à própria revista *Clima*. Os textos deixam entrever, por exemplo, a influência da pesquisa universitária ou a dimensão bem-humorada da reflexão. Como o propósito aqui é descrever os textos sobre crítica literária, por ora, apenas se fará a indicação das referências. Cf. CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 2, op. cit., pp. 79-86; CANDIDO, Antonio. “Manifesto — O grouchismo” in *Clima*, vol. 3, São Paulo: agosto de 1941, pp. 131-134; MELLO, Inácio Borges de (Antonio Candido). “Despovoamento” in *Clima*, vol. 14, São Paulo: setembro de 1944, pp. 62-64; CARNEIRO, Joaquim (Antonio Candido). “Neo Anticlericalismo” in *Clima*, vol. 14, São Paulo: setembro de 1944, pp. 83-84 e ANTUNES, Fabrício (Antonio Candido). “Verbetes para um vocabulário político” in *Clima*, vol. 15, São Paulo: outubro de 1944, pp. 70-73.

⁴⁴ CARNEIRO, Joaquim (Antonio Candido). “A suscetibilidade e um conceito de Scherer” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 138-139 e ANTUNES, Fabrício (Antonio Candido). “A propósito de Maiakóvski” in *Clima*, vol. 12, São Paulo: abril de 1943 e CANDIDO, Antonio. “Um poeta e a poesia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 11/3/1943, p. 5. A respeito do artigo assinado por Fabrício Antunes, personagem fictícia que chegou a ganhar pequena fama na cidade de São Paulo através de *Clima*, cf. CANDIDO, Antonio. “O Mário que eu conheci” in: LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cincoenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. pp. 42-43.

Em termos genéricos, é possível dizer ainda que os textos se dividem de acordo com as duas orientações ideológicas da revista. Num primeiro intervalo, eles tendem a ser mais extensos e marcados pela análise formal quase sem referências a elementos extraliterários (a despeito das intenções contidas no texto de estreia, como será observado a seguir), correspondendo à fase mais intelectualizante do periódico. A partir da décima terceira edição, os artigos tornam-se curtos e ágeis, além de manifestarem tom claro de engajamento político, em correspondência com a segunda diretriz adotada pela revista. Para além dessas características provisórias, os escritos de *Clima* possuem importância específica, na medida em que contém as formulações inaugurais de Antonio Candido a respeito da crítica literária e os primeiros exercícios de análise realizados pelo autor. Parte de sua relevância localiza-se na fundação de um programa crítico que norteou as análises literárias do autor no correr dos anos de 1940. Essa plataforma começa a ser construída logo no artigo de estreia da seção “Livros”⁴⁵ que esboça as linhas pelas quais o crítico pretendia fazer o exame das obras na revista. Passemos adiante à descrição deste escrito.

Candido começa o primeiro artigo de “Livros” ressaltando a atitude comum com que as gerações mais novas se lançavam ao debate público, qual seja, a negação pura e simples das visões consagradas na cena cultural. O desejo de atrair a atenção da audiência inclinava os jovens sempre ao barulho da polêmica, produzindo curioso efeito: os pontos de vista dos novos eram mais calcados no preconceito contra os mais velhos do que em algo realmente construtivo que pudesse contribuir para o debate público. Sendo *Clima* uma revista feita por um grupo de moços, tal atitude era um problema a ser encarado pelos redatores, que, entretanto, recusavam-se a adotá-la. Para evitar a polêmica vazia, um interesse específico surgia como solução: voltar-se para a cena contemporânea (no caso da seção literária, para os escritores mais novos) com o intuito de apresentar aos leitores um “depoimento de moços sobre moços”.⁴⁶

Feitas as considerações iniciais, o jovem crítico passa a delinear o programa a ser adotado, trazendo algumas questões como referências às leituras que seriam divulgadas em “Livros”. Tomando como mote a ideia de que toda crítica consiste no julgamento de uma obra, Candido afirma ter a intenção de focalizar em suas análises uma dimensão específica, a das relações estabelecidas entre o escritor e o meio. O motivo da escolha residia no fato de que a crítica brasileira enfatizava até ali os vínculos entre escritor e obra, limitando, no seu entender, o entendimento da literatura ao aspecto biográfico. Esse tipo de leitura, em que obra tendia a

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*. vol. 1, op. cit. p. 107-117.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 108.

aparecer como mera ilustração do gênio ou das idiosincrasias do autor, dispensava outros fatores relevantes, a exemplo do momento histórico. Na contramão dessa tendência, o interesse de Candido mirava assim as relações estabelecidas entre escritor e meio social, já que elas poderiam expandir as possibilidades de interpretação:

Uma crítica, entretanto, que se queira ater apenas ao fenômeno individual do escritor em questão, sem relacioná-lo organicamente com o complexo de ideias que caracterizam o momento social, me parece insuficiente e mesquinha. O escritor, embora ressalvadas as suas qualidades puramente pessoais, reflete sempre um estado de alma ou de espírito mais ou menos geral. E o crítico pode colocar-se em face do escritor ou em face da realidade complexa escritor-meio. Creio poder dizer que esta é a nossa tendência. Crítica *sub-specie societatis*? Nem tanto. De qualquer maneira, porém, crítica que se nega a ver no autor uma entidade independente; que pretende sentir suas ligações profundas com o tempo, com o grupo social em função do qual trabalha e cria.⁴⁷

O excerto acima, retirado dos primeiros parágrafos do artigo de estreia da seção “Livros”, remete a um contexto mais amplo, cuja recuperação auxilia a compreender as divisas anunciadas pelo autor. Ao eleger o par “escritor-meio” um de seus interesses centrais, o articulista retomava uma aspiração conhecida pela crítica literária local, a de recompor as relações entre literatura e sociedade, que fora a pedra angular da vertente sociológica, especialmente a partir de Sílvio Romero. A corrente, que havia cumprido papel importante no final do século XIX, naquela altura esbarrava em limitações concretas, tendentes a transformar a literatura em mero reflexo da realidade, gerando uma leitura paralelística na qual se segmentavam, de modo estanque, a sequência histórico-social da sequência formal. Isso causava verdadeira inviabilização da recomposição adequada dos termos, pois se omitia a inter-relação de literatura e sociedade, apresentando como síntese da análise literária a subordinação da primeira à segunda.⁴⁸ Ao anunciar a opção de reconstruir as ligações entre escritor, tempo e grupo social, Candido não lançava exatamente uma novidade, valendo-se de um ponto de vista conhecido da tradição crítica. De imediato, a escolha também o obrigava a trabalhar o par “escritor-meio” sob outra perspectiva, caso contrário estaria fadado a repetir os erros habituais.

⁴⁷ Ibidem, p. 108.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia” in: _____. *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 13-25. Consultar especialmente as passagens localizadas entre as páginas 13 e 19. Sobre Sílvio Romero e o papel da crítica sociológica no Brasil, cf. CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 e CANDIDO, Antonio. “Fora do texto, dentro da vida” in: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 121-146.

A vinculação da literatura à sociedade, de outra parte, correspondia à oposição a outra modalidade bastante em voga, o essencialismo. Embora não tivesse sido mencionada por Candido, a orientação, de modo geral, conduzia um tipo de leitura prestigiado à época, centrado na transformação da obra de arte em objeto idealizado, desprendido de quaisquer contingências. Tributária da crítica francesa do final do século XIX, a vertente angariou prestígio nas décadas de 1920 e 1930 entre homens de letras de posições ideológicas conservadoras, que procuravam reagir contra a ascensão e o predomínio da literatura mais empenhada nos problemas sociais. Não raro, os integrantes da corrente lançavam na crítica noções metafísicas (o Belo, a Harmonia, a Tradição, para citar algumas delas) com o exato propósito de desvincular a literatura de qualquer outro fundamento que não fosse exclusivamente estético, forjando no seio da análise uma noção anti-histórica.⁴⁹

Tanto a crítica essencialista quanto a sociológica são referências importantes para o artigo de estreia e, mais do que isso, estabelecem marcos por meio dos quais Antonio Candido guiou a sua própria atividade na imprensa. Seja dito de passagem que muito do esforço empregado pelo primeiro bloco de sua obra objetivava superar limitações e deformações que cada vertente produzia, ao mesmo tempo em que o autor procurava articular análise formal e conhecimentos extraliterários dentro do ato crítico. Tal como deixa subentendido o primeiro texto de *Clima*, a integração entre escritor e meio poderia iluminar pontos importantes da interpretação literária, que escapavam a outras abordagens da crítica. Sob as perspectivas essencialista ou sociológica, esse esforço era impensável, pois, a rigor, literatura e fatores externos ou eram incongruentes ou se confundiam em relações mecanizadas.

Para ilustrar esse panorama de impasses, recorra-se a Tristão de Athayde, nome importante naquela altura, a integração de leitura estética e conhecimentos extraliterários redundam quase sempre em esquematismo em seus textos da década de 1930. Crítico literário desde 1919, foi a partir de 1928, quando se converteu ao catolicismo, que Athayde passou a uma posição católica e militante, entre outras coisas, procurando enquadrar o fenômeno literário num espectro mais amplo, inclusive do ponto de vista da inserção da obra de arte na sociedade. Como demonstrou João Luiz Lafeté, a sua crítica, após a conversão, recorria à hierarquização

⁴⁹ Vinícius Dantas assim define a corrente: “Essencialismo é a tendência crítica que transforma a literatura num absoluto, cujo sentido metafísico, formulado por valores estáveis e puros, se projetaria fora do tempo (o ‘valor-eternismo’ que Mário de Andrade tanto questionou). É corrente de enorme prestígio na época [década de 1940], dada a influência católica de Tristão de Athayde e Álvaro Lins, que foi bastante discutida e relativizada por críticos como Mário e Sérgio Buarque de Holanda, aos quais Antonio Candido dá continuidade. Todavia este testemunhará a partir desse momento a transição do essencialismo de fundamento católico para o essencialismo esteticista da Geração de 45, que absolutiza o especificamente literário.” Cf. CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*, op. cit., pp. 32-33.

do valor literário em que prevalecia o critério ético sobre o critério estético, o que, por fim, acabava menoscabando a dimensão formal. O resultado desse tipo de leitura, é claro, ficava bastante aquém do esperado, em boa medida, devido ao mecanicismo da fórmula de leitura empregada no momento da análise.⁵⁰ As poucas tentativas de integração mais bem-sucedidas eram apresentadas por autores como Mário de Andrade, quem procurou, de fato, abarcar dimensões variadas — a da linguagem, a da psicologia e a da sociologia — com maior coerência, buscando uma visão totalizadora para a explicação da obra de arte sem perder de vista a sua especificidade ou subordiná-la a quaisquer fatores.⁵¹

Como se vê, as divisas anunciadas por Candido inscrevem-se no rastro das questões que circularam com maior intensidade na década de 1930, quando a polarização política havia se acentuado no campo das letras, fenômeno que se prolongou até pelo menos a metade dos anos de 1940. É possível afirmar que o esforço para integrar a dimensão formal e a dimensão extraliterária descende do acúmulo de problemas gerados no seio da própria crítica literária, algo que, por seu turno, exigia respostas que fizessem avançar a atividade para além dos impasses dados. Não é acaso, portanto, a intenção recorrente de superação encerrada no primeiro bloco de publicações de Antonio Candido.

Em seu artigo de estreia, vale ressaltar ainda que o interesse pelas relações entre literatura e sociedade possuía outro motivo relacionado à conjuntura de momento. O intento de vincular o escritor ao meio originava-se, na verdade, do questionamento em torno da legitimidade da arte e da própria crítica literária frente aos acontecimentos em curso. Imerso num contexto agudo, marcado pela Segunda Guerra Mundial, no plano internacional, e pelo Estado Novo, no plano nacional, cabia então perguntar se haveria valor e mesmo necessidade da existência da literatura e da crítica naquelas circunstâncias:

Há uma dificuldade (...) que me faz quase suspender a pena no início dos nossos trabalhos: o problema da legitimidade e do valor de semelhante tarefa diante do momento histórico. O mundo experimenta, sob o signo da catástrofe, uma das crises mais angustiosas por que tem passado. Sentimos todos que, por trás dos acontecimentos, no mistério e na dor, está precisando um rumo novo que será uma nova idade. Uma ideia da qual nascerá um sentido para o que

⁵⁰ João Luiz Lafetá afirma o seguinte em relação à crítica de Tristão de Athayde: “Só podemos concluir, portanto, que permanece presente em sua consciência a noção de que o fator estético é de extrema importância. No entanto, a adoção do catolicismo levou-o de fato a subordinar o estético ao ‘ético’.” Cf. LAFETA, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 124.

⁵¹ Segundo Lafetá, na crítica de Mário, a “língua é (...) pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares de sua natureza: enquanto se organiza em obra de arte (*ênfase estético*), enquanto expressa a vida psíquica individual (*ênfase psicológico*), e enquanto participante da vida social (*ênfase sociológico*)”. Ibidem, p. 155.

nos parece incoerente e uma resposta para a agonia de ver esfrangalhar-se o mundo em que vivíamos.⁵²

Os acontecimentos do presente interferiam na crítica literária, obrigando-a a questionar seus preceitos e sua própria legitimidade à luz dos fatos em curso. “E enquanto todos se crispam diante dos fatos que decidem a sorte do homem, qual o valor da obra literária, e qual a atitude a se tomar em relação a ela?”, indaga o crítico em seguida. Na visão de Antonio Candido, a resposta residia na constatação de que a arte, apesar dos horrores da guerra, continuava a existir, sendo razoável pressupor um motivo para tanto, revelando na sua capacidade de sobreviver como expressão da consciência humana frente aos acontecimentos traumáticos — uma “manifestação permanente da dignidade humana”, nas palavras do autor.⁵³ Era, portanto, o seu conteúdo humanizador que tornava a arte uma manifestação necessária, de valor e legítima. À crítica caberia ocupar-se exatamente dessa razão de existir, formulando uma reflexão estética que abarcasse também a experiência contemporânea.

Recompor as relações entre o par “escritor-meio” e examinar a cena literária à luz do momento são as duas linhas que sintetizam o primeiro programa crítico de Antonio Candido. No entanto, é curioso observar que a sequência do artigo pouco se detém sobre as preocupações anunciadas nas suas primeiras páginas. Fazendo o balanço da literatura brasileira no ano de 1940, tem lugar uma análise voltada aos aspectos formais de romances e de poemas examinados sem maiores esforços para vinculá-los aos elementos extraliterários. A rigor, as relações entre literatura e sociedade surgem apenas na passagem a respeito de um romance, *Um homem dentro do mundo*, escrito por Oswaldo Alves, merecedor de atenção graças ao conteúdo social de sua história, cujo protagonista Cristiano da Silva Porto configurava uma espécie de representação do homem incapaz de se ajustar às normas sociais. De acordo com a avaliação do crítico, o título foi realizado de maneira bem-acabada por seu autor, sobretudo porque soube impor o seu conteúdo social sem descuidar da fatura literária. Por isso *Um homem dentro do mundo* apresentava ao público “uma contribuição séria para o conhecimento do homem de nossa época”.⁵⁴

A certa altura, Candido recorre a Álvaro Lins, que havia assinalado a importância do mesmo livro, denominando-o um romance do “homem sem presente”. Apropriando-se da expressão, o articulista de *Clima* passa a considerar que o homem sem presente era, na verdade, a expressão do indivíduo obrigado a viver “entre o peso de um passado que o prende e a

⁵² CANDIDO, Antonio. “Livros” in: *Clima*, vol. 1, op. cit. p. 108-109.

⁵³ Ibidem, p. 109.

⁵⁴ Ibidem, p. 111.

expectativa de um futuro que o desnorteia”, processo que produzia como resultado uma síntese da condição existencial do ser humano moderno. Na sequência, porém, Candido insiste em localizar as raízes do homem sem presente numa dimensão extraliterária (o desenvolvimento histórico, no caso), divergindo da leitura de Álvaro Lins:

Este estado de alma, porém, — um dos grandes temas de nossa época — é a repercussão do drama do século XX. É como o próprio século XX, que a bem dizer não vive o seu momento, mas o prolongamento de um passado e a antecipação de um futuro. As soluções deste passado não podem mais constituir o seu presente, e ele se atira portanto às possibilidades que hão de vir, amedrontado das suas surpresas e se esforçando em projetar à frente um resto daquilo que adorou.⁵⁵

É curioso observar que *Um homem dentro do mundo* fora alvo de uma avaliação feita por Mário de Andrade em “A elegia de abril”, sendo Oswaldo Alves considerado ali a grande novidade na cena literária de 1940. O ensaio de Mário parece convergir com o escrito de Candido e de Lins ao apontar no protagonista do romance o sintoma de uma crise existencial do homem moderno. As preocupações de “A elegia de abril”, no entanto, movimentam-se noutra direção: o seu interesse reside na identificação, numa série de romances publicados a partir de 1930, de uma tipologia específica de personagens recorrente na literatura brasileira daquele período, o fracassado. A menção a *Um homem dentro do mundo* localiza-se no trecho em que Mário afirma haver na produção literária vigente a profusão “do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente”.⁵⁶ Marcado pela apatia e pelo ensimesmamento, esse tipo espalhava-se pelas obras ficcionais de Oswaldo Alves, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, entre outros, como indício de um estado geral da própria intelectualidade brasileira — “a intuição de algum crime, de alguma falha enorme”, de acordo com Mário, que a conduzia, talvez inconscientemente, ao gosto por “um herói que só tem como elemento de atração, a total fragilidade e frouxo conformismo”.⁵⁷

O tipo do fracassado de “A elegia de abril” parece aproximar-se ao homem sem presente descrito por Antonio Candido no artigo de *Clima*, ao menos em um sentido: ambos derivam de um contexto maior que se manifestava na literatura brasileira. Entretanto, se “A elegia de abril” e o artigo da seção “Livros” parecem aproximar-se nesse ponto, é na explicação

⁵⁵ Ibidem, p. 111.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril”, op. cit., p. 13.

⁵⁷ Ibidem, p. 14.

a respeito das origens do estado psicológico do fracassado e do homem sem presente que se encontra uma diferença. Na medida em que Mário de Andrade procura o aprofundamento na questão psicológica, observando na frequência e no gosto pelo tipo fracassado um sintoma geral de desistência da intelectualidade, de modo a atribuir a esta última a responsabilidade pelo estado de coisas, Antonio Candido, como visto numa citação anterior, vê o fator histórico determinante para a recorrência do homem sem presente, dado que a crise do século XX acentuava o favorecimento de seu registro na literatura.

É importante frisar que o mérito do romance de Oswaldo Alves, na visão de Antonio Candido, não residia na mera abordagem de um tema social; antes, era a maneira pela qual se construiu o livro que o fazia merecedor de atenção. Essa ideia, embora não seja desenvolvida no artigo, parece prenunciar que a conjugação entre literatura e condicionamento não seria feita de maneira redutora, impressão corroborada pelo restante do artigo, que revela uma análise acurada de coletâneas de poemas lançados em 1940: *Lira dos cinquent'anos*, de Manuel Bandeira, *A mulher ausente*, de Adalgisa Nery, *Estrela solitária*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Exceção feita ao último título, sobre o qual há apenas um breve comentário, a leitura se concentra nos aspectos internos das obras, procurando identificar os principais temas líricos de cada volume, e a preocupação com o extraliterário desaparece na segunda metade do artigo. A tônica de boa parte dos artigos de *Clima*, a propósito, seria em muitos sentidos oposta à preocupação anunciada pelo seu programa crítico, dado que o jovem crítico demonstrou maior inclinação à leitura com ênfase na identificação dos elementos de fatura das obras, raramente associando literatura e condicionamento, conforme havia prometido nas primeiras linhas de seu artigo de estreia.

Uma nova preocupação com o gênero crítica literária surge no número 10 da revista, publicado mais de um ano depois da estreia de Antonio Candido à frente de “Livros”.⁵⁸ Nessa edição, Candido dedica um comentário ao lançamento de *Jornal de crítica*, primeiro volume da série que reuniu os artigos de imprensa de Álvaro Lins, aproveitando a ocasião para examinar as formulações relativas à crítica encontradas no livro. O primeiro ponto destacado pelo redator da revista localiza-se no fundamento das análises literárias assinadas por Lins: a ideia de que todo crítico deveria ser um indivíduo solitário, cujo propósito era o de explicar a arte em termos

⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 10, junho de 1942, pp. 65-71.

exclusivamente estéticos. Uma vez identificado o ponto de partida, Candido demonstra concordar com algumas noções apresentadas no livro examinado, principalmente a do papel do crítico como elemento fundamental no processo de esclarecimento da obra de arte e a da função social exercida por ele na condição de elo entre autores e público. Não obstante, o articulista de *Clima* ressalva que reduzir a atividade a esses dois aspectos era algo insuficiente, sobretudo porque eram notórios outros caminhos que poderia se percorrer, a começar pelo trabalho de revelar os elementos encobertos na criação artística. À crítica caberia, assim, o papel de “revelar as perspectivas de uma época, a fim de que se revele o seu estilo oculto”,⁵⁹ ou, noutros termos, ela deveria incumbir-se de analisar e desvelar uma linha de coesão subjacente à aparência caótica do conjunto de obras de determinado período, algo que parece remeter à noção de negatividade. Nesse sentido, a dimensão histórica ajudaria a se chegar aos elementos ocultos, lançando luzes sobre o objeto literário e enriquecendo a interpretação. A divergência entre Candido e Lins começa então a se manifestar mais claramente: se para o primeiro a análise não se limitaria apenas à obra ou ao autor, englobando-se igualmente a dimensão histórica, para o segundo a perspectiva a ser adotada era exclusivamente estética, presa a uma visão de mundo individualista e transcendental.

Talvez valha a pena fazer aqui um pequeno desvio em direção ao “Itinerário”⁶⁰, texto de Álvaro Lins que abre o *Jornal de crítica* e ao qual Candido faz alusão em sua resenha. Isso pode ilustrar melhor a diferença entre ambos. Nele, como era de praxe, Lins apresenta ao leitor as coordenadas de sua crítica e demonstra concebê-la como atividade intelectual com objetivos específicos: interpretar, sugerir e julgar as obras sempre através do mesmo vetor, a individualidade humana. Definida como a “aventura da personalidade”,⁶¹ a crítica, de maneira idêntica à arte, seria mais ou menos válida conforme afirmasse o individualismo como valor intrínseco e esteio interpretativo. O esforço de Álvaro Lins resulta, ao final de “Itinerário”, num programa que almeja dispensar tudo quanto fosse extraliterário (ou o que ele julgava ser elemento estranho à criação artística) para afirmar a impressão pessoal de leitura elevada à condição de análise literária. O diagnóstico feito em *Jornal de crítica*, embora pudesse acertar em relação ao equívoco de subordinar o plano formal a elementos não estéticos, deixa à mostra uma contradição. Afastando quaisquer fatores deformadores da interpretação, Álvaro Lins recorria exatamente a um elemento extraliterário, a individualidade do crítico, como

⁵⁹ Ibidem, p. 66.

⁶⁰ LINS, Álvaro. “Itinerário” in: _____. *Jornal de crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941, pp. 9-23.

⁶¹ Ibidem, p. 14.

fundamento de leitura, de modo a tornar o individualismo em uma espécie de instância imanente à forma, por assim dizer. A contingência externa da solidão do crítico e as suas qualidades pessoais evitariam a contaminação da interpretação estética por fatores externos, paradoxo que possui alguma graça.⁶²

Feito o parêntesis, observamos que no artigo de Antonio Candido, após a identificação das diretrizes do pensamento de Lins, passa-se, então, a considerações de sentido inverso ao de “Itinerário”. A discordância fundamental que movimenta a análise do jovem articulista de *Clima* é a reiteração de que a crítica literária deve observar a ligação entre a obra e a dinâmica de seu momento. Uma leitura voltada apenas para o aspecto interno da obra limitava a compreensão da “noção orgânica da literatura”, sendo, portanto, insatisfatória. E para se chegar a tal noção era preciso contrapor ao “crítico individualista, gideano” de Álvaro Lins um outro tipo, o “crítico funcionalista”, que buscava na obra “não apenas o seu significado artístico, mas a sua conexão com as grandes correntes de ideias da época, e a sua razão de ser em face do ‘estado’ de um dado momento”⁶³. Não se tratava de opor leitura estética aos vínculos entre literatura e sociedade, mas antes de reconhecê-los como etapas diferentes do mesmo processo explicativo, conforme assinala Candido no artigo:

As duas tendências assinaladas não se contradizem, aliás de modo absoluto; nem se excluem. É que são porventura dois aspectos, ou mesmo, duas fases legítimas do processo crítico. Uma obra literária tem, evidentemente, um aspecto que pode ser considerado seu, específico; e um outro, que significa a sua posição funcional na cultura de uma época. Não é possível conceber uma obra literária que se mantenha por si, e que tire dela apenas a sua significação. É muito frequente ouvir-se falar na “pureza” incondicionada de Mallarmé, por exemplo, que teria construído uma obra de extrema expressão individualista. Ora, não conheço estudo mais fascinante do que a das raízes psicossociais da obra de Mallarmé — presa, como nenhuma, às solicitações imediatas da sua época e da sua sociedade.

Assim sendo, cabe ao crítico visar de preferência um ou outro destes aspectos, se não preferir englobá-los numa visão mais totalizadora da crítica.⁶⁴

Como se vê, a crítica funcionalista não refutava a totalidade das posições elaboradas por Álvaro Lins e chegava mesmo a reconhecer as impressões suscitadas pela obra como fato primordial para o exercício da análise; no entanto, restringir-se somente a essa etapa conduzia a uma limitação, que sacrificava parte do significado da própria interpretação. A atividade para

⁶² Sobre Álvaro Lins, cf. MENESES, Adélia Bezerra de. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

⁶³ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 10, op. cit., p. 67.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 69.

se apresentar como um verdadeiro processo explicativo, era obrigada a superar as impressões iniciais de leitura em direção ao julgamento, entendido por Candido como o “tratamento intelectual”⁶⁵ de um objeto. E, ainda que não esteja claro o significado do termo “tratamento intelectual”, pode-se inferir que consistia na ação de ultrapassar o nível da sugestão próprio da leitura desinteressada no sentido mesmo de fundamentar a análise em estruturas objetivas do conhecimento, a exemplo da investigação das relações de uma obra com o seu momento histórico.

A insistência do artigo em vincular literatura e condicionamento histórico marca, pela primeira vez de modo aberto, as divergências de Antonio Candido em relação à vertente essencialista. Se, no artigo de estreia ela aparece como referência subentendida, a resenha sobre o livro de Álvaro Lins explicita a oposição de Candido naquilo que tocava aos princípios e objetivos do essencialismo. Essa não é a única discordância entre ambos os autores. Naquele mesmo “Itinerário” citado anteriormente, a “aventura da personalidade” de Álvaro Lins, por mais que fosse vista como algo apartado de fatores extraliterários, não se realizava, evidentemente, sem outras dimensões da realidade. O crítico pernambucano deixa escapar no texto que seu programa estava fundado em posições políticas católicas e conservadoras, inviabilizando a tentativa de levar a cabo a ideia de explicação da arte em termos apenas estéticos, proposta que não era realizada sequer em sua camada mais aparente. Além disso, a centralidade do individualismo, como dito páginas atrás, descendia igualmente de uma atitude extraliterária: a contestação em relação à ordem política dos regimes totalitários vigentes. Observando nas experiências europeias do nazismo e do stalinismo a ameaça ao indivíduo em nome de uma suposta coletividade, a valorização do individualismo traduziu-se de diferentes formas no ato crítico, ora transformada em critério de análise, ora transformada em juízo de gosto. Lins chegou mesmo a anunciar em seu “Itinerário” a decisão de tomar como diretriz o combate franco contra a literatura social, pois observava nela algo similar aos governos autocráticos. A certa altura do texto, ele afirma ser necessária uma “reação a favor da arte pura, da arte desinteressada, da criação como expressão pessoal”, submetendo o aspecto social da arte ao segundo plano, pois, caso contrário, corria-se o risco de “prestar-se ao jogo dos regimes de arte escrava: o jogo dos nazistas e dos comunistas”.⁶⁶ Está claro que a orientação ideológica de Lins era liberal, e suas ideias, portanto, inserem-se na referida polarização entre esquerda e direita que afetou o debate literário a partir de 1930.

⁶⁵ Ibidem, p. 70.

⁶⁶ LINS, Álvaro. “Itinerário” in: _____. *Jornal de crítica. 1ª Série*, op. cit., p. 16 e MENESES, Adélia Bezerra de. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*, op. cit., p. 59.

Além disso, por mais que reivindicasse uma crítica literária desprendida da contingência extra-artística, Lins não deixava de manifestar o viés de classe nas suas formulações. Além de ofertar uma explicação estética da arte, o autor defendia a ideia de que o crítico possuía uma função social, marcada por tarefas específicas a serem cumpridas como, por exemplo, a educação do gosto literário do público:

Cabe ao crítico, então, como um diretor de consciência, orientar o público para o seu verdadeiro gosto e para a sua verdadeira finalidade no caminho da arte. Creio que foi pensando neste aspecto da crítica que Sainte-Beuve deu do seu ofício esta justíssima definição, muito orgulhosa e muito humilde ao mesmo tempo: “Le critique n’est qu’un homme que sait lire, et qui apprend à lire aux autres”.⁶⁷

Sem comentar aqui o exagero do elogio feito ao autor francês, a citação de “Itinerário” revela a sua dimensão de classe ao deixar entrever a crença de que os processos culturais devem ser conduzidos exclusivamente pelas elites, com o saber difundido somente a partir delas. Feita de cima para baixo, a difusão das letras no Brasil pelas classes privilegiadas atuou, no mais das vezes, como método de exclusão, que impossibilitou (e continua a impossibilitar) a real incorporação à cultura letrada da maior parte da sociedade, condenada a permanecer privada dos conhecimentos formais e de qualquer possibilidade de autodeterminação.⁶⁸ A função de diretor de consciências no quadro geral das letras repisa em todos esses pontos, reforçando a hierarquização de posições (ao crítico, cabe a posição de privilégio) e ignorando por completo os reais problemas do país, particularmente aqueles ligados à falta de acesso dos excluídos à educação.

Como será explorado mais adiante, Antonio Candido divergirá profundamente desse ponto de vista, sobretudo quando encaminhou uma crítica engajada e à esquerda no jornal *Folha da Manhã*. Ali, ele recusará a concepção do diretor de consciências, procurando aproximar-se tanto quanto fosse possível do leitor comum. Por ora, é preciso registrar que o artigo de estreia e a avaliação sobre *Jornal de crítica* marcam o estágio inicial do programa de Candido e tocam, apenas de passagem, em problemas localizados na obra de Álvaro Lins e no quadro geral da crítica literária brasileira. Nesse sentido, ambos os artigos de *Clima* indicam o início da construção de uma plataforma de leitura que almejou integrar sem mecanicismo literatura e sociedade na hora da análise, cujo horizonte, afinal, não era puramente estético como

⁶⁷ Ibidem, p. 17.

⁶⁸ Sobre o problema do ideal ilustrado no Brasil cf. CANDIDO, Antonio. “Perversão da *Aufklärung*” in: _____. *Textos de Intervenção*, op. cit., pp. 320-327.

queriam os essencialistas; antes, era preciso estar atento aos problemas da sociedade contemporânea, aos quais, bem ou mal, a literatura estava ligada, algo que empurrou o jovem crítico à politização de suas análises.

As questões de crítica literária foram abordadas em mais duas oportunidades por Candido na revista e apontam para dois aspectos importantes de sua primeira crítica — a saber, o ensaísmo e o padrão universitário de pesquisas. São textos mais curtos, pertencentes à segunda orientação ideológica de *Clima*, que valem a pena ser incluídos em nosso roteiro de leitura.

A problemática do ensaísmo aparece na avaliação a respeito de *Cobra de vidro*,⁶⁹ de Sérgio Buarque de Holanda, volume que reuniu parte dos escritos publicados pelo autor de *Raízes do Brasil* quando esteve à frente do *Diário de Notícias*, jornal do Rio de Janeiro.⁷⁰ A análise de Candido concentra-se no fato de que o livro trazia aos leitores a “característica real do *ensaio*”, gênero praticado com maestria por seu autor. Segundo o articulista de *Clima*, o ensaio definia-se pelo movimento do “pensamento a ensaiar-se, a experimentar os seus instrumentos e ver até que ponto pode levantar um problema, ou propor uma solução”⁷¹, algo que podia ser observado nos escritos de Sérgio Buarque na condição de qualidade superior. O interesse pelo ensaísmo talvez esteja ligado não apenas às características da obra do referido historiador, mas também ao fato de que o gênero exerce papel importante nos domínios da própria crítica de Candido. Essa aproximação adquire força quando se atenta para os fatores de contexto, por exemplo, a relação intrínseca entre ensaísmo e imprensa no Brasil, além, é claro, do papel que o gênero desempenhou na formação intelectual do autor de *Brigada ligeira*.

Acerca do primeiro ponto, cabe lembrar um estudo de Alexandre Eulalio⁷² que investiga a origem e o desenvolvimento do que chama “ensaio literário”, definido como modalidade textual de essência flexível na qual o sentido geral é o de “livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada”. Apesar da amplitude da definição, ela permite que se contemple uma quantidade extensa de autores e textos, unidos pela imprensa em países lusófonos. No estudo, Eulalio sustenta que, do ponto de vista histórico,

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 13, São Paulo: agosto de 1944, p. 71.

⁷⁰ A informação completa a respeito dos rodapés reunidos e da composição de *Cobra de vidro* encontra-se em nota à 2ª edição, feita por Sérgio Buarque. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁷¹ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 13, op. cit., p. 71.

⁷² EULALIO, Alexandre. “O ensaio literário no Brasil” in *Língua e Literatura*. Revista do Departamento de Letras da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH, número 17, 1989, pp 9-54.

o ensaio em Portugal existe, até o século XIX, apenas como monografia especializada, enquanto nos grandes centros europeus, sob a acepção de “livre comentário de ideias gerais, (...) de discussão ora pessoal ora objetiva de um determinado tema”, a modalidade goza de certo prestígio desde meados do século XVIII. Tal descompasso passará a ser corrigido com a expansão das atividades de imprensa em Portugal, que, movidas pela necessidade da divulgação ilustrada, preparam terreno para a transposição do ensaio para terras portuguesas. O movimento das ideias ilustradas via imprensa reverberou no Brasil, mormente a partir da transferência da Coroa portuguesa em 1808 e da fundação da Imprensa Régia, país onde os rumos do gênero ganharam outro estatuto, pois, a despeito da censura vigente, foi capaz de encontrar pouco tempo depois em Hipólito da Costa “a própria origem do ensaio em alto nível intelectual”⁷³ no Brasil.

De fato, como gênero público, para retomar uma expressão de *Formação da literatura brasileira*,⁷⁴ a modalidade manteve aproximação estreita com jornais e revistas desde o início do século XIX, vínculo que perdurou no país até pelo menos a segunda metade do século seguinte, embora, é claro, isso não signifique que o gênero tenha se desenvolvido exclusivamente no meio jornalístico. Lembremos, no entanto, que mesmo nomes contemporâneos ao de Antonio Candido, como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, entre outros ensaístas da primeira metade do século XX, exerciam com frequência o jornalismo, e sua presença ratifica a ideia de que a forte ligação do ensaio com o periodismo.

É preciso anotar ainda que o gênero, na quadra histórica posterior ao Modernismo de 1920, gozou de prestígio ascendente e talvez inédito na cultura nacional. Mário de Andrade, mais uma vez, assinalou a tendência de um contexto intelectual novo que favorecia os gêneros em prosa, em especial os não ficcionais, “quebrando a tradição do livrinho de versos inaugural”.⁷⁵ A renovação do pensamento levada a cabo pelos modernistas acentuou o interesse pela análise da realidade brasileira, favorecendo o florescimento de um tipo de ensaio particular, o histórico-sociológico, que, apoiado em avanços de métodos de pesquisa científica, não

⁷³ Ibidem, pp. 9-14.

⁷⁴ No capítulo “Promoção das luzes”, Antonio Candido indica o papel desempenhado pelos gêneros públicos nas primeiras décadas do século XIX no Brasil, incluindo o do “jornalismo de ensaio”, representado sobretudo pela atividade de imprensa de Hipólito da Costa. Cf. CANDIDO, Antonio. “Promoção das luzes” in: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, pp. 239-276. Ver sobretudo as páginas 250, 255, 256 e de 259 a 264.

⁷⁵ A citação completa é a seguinte: “Há um realismo novo, um maior interesse pela inteligência lógica, que se observa muito bem nisso de serem agora mais numerosos os escritores que iniciam carreira escrevendo prosa e interessados só por ela, quebrando a tradição do livrinho de versos inaugural”. Cf. ANDRADE, Mário. “A elegia de abril” in *Clima*, vol. 1, op. cit., pp. 7-8.

extirpou o traço de “livre fantasia”⁷⁶. A forma nova de investigação da realidade nacional culminou, como se sabe, nas obras clássicas do ensaísmo de 1930, dentre as quais *Raízes do Brasil* do próprio Sérgio Buarque de Holanda, mencionado, não por acaso, no artigo de *Clima*: “O seu próprio livro *Raízes do Brasil* traz a marca do ensaísta mais que do doutrinador ou o historiador ou o sociólogo. É um grande ensaio, e a maior obra até aqui escrita sobre a nossa caracterologia”.⁷⁷ Além disso, como ficou expresso algumas páginas atrás, a própria revista *Clima* era vista por Sérgio Milliet como representante de um ensaísmo renovado, o que deixa entrever, no fundo, que o periódico era, em certo sentido, produto histórico da união entre o gênero e a imprensa.

Se o ensaio esteve presente na imprensa desde os tempos da Independência, a partir do Modernismo ele também se espalhou por outros ambientes, inclusive, o universitário, onde Candido se formou. É o que se pode depreender das reflexões de Paulo Arantes, que indicam o traço avizinjado do ensino de filosofia idealizado por Jean Maugüé com o tipo de reflexão imanente ao gênero. Voltando às considerações de Arantes, a mencionada junção entre a leitura cerrada de autores clássicos e o incentivo dados aos alunos para se pensar a partir de situações imediatas era na realidade fruto de uma necessidade; caso não houvesse tal ligação, aquele senso crítico adquirido a duras penas através da *explication de texte* corria o risco de perder-se no ar, sem objeto específico sobre o qual se exercitar. O senso crítico viu-se obrigado, portanto, a utilizar de empréstimo os objetos disponíveis e ao alcance, mesmo que fossem, por assim dizer, não filosóficos. Ao tomá-los pelas mãos, uma inesperada aproximação com a própria configuração do ensaio ocorria:

Em poucas palavras, sempre de Maugüé: *como a filosofia não possui domínio próprio, ela procederá por alusões. (...) Mais precisamente: as demonstrações da filosofia se fazem por reminiscências*. Ela fala portanto — sem nenhuma competência específica — de algo já formado, social e culturalmente. E se a este fato acrescentarmos ainda que ela também ordena de um modo novo coisas que em algum momento já foram vivas, seria o mesmo que sugerir de passagem que Maugüé exercia livremente a reflexão filosófica como outrora o primeiro Lukács definia o ensaio.⁷⁸

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 117-145. Consultar em especial as páginas de 130 a 132 e 137 a 138.

⁷⁷ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 13, op. cit., p. 71.

⁷⁸ ARANTES, Paulo. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*, op. cit., pp. 82-83. Quanto à definição do ensaio de Lukács mencionada no fragmento, segue a parte do texto original ao qual se refere Paulo Arantes: “(...) o ensaio sempre fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas”. Cf. LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” in: _____. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 43.

Ora, se o tipo de reflexão exercida por Jean Maugüé — sobretudo em sala de aula, como testemunhou Gilda de Mello e Souza⁷⁹ — guardava similaridade com a forma ensaística e se o professor francês foi modelo de vida e de trabalho intelectual para o grupo de *Clima*, podemos especular que a reflexão ensaística, incrustada no senso crítico cultivado por alunos e professores, havia se infiltrado naquela prosa analítica da revista, espelhando-a, inclusive, em contornos próximos à definição feita por Lukács e referida por Paulo Arantes. O leitor dessas breves considerações pode, entretanto, objetar o raciocínio alegando que tanto a reflexão e a inspiração de Maugüé quanto as relações históricas do desenvolvimento do ensaio e de sua relação com a imprensa não asseguram a substância necessária para sustentar a hipótese de que o gênero era referência no horizonte da crítica praticada por Candido na década de 1940, sendo, no máximo, contingências externas à forma, associadas aqui livremente. Dito de outra maneira, não haveria indícios que apontem para a incorporação do ensaísmo aos artigos de Candido, contestação, de fato, procedente.

Ocorre que naquela resenha de *Cobra de vidro* há outra menção a um traço formal que inegavelmente está presente na crítica de Candido. Em determinada passagem, o autor do artigo anota que Sérgio Buarque possui um estilo “dúctil, simples e penetrante para cercar as ideias com eficiência e apresentar com clareza as posições intelectuais”; mais ainda, o leitor do volume poderia apreender através desse estilo “a ausência completa de dogmatismo”, sentindo que a tarefa do autor “não é afirmar nem descobrir, mas esclarecer e sugerir”.⁸⁰ Tais atributos inerentes ao ensaísmo colocavam o autor de *Raízes do Brasil* na condição de expoente do gênero no país: “(...) ninguém melhor do que ele está chamado a desempenhar o difícil papel de *ensaísta*, fora e acima dos rodapés de jornal em que tem se exercitado até agora”.⁸¹ Caso se siga o raciocínio da resenha, isto é, o de que o ensaio é marcado por uma disposição antidogmática — ou ainda, que ele “negligencia a certeza indubitável”⁸² para recuperar outra

⁷⁹ A respeito do professor, Gilda rememora: “Maugüé não era apenas um professor — era uma maneira de andar e de falar, que alguns de nós imitavam afetosamente com perfeição; era um modo de abordar os assuntos, hesitando, como quem ainda não decidiu por onde começar e não sabe ao certo o que tem a dizer; e por isso se perde em atalhos, retrocede, retoma um pensamento que deixara incompleto, segue as ideias ao sabor das associações. Mas esse era o momento preparatório no qual, como um acrobata, esquentava os músculos; depois, alçava voo e, então, era inigualável”. Talvez não seja de todo despropositado adivinhar na atitude de Maugüé lembrada aqui por Gilda algo similar ao que Antonio Candido observou no artigo de Sérgio Buarque em relação ao “pensamento a ensaiar-se”. Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. “A Estética rica e a Estética pobre dos professores franceses” in: _____. *Exercícios de leitura*. op. cit., p. 10.

⁸⁰ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 13, op. cit., p. 71.

⁸¹ *Ibidem*, p. 71.

⁸² ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. pp. 15-45. A citação está na página 30.

conhecida definição —, não será nada difícil observar na primeira crítica de Antonio Candido algo similar, em especial no que toca o questionamento constante das próprias posições. Vinícius Dantas, a propósito, já havia assinalado que

a crítica de rodapé de Antonio Candido é toda ela percorrida por uma onda permanente de questionamento e autorretificação que refaz seus pontos de vista, até transformar o ato do juízo crítico num processo assumidamente interessado e relativo. Esta a raiz do que então chama “crítica funcional” — uma crítica que tendia a aferir a obra pelo grau de participação no destino de sua época.⁸³

O esforço retificador a que se refere Dantas aparece, a título de exemplificação, em dois artigos já citados: o texto que inaugura a seção “Livros” e aquele dedicado à crítica de Álvaro Lins. Neles, o leitor pode verificar uma pequena correção de rumos por meio da qual se aprofundam as posições anunciadas no texto de estreia. Se, no primeiro artigo da seção “Livros”, o interesse volta-se ao par “escritor-meio”, na análise a respeito da crítica de Álvaro Lins o acento se desloca para outro par, “obra-momento”, que especifica com maior acuidade o tipo de leitura proposta por Antonio Candido, eliminando certa generalidade contida no primeiro texto. A partir dessa correção, observa-se o avanço que a resenha a respeito *Jornal de crítica* promove em relação às questões dos vínculos entre o escritor e o meio: deslocado o interesse pelas relações entre literatura e sociedade para o par “obra-momento” permitia-se dar maior centralidade à dimensão formal, além de eliminar resquícios biografistas (pois era a obra e não mais o autor o objeto a ser relacionado com o contexto). Trata-se apenas de um exemplo daquele esforço de retificação que atravessa todo o primeiro bloco de sua obra.

Desse ângulo, a atitude antidogmática é traço inerente à primeira crítica de Candido, configurando-se como elemento interno à sua crítica e, por isso, autoriza a aproximação do ensaio, ainda que se leve em conta a forma de circulação original dos textos publicados na década de 1940. Isso não significa afirmar que os referidos artigos de imprensa devam ser tratados como ensaios, do ponto de vista do gênero textual. No prefácio da primeira edição de *Brigada ligeira*, o próprio autor já sublinhava ao leitor que os textos do volume “não são propriamente ensaios, mas artigos de circunstância”,⁸⁴ alerta a ser levado em conta antes de qualquer tentativa de classificação textual. O interesse aqui, na verdade, é o de observar como o ensaísmo atuou no horizonte intelectual de Candido, de modo a apontar para uma crítica que não mais se restringia mais ao aspecto sentencioso, preferindo, antes, indicar caminhos,

⁸³ DANTAS, Vinícius. “Apresentação” in: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*, op. cit., pp. 31-32.

⁸⁴ CANDIDO, Antonio. “Prefácio” in: _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 9.

acumular problemas, retificar posições e fazer avançar intelectualmente a própria atividade, tal como o próprio Candido observava a respeito de *Cobra de vidro*.

Em termos gerais, as linhas exploradas acima indicam o grau de influência que o ensaísmo exerceu na primeira crítica de Antonio Candido. Passemos agora ao segundo aspecto mencionado algumas páginas atrás, referido como o padrão da pesquisa acadêmica, cujas relações aparecem de modo mais evidente nos textos de Candido em *Clima*. Na décima quarta edição do periódico, o responsável pela seção “Livros” dedica uma análise a respeito de *D. H. Lawrence and Susan his cow*, estudo assinado pelo norte-americano William Work Tindall.⁸⁵ Novamente em escrito menor, aponta-se como qualidades do livro sobre D. H. Lawrence o rigor e a erudição adotados pelo crítico literário norte-americano, que oferecem, na opinião de Candido, uma contribuição considerável da cultura universitária para os estudos de literatura, sobretudo porque “animada por um espírito livre e sem dogmatismo”.⁸⁶ O livro, ainda segundo o articulista da revista, partia da pesquisa de fontes encerrada na obra de Lawrence, escritor que adotou uma concepção filosófica mística e ancorada em teorias teosofistas para integrar a corrente de reação ao racionalismo do século XVIII e ao cientificismo do século XIX, derivando daí a sua própria importância, enquanto expressão do misticismo moderno.

O elogio de Candido ao estudo ratifica, em certo sentido, algumas concepções da própria crítica funcionalista, porque Tindall indicava como a investigação da posição de uma obra em relação ao tempo histórico e ao conjunto de ideias ao qual se prende poderia alcançar bons resultados no âmbito da análise literária. No caso de *D. H. Lawrence and Susan his cow*, a sua profundidade era fruto da erudição e do trabalho com as fontes, o que possibilitou a investigação das principais influências filosóficas na obra de D. H. Lawrence. A união desses fatores garantiu uma interpretação fundamentada, que dispensava justamente os juízos que não tivessem como base a relação entre significado artístico da obra e sua posição funcional quanto ao momento histórico. Para tanto, contribuía os métodos de pesquisa universitária, largamente utilizados por Tindall, e que reforçavam a contraposição de Candido aos essencialistas, como aponta o desfecho do artigo:

Agindo, ora como filósofo, na interpretação de uma atitude do pensamento, ora como detetive, na pesquisa de um indício, conseguiu um livro que é sábio sem ser pesado e que, longe do impressionismo, é um vigoroso esforço de fundamentar a crítica em bases sólidas, quase científicas.⁸⁷

⁸⁵ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, vol. 14, op. cit., p. 65-69.

⁸⁶ Ibidem, p. 69.

⁸⁷ Ibidem, p. 69.

Essa resenha encerra o ciclo de escritos dedicados às questões de crítica literária na revista *Clima* e em que se encontram primeiras formulações de Antonio Candido a respeito da atividade. Como anotado, o interesse pelos vínculos de literatura e meio, o ensaísmo e o padrão de pesquisa universitária formam uma tríade que, de maneira geral, se opõe ao essencialismo então recorrente na cena literária. Entretanto, para além de uma superação dos limites impostos pela vertente essencialista, os mesmos fundamentos talvez apontem para a necessidade de outro movimento feito pelo autor — o de atualização da própria crítica naquele momento. Identificado o passo dissonante do gênero diante dos problemas literários que se acumulavam, o esforço atualizador continuaria a ser feito por Antonio Candido na condição de crítico-titular da *Folha da Manhã*, assumida em janeiro de 1943, fase que dará centralidade a questão do condicionamento da literatura e em que novos avanços e novos problemas se colocarão aos olhos do jovem crítico.

3. A crítica participante da *Folha da Manhã*

“*Ouverture*”⁸⁸ é o título do texto que marca o início da atividade de Antonio Candido como crítico-titular da *Folha da Manhã*. Publicado em 7 de janeiro de 1943, ele abre a rubrica “Notas de crítica literária”, oferecendo ao leitor as linhas mestras das análises que passariam a ser editadas naquele espaço. O artigo dá continuidade a alguns pontos de vista expressos em *Clima*, sobretudo ao interesse pela conexão entre as obras literárias e o complexo de ideias de um momento histórico específico, preceito fundamental da chamada crítica funcionalista. Outro aspecto igualmente importante deve ser salientado desde já: “*Ouverture*” inaugura a crítica participante de Candido, isto é, a interpretação que procurou conjugar tanto quanto fosse possível a leitura estética aos problemas sociais na ordem do dia. Esse traço atravessa a fase circunscrita entre 1943 e 1945, oferecendo-lhe feição original, na medida em que militância política e análise literária coexistiram nos rodapés sem pender para qualquer tipo de sectarismo estéril.

Passando ao trabalho de descrição de “*Ouverture*”, o primeiro texto do autor, salvo engano, endereçado a público amplo, devemos nos atentar à disposição demonstrada logo no início para o estabelecimento de contato mais estreito com os leitores. No parágrafo inicial, responde-se às expectativas que eles possuíam em relação à crítica literária e, posto que a

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. “*Ouverture*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 7/1/1943, p. 5.

atividade julgasse a reputação de obras e de autores, era conveniente a um crítico-titular, no artigo de estreia, expor as intenções e os princípios norteadores de seu trabalho. Assinalando a justeza das expectativas, Antonio Candido propõe apresentar ali somente “um ou outro ponto de vista” a respeito atividade, pois não lhe era possível naquele espaço reduzido expor o conjunto de ideias que o guiavam no exercício da crítica. Não obstante, o público poderia valer-se daquele primeiro artigo como “uma nota promissória”,⁸⁹ na sua expressão de bom humor, por meio da qual poderia cobrá-lo quando não fosse cumprida.

Estabelecido o diálogo inicial, o autor prossegue para a apresentação das diretrizes gerais das “Notas de crítica literária”. A primeira delas refere-se à constatação de que toda a crítica literária descende da capacidade de penetração, aquela faculdade de “mergulhar na obra e intuir os seus valores”⁹⁰ durante a sua leitura. O autor insiste que o fato básico de toda análise é justamente o de alimentar-se da dimensão psicológica do crítico e, sem esta última, seria impossível alcançar qualquer tipo de explicação literária. O fator subjetivo era, no seu entender, primordial para o gênero, o que tornava baldadas as intenções de se criar uma crítica científica, tal como defendiam alguns, para quem as fórmulas apriorísticas seriam aplicadas indiscriminadamente a quaisquer objetos, no intuito de suprimir totalmente o dado subjetivo de leitura.

Por um lado, alerta Candido, a crítica científica não passava de um pedantismo, e a personalidade do crítico continuava a ser a plataforma de onde o processo explicativo se erigia. Por outro, isso não significava que a subjetividade constituísse o propósito último da atividade. A bem dizer, a crítica começaria a existir somente quando houvesse esforço para ultrapassar as condições pessoais e “colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada”, tornando necessário, portanto, rejeitar o conceito impressionista, que reduzia o gênero a “um passeio através das obras e dos autores com intuito exclusivo de penetração e enriquecimento pessoal”. É claro que havia atrativos nesse procedimento; muitas vezes, porém, ele deturpava os objetivos da própria crítica literária utilizando a literatura como pretexto para variações pessoais, ou pior, como motivo para exibicionismo erudito, conforme alerta o autor. O problema essencialista parecia agravar-se, continua Candido, se levada em conta a conjuntura contemporânea, que requisitava maiores compromissos da intelectualidade com a sociedade. Admissível nos períodos em que a realização individual e a fruição estética eram preponderantes, noutros, contudo, o essencialismo não satisfazia sequer às aspirações latentes

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

do público, incluindo a de buscar um significado geral nas obras em momentos de turbulência social. Em tal circunstância, o interesse pela literatura estaria inclinado em retirar dela uma explicação sobre as experiências vivenciadas por todos ou mesmo em buscar nos livros “uma orientação para a conduta”⁹¹. Caberia à crítica uma atitude mais coletivista, por assim dizer, menos voltada para a fruição individual e mais atenta ao que se passava fora das obras — em poucas palavras, a crítica deveria também refletir a respeito da experiência histórica contemporânea.

Como se vivia um período turbulento, a linha diretora das “Notas de crítica literária” seria, por conseguinte, a de “interpretar a obra, numa palavra, em vista do que ela pode ter de explicativo do seu momento”. Para o autor, a necessidade de fundamentar a sua atividade naquilo que a literatura elucidava a respeito do presente tratava-se menos de uma disposição individual e mais de uma imposição do tempo, sendo necessária certa dose de posicionamento político. Daí, inclusive, a preferência pelo “crítico partidário”⁹², isto é, aquele que apresentava o seu credo ao público, tomando partido claro quanto às questões sociais e políticas. A gravidade dos acontecimentos presenciados requisitava a participação do crítico literário nas questões coletivas, e a abstenção se revelava, na verdade, conservadorismo de uma parcela da intelectualidade, atitude a ser igualmente combatida.

Cabe notar que o tema da atitude participante não esteve apenas em “*Ouverture*”, reaparecendo dentro e fora da primeira crítica do autor. Data do mesmo ano, por exemplo, o famoso depoimento feito a Mário Neme, “Plataforma da nova geração”, no qual Antonio Candido elege como rumo para mocidade intelectual a tarefa de combater “todas as formas de pensamento reacionário”,⁹³ afirmação que noticia o seu empenho militante. Sabemos também que a partir de 1942, por influência de Paulo Emílio, Antonio Candido participou ativamente de diferentes organizações políticas à esquerda, antifascistas e opositoras à ditadura do Estado Novo, começando a sua militância no Grupo Radical de Ação Popular (GRAP) e na Frente de Resistência, movimento clandestino fundado por alunos da Faculdade de Direito da USP. A prática política, que se estenderia pela vida afora do autor, conheceu um de seus momentos mais intensos justamente na década de 1940. Naqueles anos, o crítico envolveu-se na construção da seção paulista da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), organização que, a pretexto do tema dos direitos autorais no Brasil, agregou intelectuais opositores ao regime varguista. A ABDE foi responsável por uma das primeiras manifestações públicas contra a

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ CANDIDO, Antonio. “Plataforma da nova geração” in: _____. *Textos de intervenção*, op. cit., p. 245.

ditadura, feita no 1º Congresso Brasileiro de Escritores, realizado na cidade de São Paulo em janeiro de 1945. O autor participou ainda da União Democrática Socialista, que depois de dissolvida originaria a Esquerda Democrática e o Partido Socialista Brasileiro, onde Candido atuou em diversos setores, da direção do jornal *Folha Socialista* à participação nas eleições de 1950 como candidato a deputado.⁹⁴

A trajetória do autor é decerto fator importante a se considerar pois ajuda a situar alguns aspectos de “*Ouverture*”. Entretanto, ela não explica por completo de que maneira a atitude participante compunha a análise literária proposta pela crítica funcionalista. Dito de outro modo, os dados biográficos, embora auxiliem, não elucidam o imbricamento de engajamento e leitura estética, sendo preciso recorrer à organização interna das análises. A opção por uma abordagem que visasse recompor os vínculos existentes entre literatura e condicionamento, inaugurada em seu primeiro artigo de *Clima*, se não aponta diretamente para uma politização das análises, agiu sem dúvidas como meio facilitador para a inclusão da dimensão engajada no ato crítico. Esquemmatizando bastante, os artigos da *Folha da Manhã* propõem verificar a maneira pela qual a obra se relaciona com o seu momento levando-se em conta a dimensão ideológica do fenômeno literário. A perspectiva formal teria em vista dois expedientes para além dos elementos da fatura: observar as relações que uma obra guarda com as técnicas literárias num dado período e verificar o papel que ela cumpre em seu contexto ideológico (se ela toma os problemas políticos de seu tempo como matéria, que papel desempenha nos embates ideológicos em um determinado momento, se ela está engajada nas questões sociais ou não, quais os efeitos de sua participação no contexto em que se encontra, entre outras questões). É preciso insistir, contudo, que o ritmo da análise era ditado pela dimensão formal, mesmo quando os juízos ideológicos se acentuavam.⁹⁵ Tal arranjo foi capaz de conjugar, com sucesso, leitura formal, interesse pelo condicionamento e atitude militante, digamos, os três níveis com que o crítico operava nas “Notas de crítica literária”.

⁹⁴ Sobre a trajetória de militância de Antonio Candido na década de 1940, cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. “Vida, obra e militância” in AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999, pp. 44-51. Edu Teruki Otsuka também comenta a militância do autor em “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes da *Formação da literatura brasileira*” in: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*, op. cit., pp. 338-364.

⁹⁵ A esse respeito, Vinícius Dantas comenta: “Se insistiu no começo, com veemência e algum esquematismo, nas motivações condicionadoras das obras, é raro que as trate como produto dos fatores externos, subestimando a autonomia artística delas; mesmo na hora funcionalista mais ardorosa (a fase da *Folha da Manhã*) em que fez julgamentos francamente ideológicos, a representação sempre significa para ele plasmar artisticamente a matéria social, inventar tanto quanto reproduzir”. Cf. DANTAS, Vinícius. “Apresentação” in: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*, op. cit., p. 17.

Para aclarar um pouco o que está descrito logo acima, talvez valha a menção brevíssima a dois rodapés. Avançando alguns meses após o texto de estreia, o leitor encontra “Não vale a intenção”⁹⁶ dedicado ao livro *Entre o chão e as estrelas*, de Tito Batini, escritor socialista que atraiu certa atenção naqueles anos. Na ocasião, Candido abordou exatamente a problemática do conteúdo social na arte, anotando a maneira insatisfatória pela qual o escritor plasmava o tema em seu romance. O problema, segundo o jovem crítico, não estava no assunto tratado por Batini — as condições de vida do proletariado local —, mas nos defeitos de composição verificados a cada passo do livro. O simplismo psicológico das personagens, a incapacidade de sugerir o tempo interior e o simbolismo duvidoso indicavam a falta de aptidão artística contida em *Entre o chão e as estrelas*, que não lograva, ao final, uma elaboração literária satisfatória. Os indícios capturados na leitura do livro eram suficientes para o articulista avaliar que, no romance em questão, o defeito vinha do artista e não do assunto. Mais ainda, Candido advertia que, no âmbito da estética, apenas o tema de uma obra ou as concepções políticas de um escritor não eram garantias de realização artística; pelo contrário, isso dependia em larga medida das “qualidades de composição”⁹⁷, fatores decisivos na arte. De outro lado, um romance de visada ideológica conservadora, como *A quadragésima porta*, de José Geraldo Vieira, merecia elogios exatamente pela sua elaboração artística bem-sucedida, ainda que fosse obra “de uma classe, da alta burguesia internacional”.⁹⁸ Mais uma vez Candido alerta que um “romance não vale propriamente pelas suas diretrizes ideológicas nem pelo seu significado social, mas pela sua realização artística efetiva”,⁹⁹ secundando as ideias apresentadas em “Não vale a intenção”.

Os exemplos de Batini e Vieira oferecem amostra de como o crítico-titular manuseou elementos aparentemente díspares — precedência da análise formal, interesse pelo condicionamento da literatura, atitude participante —, sem recair em velhos esquematismos. Esse manejo possuiu consequências, visto que a combinação dos três fatores conduziu a uma análise literária singular, que, entre outras coisas, mirou a transformação no estatuto do próprio gênero junto ao quadro cultural brasileiro. Movidos pela interpretação feita à luz dos acontecimentos, os rodapés detinham-se na reflexão sobre a atualidade, mesmo que ao custo de assumir a efemeridade como traço constitutivo. Afastando-se de certa visão que desejava igualar a crítica à arte e se inscrever numa ordem perene, Antonio Candido tomou o

⁹⁶ CANDIDO, Antonio. “Não vale a intenção” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 25/7/1943, p. 7.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. “*A quadragésima porta*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 16/1/1943, p. 5 e CANDIDO, Antonio. “*A quadragésima porta* (II)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 23/1/1943, p. 5.

⁹⁹ Ibidem.

esclarecimento dos acontecimentos presentes como tarefa de valor, na verdade “obrigação primeira do intelectual que não sente a vocação da atividade direta e que, por outro lado, não quer encerrar-se num marginalismo que tanto tem de cômodo quanto de pouco louvável”, conforme anuncia em “*Ouverture*”. Nesse sentido, a sua atividade, uma vez assumida a sua responsabilidade coletiva, estenderia as reflexões, as descobertas, os questionamentos a respeito do andamento da vida cultural e social ao debate público, tornando-se não apenas um parâmetro de gosto ou de erudição, como também, nos termos do crítico, um “instrumento de conhecimento”¹⁰⁰ da própria realidade. O gênero, em resumo, ao voltar a sua atenção para a literatura, procurando apresentar o que nela havia de explicativo em relação ao momento, realçava a sua função social: sendo a literatura um meio para se chegar às questões candentes, a crítica tornava-se um esforço para iluminar os acontecimentos, o que com alguma sorte poderia orientar a todos em relação aos problemas da hora. Trata-se, como se pode notar, de uma primeira mudança do estatuto da crítica literária, que deixava a torre de marfim para participar efetivamente da sociedade.

O compromisso com o coletivo não deveria, entretanto, ser traduzido em hierarquização das posições no quadro cultural. Em sentido oposto, as “Notas de crítica literária” empenharam-se para se aproximar dos interlocutores, recusando concepções como a do diretor de consciências, que colocava o crítico em posição superior a leitores e autores. Um artigo, “De leitor para leitor”,¹⁰¹ publicado em agosto de 1944, exemplifica tal disposição, pois toma justamente como assunto as semelhanças entre o crítico e os leitores, colocando a ambos em pé de igualdade. Na ocasião, Candido assinala de que modo, na sua compreensão, a leitura era fator de ligação social, refutando a ideia de Sainte-Beuve, bastante difundida naquela altura, de que “o crítico é aquele que lê melhor do que os outros e os ensina por isso a ler”.¹⁰² O titular da *Folha da Manhã* fazia questão de discordar da assertiva e certifica, logo em seguida, a sua condição de proximidade com os leitores, a despeito do trabalho exercido naquele jornal: “A partir daí, li como dantes lera, e nada me leva a crer que o fizesse melhor que o meu semelhante”¹⁰³. O sentido desse diálogo não é um gesto reduzido à mera simpatia; antes, viceja um apelo democrático conectado à atitude participante do crítico. Observe-se o plano da linguagem, que já naquela altura procurava incorporar o leitor ao universo do saber letrado tanto

¹⁰⁰ CANDIDO, Antonio. “*Ouverture*”, op. cit., p. 5.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. “De leitor para leitor” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 6/8/1944, p. 7.

¹⁰² Álvaro Lins, por exemplo, utiliza-se da divisa de Sainte-Beuve em “Itinerário”, como citado anteriormente. Cf. CANDIDO, Antonio. “De leitor para leitor” in *Folha da Manhã*. op. cit., p. 7 e LINS, Álvaro. “Itinerário” in: *Jornal de Crítica. 1ª Série*, op. cit., p. 17.

¹⁰³ CANDIDO, Antonio. “De leitor para leitor” in *Folha da Manhã*, op. cit., p. 7.

quanto fosse possível. Através de uma exposição clara e segura, sem recorrer ao aspecto mais rebarbativo ou rebaixar a exigência de leitura, os rodapés socializavam semanalmente seus juízos e suas descobertas com o público em linguagem clara e exigente. Diga-se de passagem, que esse traço se tornaria conhecido na obra e pode ser também flagrada em seu estágio inicial no bloco inaugural de sua crítica cujo sentido geral parece ser o de tornar a literatura matéria cotidiana disponível a todos ou, pelo menos, ao máximo de leitores possível.¹⁰⁴

Outra face da participação na sociedade e do apelo democrático esteve na sondagem de problemas concretos do país, como o do ensino básico nacional, e que diziam respeito igualmente ao debate literário. Dois artigos aqui se destacam, porque, além de tocarem num ponto conhecido na rotina dos leitores, denunciam ainda o caráter retrógrado dos livros e manuais utilizados nas salas de aula. Em “Reflexões a lápis rosa”, editado em novembro de 1943, Candido comenta, com muita ironia, um livro de História escrito por uma corporação religiosa, a F. T. D., que circulava nas escolas, denunciando o reacionarismo contido no compêndio; noutro artigo, “Um livro didático”, que saiu na edição do dia 9 de julho de 1944, o autor volta a evidenciar que os conteúdos escolares, no geral, não apenas se mostravam defasados, mas também permeados de posições retrógradas, inclusive do ponto de vista estético.¹⁰⁵ Era o que ocorria no livro de ensino de literatura escrito por Geraldo Ulhôa Cintra, que, impregnado de definições ultrapassadas no que tangia ao problema dos gêneros literários, fazia questão também de menosprezar autores como Mário e Oswald de Andrade e elogiar apenas aqueles de orientação espiritualista e conservadora, como Jackson Figueiredo, Gustavo Barroso, o padre Leonel Franca, Octávio de Faria. Em ambos os escritos, o leitor recupera uma pequena amostra de como a crítica poderia contribuir para o esclarecimento de problemas que apareciam em diversos setores da vida nacional: a atividade não deveria restringir-se apenas ao gosto literário ou aos problemas de cultura geral; na condição de instrumento de conhecimento, ela reunia condições para contestar a realidade social, inclusive em relação a questões básicas do país.

Para não se perder o fio da meada, é preciso retornar a “*Ouverture*” e observar que as disposições descritas até aqui estão prenunciadas naquele artigo. A noção de crítica como

¹⁰⁴ Ainda a respeito desse aspecto, Vilma Arêas indicou o traço na obra de Antonio Candido, lembrando o impacto da leitura do ensaio “O direito à literatura”: “De repente a literatura não pairava no ar, como nuvem, não era uma lição ou mero ornato nos discursos intelectuais. A literatura descia até a mesa, era agora como o pão, que tem de ser dividido. Era uma coisa concreta. Não entender essa verdade nos fazia vítima de ‘uma curiosa obnubilação’”. Cf. ARÊAS, Vilma. “Dois abalos” in *Folha de S. Paulo*. São Paulo: domingo, 2/1/2020. Caderno Ilustríssima, p. 2.

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. “Reflexões a lápis rosa” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 21/11/1943, p. 7 e CANDIDO, Antonio. “Um livro didático” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 9/7/1944, p. 7.

um instrumento de conhecimento, engajada nos problemas gerais e cujos resultados deveriam ser socializados, está sintetizada numa longa e bonita passagem do artigo, onde são indicadas as diretrizes de trabalho que guiariam a rubrica, procurando também justificar a função social da atividade:

Entre as inúmeras vias para se chegar aos acontecimentos, entre as várias maneiras de abordá-los, por que não colocarmos a da compreensão das obras do pensamento e da sensibilidade? Nascidas de exigências imperiosas do espírito humano, trazem em si a essência dos sonhos, das aspirações e das tentativas de uma época. É nelas que se aninham as vagas possibilidades do futuro e que são julgadas as tentativas do passado. Tácita ou explícita, consciente ou inconscientemente, nelas se encontram as mais variadas manifestações da inteligência e do coração dos homens. Sem elas, é impossível compreendê-los, pois que nelas se condensam os seus mais diversos anseios, as suas vitórias, as suas derrotas, as suas fraquezas e a sua força. Ao encontrar neste mundo ao lado do mundo, crítico e leitor se sentem como que suspensos ante o peso da sua tradição e a riqueza das suas possibilidades. Penetrá-las, clarificá-las, relacioná-las, torna-se então uma tarefa cuja importância só é ultrapassada pela daqueles que as vão realizar. Assim compreendida, pois que a ela incumbe uma parte desse trabalho, a crítica — literária, artística, filosófica, científica — nos aparece como um instrumento de conhecimento e um guia de caminhos difíceis, e a sua utilidade não pode ser negada.¹⁰⁶

É preciso não perder de vista que as diretrizes da primeira crítica de Antonio Candido — leitura formal, interesse pelo condicionamento e engajamento político —, sintetizadas em “*Ouverture*”, são tributárias do desenvolvimento histórico-literário nacional, especialmente aquele posterior à década de 1920, cujos desdobramentos ainda se faziam sentir no cenário literário vinte anos depois. Nesse caso, o Modernismo torna-se referência, entre outras coisas, porque alterou significativamente o quadro literário brasileiro. Retomemos apenas dois aspectos do movimento para dar ideia de sua amplitude no que diz respeito às modificações que operou na literatura e na própria crítica literária brasileira. O primeiro refere-se à renovação da linguagem. A crítica, a partir da década de 1920, teve de lidar com objetos radicalmente diferentes da tradição oitocentista. Impulsionadas pelas vanguardas, as obras modernistas incorporaram, por exemplo, a reflexão contínua a respeito das possibilidades expressivas, — a “consciência da linguagem”¹⁰⁷ definida por João Luiz Lafetá —, dando curso à experimentação estética em nível pouco visto até aquele momento. Diante disso, preceitos consagrados da crítica, no geral ligados a modelos retóricos e à cultura geral, como o juízo de

¹⁰⁶ CANDIDO, Antonio. “*Ouverture*”, op. cit., p. 5.

¹⁰⁷ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*, op. cit., p. 37

gosto tradicional, a correção gramatical e o pendor para a expressão arrebicada, começavam a esgotar-se, tamanho o seu descompasso frente às novas exigências estéticas. A incompreensão quanto à linguagem modernista foi problema frequente, e os equívocos de julgamento persistiram por décadas na crítica de autores importantes: como demonstra Lafetá isso ocorreu nas considerações acerca de Agripino Grieco, Tristão de Athayde e Octávio de Faria, já no decênio de 1930, quando o Modernismo encontrava condições mais favoráveis de recepção.

Por outro lado, a partir do final dos anos de 1920, quando ocorre forte polarização política também na cena literária, adicionam-se mais elementos para serem refletidos no âmbito da crítica. O crescente engajamento de escritores e críticos expunha a necessidade de não se limitar a uma visada estritamente estética; era preciso levar em conta aspectos da realidade, como a função da literatura na sociedade, os vínculos entre arte e ideologia, entre outros assuntos. Os tropeços nessa senda também não foram menores, já que as respostas da crítica caíram, por vezes, em sectarismos políticos em lugar da leitura formal. O quadro geral da crítica, nas décadas de 1930 e de 1940, poderia ser resumido por tentativas de leituras de um novo padrão estético que ora ignoravam as conquistas formais modernistas para prender-se a julgamentos de gosto tradicionalista, ora operavam rigidamente em hierarquizações entre processo histórico, posicionamento político e dimensão estética.

A bem dizer, uma resposta sólida para tais problemas seria conformada aos poucos, e Antonio Candido contribuiu sobremaneira para a sua superação, principalmente a partir de *Formação da literatura brasileira*. No entanto, “*Ouverture*” pode muito bem ser visto como uma das primeiras tentativas do crítico para superar os problemas elencados acima, movimento, aliás, que vinha sendo ensaiado desde *Clima*. Note-se, para explicar melhor o que está dito, que as linhas de “*Ouverture*” traçam um programa crítico disposto a tocar em diversos problemas acumulados pela crítica literária desde o Modernismo. “Interpretar a obra, numa palavra, em vista do que ela pode ter de explicativo do seu momento”,¹⁰⁸ divisa anunciada no artigo de 1943, resume a disposição de uma análise literária que procurou imbricar dimensão formal e dimensão extraliterária, preservando a precedência da obra, aspecto que já vinha sendo praticado pelo crítico desde *Clima*. Ao mesmo tempo, essa junção abriu espaço igualmente para o engajamento político, que passou a operar nos artigos da *Folha da Manhã* com certo relevo, voltando-se sobretudo para os problemas ideológicos do fenômeno literário. Da interação entre esses três fatores (leitura formal, condicionamento e atitude participante) originam-se dois elementos fundamentais para a primeira crítica de Antonio Candido, que ditam, muitas vezes, a reflexão

¹⁰⁸ CANDIDO, Antonio. “*Ouverture*”, op. cit., p. 5.

estética do autor: o valor das obras e a função social da literatura. Ambos os problemas aparecem com frequência e, ainda que não alcancem, nesse momento, a condição de categorias do pensamento de Candido, eles estão ao menos intuídos nos artigos de rodapés daqueles anos. Mais significativo do que isso, no entanto, é que tanto o valor da obra quanto a função social da literatura amenizaram maiores mecanicismos no estabelecimento dos vínculos entre literatura e sociedade na crítica do autor, o que representa de fato um avanço para o período. Tais elementos aparecem sobretudo nos artigos de rodapé que se ocuparam do romance e da poesia e, como será visto nos próximos capítulos, promoveram uma reflexão conseqüente a respeito de problemas de fôlego (por exemplo, o desenvolvimento formal do romance ou a problemática da lírica participante). Antes disso, continuemos nas questões de crítica literária, assíduas no período da *Folha da Manhã*, que revelam novos pontos a se considerar em nosso roteiro de leitura.

Os assuntos meditados no artigo de estreia irradiam-se pelos textos na *Folha da Manhã*. Semanas depois de “*Ouverture*”, “Literatura brasileira (I)” e “Literatura brasileira (II)”,¹⁰⁹ publicados na última quinzena de março de 1943, comentam *História da literatura brasileira* e *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré, abordando o assunto dos vínculos da literatura e seu condicionamento, agora da perspectiva da historiografia literária. Nesse par de rodapés, Candido executa dois movimentos para avaliar os livros referidos: o primeiro rastreia o percurso das histórias literárias brasileiras publicadas até então, constatando o acúmulo de impasses que reclamavam superação; o segundo analisa propriamente as obras de Sodré, que surgiam na condição de candidatas a vencer os entraves e a abrir novo ciclo dos estudos de literatura no país.

Quanto ao primeiro assunto, em “Literatura brasileira (I)”, Candido é incisivo em seu diagnóstico: a historiografia literária havia avançado quase nada desde os tempos de Sílvio Romero, figura que permanecia, a despeito das limitações, como referência principal naquele âmbito. De acordo com o articulista, Romero representou um verdadeiro marco nos estudos literários locais; se antes dele os trabalhos de desenvolvimento histórico da literatura restringiam-se a obras de erudição ou a manuais de retórica, após o seu surgimento a situação

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura brasileira (I)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 18/3/1943, p. 5 e CANDIDO, Antonio. “Literatura brasileira (II)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 29/3/1943, p. 5.

se transformou por completo — pela primeira vez no Brasil foi possível estabelecer uma perspectiva capaz de vincular a literatura e fatores extraliterários de modo consequente. A coerência de seus estudos devia-se à aplicação de ideias filosóficas e científicas no exame da literatura, método que, apesar dos equívocos, propunha analisar de fato o desenvolvimento literário em função das condições externas (mesológicas, étnicas, históricas e sociais), superando as tendências predecessoras na crítica. Ocorre que Sílvio Romero, conforme assinala Candido, por esses mesmos motivos, mantinha-se na cena literária da primeira metade do século XX na condição de obstáculo, pois ninguém foi capaz de formular outra concepção que ultrapassasse as limitações da sua obra.

Na sequência, o crítico-titular da *Folha* sinaliza que, na maior parte das vezes, os autores nacionais esbarravam em limites conhecidos. Equívoco comum, por exemplo, era o de anunciar a intenção de redigir um estudo da literatura em conjunto com os fatores histórico-sociais e, no instante seguinte, apresentar uma leitura impressionista dos livros com encadeamento cronológico dos escritores examinados, ignorando completamente o que fora anunciado. Candido relembra também a existência de outra vertente da historiografia literária no Brasil, cujos principais representantes eram José Veríssimo e Ronald de Carvalho. Os dois autores, longe da tendência sociológica, escreveram obras que se referiam à literatura sem a consideração de outros fenômenos de cultura, e os resultados aparentavam ser no mínimo duvidosos. Conforme indica o articulista, a *História da literatura brasileira* de José Veríssimo adotou um sentido mais próximo da crítica do que propriamente de historiografia literária, já que nela as ligações da literatura com o restante da sociedade eram débeis e mesmo difíceis de serem apreendidas. Quanto a Ronald de Carvalho, na *Pequena história da literatura brasileira*, o equívoco era mais grave, graças à total falta de sensibilidade em relação ao gênero, o que produziu um estudo no qual a literatura, um fenômeno de cultura, emergia “como que por acaso — sem razão de ser no meio e no tempo”,¹¹⁰ nas palavras de Candido.

Grosso modo, a trajetória da historiografia literária nacional resumia-se a esses pontos e, uma vez situados os obstáculos encontrados pelos estudiosos contemporâneos, o crítico passa a avaliar as contribuições oferecidas por Nelson Werneck Sodré no rodapé subsequente, “Literatura brasileira (II)”. Apesar de certa expectativa em torno do nome de Sodré, as tentativas de superar os entraves identificados por Candido revelam-se falhas nas duas obras. Em *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, a despeito do propósito válido do livro — observar o desenvolvimento literário em conjunto com a evolução

¹¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Literatura brasileira (I)”, op. cit., p. 5

econômico-social brasileira —, Sodré separava a literatura do contexto social de tal modo que acabava por resultar no fatal paralelismo entre as sequências literária e histórica que permaneciam sem a integração necessária. No outro título, *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*, Candido destaca erro diverso: a obra estava submetida aos elementos extraliterários e o aspecto literário marginalizado no momento da análise, sendo tratado como reflexo de situações históricas:

embora toda gente de bom senso saiba e aceite, como o sr. Werneck Sodré, que o enquadramento histórico e as infraestruturas econômico-sociais dão em grande parte o sentido de uma evolução literária, — é preciso acentuar que nisso não reside a importância capital de uma literatura. O maior interesse não está no condicionamento externo — se me permitem — de uma obra, mas no seu aspecto propriamente humano que é a atitude específica assumida pelo escritor diante das diferentes pressões e solicitações do seu meio. Num estudo feito do ângulo da economia ou da geografia humana, explicar-se-ia a importância maior atribuída a este; em história literária, tal atitude é uma traição ao homem.¹¹¹

Edu Teruki Otsuka, no ensaio “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”,¹¹² aponta que as considerações do par de rodapés indicam dois pontos importantes para a compreensão do quadro da crítica literária dos anos 40. Como demonstra o autor, as conclusões às quais Candido chegava em “Literatura brasileira (I) e (II)” não eram exatamente inéditas, embora estivessem restritas à percepção de apenas alguns críticos do período. Em 1939, Mário de Andrade já havia feito apontamentos na mesma direção, reclamando justamente a necessidade do aparecimento de uma historiografia literária capaz de apreender o desenvolvimento das formas literárias ao mesmo tempo que apresentasse as suas determinações histórico-sociais. O artigo recuperado por Otsuka intitula-se “A fábrica de fantasmas”¹¹³ e gira em torno do comentário acerca de uma história literária assinada por Bezerra de Freitas. Mário de Andrade observa que até aquele momento, os leitores desfrutavam apenas de estudos voltados para a vida dos autores, uma espécie de série de biografias, tal como se isso correspondesse ao desenvolvimento literário, o que era um equívoco. Quando muito, esse tipo de reflexão cedia o lugar à crítica de autores, isto é, a análise do conjunto das obras de um autor seguida por outro escritor sem o

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura brasileira (II)”, op. cit., p. 5.

¹¹² OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Caniddo e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*” in: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*, op. cit., pp. 338-364.

¹¹³ ANDRADE, Mário. “A fábrica dos fantasmas” in _____. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993, pp. 70-74.

estabelecimento de vínculos que apontassem para o desenvolvimento formal ao longo do tempo. Nas palavras de Mário de Andrade,

O que se tem feito até agora são enumerações biográficas e críticas de autores, quando muito antecedidas, nos livros mais bem arquitetados, como no de Sílvio Romero, de considerações gerais. Porém, mesmo estas considerações gerais se confinam demasiadamente ao condicionamento espiritual dos indivíduos e das escolas, influências sofridas, imitações realizadas, orientação intelectual. Ora, afinal das contas o que é arte? o que são as sensações estéticas? Não é absolutamente uma ideia, não é jamais um entrecho de romance ou o conceito contido num soneto que são arte e nos dão sensações estéticas, mas a forma e a técnica em que essas ideias, esses entrechos e conceitos se expressaram. Disto os nossos críticos e historiadores têm se despreocupado desesperadamente, e ainda não adiantamos um passo sobre Sílvio Romero.¹¹⁴

As semelhanças entre “A fábrica de fantasmas” e o par “Literatura brasileira (I e II)” são claras, e Edu Teruki Otsuka indica que tanto Mário quanto Candido conseguem identificar naquela quadra um esgotamento dos modelos historiográficos tradicionais, na medida em que ambos sentiam as debilidades e os impasses acumulados pelo gênero, requisitando novos avanços, a despeito do cenário pouco promissor. No caso de Mário de Andrade, parece haver uma compreensão sofisticada a respeito da historiografia literária, que intuía, nas palavras de Otsuka, “uma história literária orientada por um eixo interno que seria a um só tempo estético e histórico” capaz de apreender “a dinâmica evolutiva das formas, referida ao movimento de conjunto da evolução cultural e social (algo como um pressentimento da dialética de forma e conteúdo no desenvolvimento da literatura)”.¹¹⁵

O segundo ponto assinalado por Otsuka constata que, identificados os limites dos modelos tradicionais, o passo de superação tardaria, a rigor, até a *Formação da literatura brasileira*, lançada apenas em 1959. No entanto, os textos de Candido e de Mário revelam que já no início dos anos de 1940 havia uma orientação praticamente formulada a respeito dos caminhos a serem tomados pela historiografia.¹¹⁶ Isso não significa, é claro, supor que *Formação da literatura brasileira* já estava pré-concebida naquele ano de 1943; um esforço de autossuperação seria ainda necessário — a tese sobre Sílvio Romero, defendida em 1945, oportunidade em que refletiu, por via oblíqua, acerca dos limites da própria crítica, passando a

¹¹⁴ Ibidem, p. 72.

¹¹⁵ OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*” in: FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*, op. cit., p. 350.

¹¹⁶ Ibidem, p. 350.

um ponto de vista vez mais literário.¹¹⁷ Entretanto, é de se notar que as observações de “Literatura brasileira (I e II)” formam uma etapa em que já se reconhecia que, nas relações entre obra e condicionamento, o acento deveria recair sobre a primeira e o extraliterário viria por acréscimo.

Porém, se as limitações gerais apontadas por Antonio Candido em relação às obras de Sodré não eram exatamente uma novidade, qual seria então o interesse do leitor nos dois livros, uma vez que apresentavam equívocos conhecidos? A resposta provavelmente liga-se ao aspecto ideológico da crítica funcionalista. Na visão do crítico-titular da *Folha da Manhã*, o mérito de ambas as histórias literárias estava na adoção de um critério objetivo de estudo, que não dependesse da valorização dos indivíduos na evolução literária. Vincular a literatura ao desenvolvimento econômico-social, por exemplo, valeria como uma espécie de remédio contra certo idealismo burguês que observava os fenômenos de civilização exclusivamente pelo prisma do indivíduo, sem considerar qualquer tipo de dimensão coletiva. Esta razão, se não era suficiente para considerar Nelson Werneck Sodré o sucessor de Sílvio Romero, ajudava a afastar, na expressão anotada pelo rodapé, uma “atitude intelectual nefasta”, pois se observava a literatura da perspectiva da evolução social, o que contribuía para a “justiça na terra e clareza no pensamento”.¹¹⁸

A valorização dos livros de Sodré descende de um critério de valor ideológico, por assim dizer, dado que, na opinião de Candido, eles cumpriam uma função social de combate ao individualismo burguês próprio dos estudos de orientação espiritualista. Como se vê, a atitude participante age por meio da função da obra, justificando a escolha dos objetos para os quais o crítico voltava a sua atenção. No entanto, está claro que a militância política, tornada elemento interno da crítica, ainda que não interfira nos juízos anteriores pautados pela precedência da obra, aparece com algum peso em “Literatura brasileira (II)”. O efeito produzido pela articulação desses dois aspectos, função social e precedência da obra, no caso dos rodapés a respeito de Sodré, torna-se particular: ao invés da condenação sumária, que tomasse apenas os defeitos reais dos livros, o destaque dado à função social relativiza o peso do juízo, deslocando os acentos da análise. Noutras palavras, no lugar de uma crítica voltada apenas para os elementos internos, Candido preferia verificar também a função social da obra, dimensão que poderia não apenas justificar a sua existência, como também levantar novos problemas a respeito da obra e da experiência histórica. Por isso, era possível, segundo o articulista do jornal,

¹¹⁷ CANDIDO, Antonio. “Entrevista” in: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*, op. cit., p. 232.

¹¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Literatura brasileira (II)”, op. cit., p. 5.

tomar com “simpatia os esforços mais ou menos felizes do sr. Nelson Werneck Sodré”¹¹⁹. Entretanto, notamos que as consequências retiradas da função da obra são menos sugestivas do que as da análise interna que apontara os defeitos dos livros. Daí certa dissonância entre as considerações iniciais e a conclusão do rodapé numa das primeiras aparições da função das obras nos textos do jornal, problema que Candido procuraria retificar em seguida.

Outro par de artigos, editados ainda no primeiro semestre de 1943, voltaria aos problemas de crítica e o autor escolhido, dessa vez, era Mário de Andrade. Em “Jornada heroica” e “Artista e sociedade”,¹²⁰ Candido dedica-se a ensaística do escritor modernista voltando a atenção para dois livros recém-lançados, *Aspectos da literatura brasileira* e *O baile das quatro artes*. Este último título, inclusive, contara com uma recepção marcada por certa incompreensão, e figuras intelectuais refinadas como Sérgio Milliet e Luís Martins acabaram contribuindo para uma leitura equivocada do volume. Ambos chegaram mesmo a polemizar com o próprio Mário via imprensa, particularmente em relação às noções de “O artista e o artesão”, que serão descritas mais à frente.¹²¹ Nessas circunstâncias, os rodapés de Antonio Candido foram os primeiros a corrigir os equívocos de interpretação de *O baile das quatro artes* por meio de uma leitura que optou por situar os dois títulos dentro do contexto da obra marioandradiana.

O primeiro escrito, “Jornada heroica”, concentra-se justamente nesse último ponto, o percurso da obra de Mário de Andrade desde os anos 20 até o início da década de 1940. Antonio Candido inicia as suas considerações afirmando que *O baile das quatro artes*, quando comparado a *Aspectos de literatura brasileira*, alcançava unidade mais bem acabada graças ao tema da técnica de arte, que unificava os ensaios do volume, a despeito de certa variedade aparente de assuntos. A coerência, por sua vez, descendia de uma preocupação mais ampla de Mário, que já há algum tempo, centrava-se no estudo e na determinação do “papel do artista em relação à arte e de ambos dentro da sociedade”.¹²² A partir daí o rodapé traça o itinerário intelectual do escritor modernista, identificando duas fases distintas no movimento geral de

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ CANDIDO, Antonio. “Jornada heroica” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/5/1943, p. 5 e CANDIDO, Antonio. “Artista e sociedade” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 6/6/1943, p. 5.

¹²¹ A respeito da recepção de *O baile das quatro artes* e dos paralelos entre o pensamento de Mário de Andrade e a crítica de Antonio Candido, cf. OTSUKA, Edu Teruki. “Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares)” in *Scripta*, op. cit., pp. 115-140.

¹²² CANDIDO, Antonio. “Jornada heroica”, op. cit., p. 5.

suas ideias. Num primeiro segmento, constata-se as preocupações individualistas do artista, transparentes em textos como a *Escrava que não é Isaura* e restritas a um viés esteticista. A partir da segunda metade da década de 1920, o caminho se altera, procurando abarcar não apenas os problemas artísticos, como também meditar sobre o próprio tempo em que o artista e a sua produção se inscreviam. A inflexão, na opinião de Candido, deu-se no *Ensaio sobre música brasileira*, publicado em 1928, obra na qual se propõe pela primeira vez “o tema da arte antidiletante, que deveria buscar, na pesquisa do seu sentido nacional, o segredo da sua função definitivamente humana”.¹²³ O trabalho, a seu turno, deu início a uma série de produções cujo foco passava a ser o interesse pelas explicações e pelas justificativas em relação à posição do artista como criador e indivíduo social, assunto que se prolongaria pelas décadas seguintes, reaparecendo em diferentes oportunidades (por exemplo, na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, proferida em 1938 e recolhida sob o título “O artista e o artesão”, ensaio de abertura de *O baile das quatro artes*).

O texto de 1938 é um dos norteadores da análise de Candido nos rodapés, porque nele está sistematizado um dos centros de gravidade do pensamento marioandradiano — o conceito de técnica de arte. Em “O artista e o artesão”, o leitor acompanha o desenvolvimento de uma concepção que divide a referida técnica de arte em três partes: o artesanato, que poderia ser traduzido como a parcela ensinável e relacionada à movimentação do material do qual surgirá a obra; a virtuosidade, entendida como o conhecimento da tradição formada pelas técnicas históricas, cujo lado negativo, entretanto, poderia levar o criador, graças ao excessivo domínio desse conhecimento, à imitação de técnicas artística prescritas ou ao mero preciosismo, redundando na exposição das habilidades do artista em vez da obra; por fim, a solução pessoal, algo não ensinável, resultante da relação do artista com o material e do enfretamento do criador com as questões históricas específicas do período em que vive.¹²⁴ A técnica de arte é o horizonte das reflexões de *O baile das quatro artes*, e Candido destaca alguns ensaios fundamentais para se compreender o livro. Além do próprio “O artista e o artesão”, o leitor deveria atentar a “Candido Portinari”, escrito em que se demonstra como a alta consciência técnica se alia ao sentido brasileiro na obra do pintor paulista; a “Romantismo musical”, onde se reflete sobre o problema da virtuosidade e da hiperindividualidade do artista; e a “Atualidade de Chopin”, que coloca a questão da maneira como o artista plasma o seu tempo histórico na expressão das grandes obras.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão” in: _____. *O baile das quatro artes*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005, pp. 9-33.

A técnica de arte, continua Candido, não se restringe aos ensaios de *O baile das quatro artes* e reaparecem na conferência “O movimento modernista”, editada em *Aspectos da literatura brasileira*. O itinerário intelectual de Mário de Andrade extrapolava as páginas de *O baile das quatro artes*, encontrando uma espécie de desfecho muito particular de suas ideias na conferência de 1942. Mais do que isso, o texto se notabilizava pela atitude corajosa do modernista ao condenar a própria atividade da década de 1920, marcada pelo individualismo ilusório que comprometeu o papel social da arte. Nesse sentido, anota o crítico que

de “O artista e o artesão” a “O Movimento Modernista” Mário de Andrade percorre um caminho que pode ser resumido como segue: parte da afirmação de que o artesanato é base para a realização integral do artista, que se eleva graças a ele a uma técnica apropriada. Mas o exagero do artesanato, isto é, o requinte técnico, leva ao virtuosismo, que pode comprometer a obra de arte, uma vez que lhe sobrepõe o próprio artista como objeto. Este virtuosismo, produtor de hiperindividualismo, desliga o indivíduo da realidade humana (social) que lhe compete exprimir e lhe serve de alicerce, e a arte passa a correr o perigo de se desfuncionalizar — o artista perdendo contato com o seu tempo e os temas que ele lhe propõe. A solução está em aprender o sentido da sua época e adaptar a ele os meios técnicos, a fim de que a obra se revista de uma larga e fecunda *utilidade*, que sirva de apoio aos que a ela se dirigem, e o artista, assim, pode deixar de ser um criador mais ou menos gratuito para adquirir uma eficiência real, que lhe dê razão de ser em momentos como o nosso, em que todo virtuosismo se torna uma traição.¹²⁵

Na semana seguinte, “Artista e sociedade” aproveita o roteiro traçado no rodapé anterior com o intuito de interpretar o sentido da atitude intelectual de Mário de Andrade. O artigo, no entanto, não retoma de imediato os problemas abordados em “Jornada heroica” e prefere começar tecendo algumas considerações a respeito dos inúmeros modos de abordagem da crítica. Lembrando ao leitor que há muitos ângulos possíveis para se analisar uma obra de arte, Antonio Candido afirma que a opção por focalizar o aspecto social e a sua função coletiva não significa obrigatoriamente redução ou limitação da natureza estética. A propósito, a escolha justifica-se graças ao valor adquirido pela atitude intelectual em determinados períodos históricos e, naquele momento, o problema do condicionamento social da obra e do destino coletivo da criação artística tornava-se um dos meios legítimos de análise, sobretudo para a crítica participante.

As considerações de “Artista e sociedade” (na verdade, reafirmações das premissas do programa apresentado em “*Ouverture*”) não são fortuitas, pois tinham dois intentos. O primeiro era o de contrapor-se outra vez a duas vertentes da crítica, chamadas aqui pelo crítico-

¹²⁵ CANDIDO, Antonio. “Jornada heroica”, op. cit., p. 5.

titular do jornal de “essencialistas” e de “radicalíssimos coletivistas”,¹²⁶ que viam, respectivamente, ou a obra como manifestação infável, ou como sucedâneo do meio social, ignorando-se por completo a dimensão estética. A propósito desta última concepção, o crítico-titular da *Folha* deixa expresso que o condicionamento social da obra significaria outra coisa para além de uma visão mecânica em relação ao fenômeno artístico, de onde se vê a segunda intenção do autor do artigo: mostrar que Mário de Andrade chegava a uma compreensão justa desses termos em seus ensaios, sendo possível declarar que o escritor foi quem melhor compreendeu os problemas da relação entre o artista e a sociedade até então.

Para sustentar o argumento, Antonio Candido sublinha que uma frase de “O artista e o artesão” condiciona todo o pensamento estético de Mário de Andrade — a de que todo artista concentrado nos processos do *artefazer* atinge “fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte”.¹²⁷ A ideia seria a chave de interpretação dos ensaios de Mário, pois através dela é que se pode alcançar os problemas expressos tanto em *O baile das quatro artes* como em “O movimento modernista”, inclusive aqueles que ultrapassam os domínios da arte. A relação entre o artista e a sociedade ligava-se, pois, à concepção de que o importante em arte era a obra; assim, tais vínculos deveriam ser observados da seguinte maneira. Num primeiro instante, o artista entra em contato com o material da obra a ser criada, surgindo o processo de *artefazer*; nesse intervalo, graças à técnica de arte, surge o vínculo entre o artista e o conjunto social em que está inserido. Não obstante o fato de que o impulso criativo seja uma dimensão individualíssima e essencial no *artefazer*, tendente, sob certo aspecto, à diferenciação do artista no corpo social, a técnica e os processos artesanais corrigiam o desvio individualizante, na medida em que o artesanato emergia buscando não apenas as soluções estéticas para executar a criação de sua obra, mas também para enfrentar os próprios problemas coletivos. Por isso a técnica de arte e particularmente o artesanato atuam como força integradora, ligando o artista à sociedade: “Ligado ao mundo pela sua qualidade de artesão, o artista cria no sentido do humano, e não mais individual. Transcende esta condição básica que é o individualismo; e o artesanato, a técnica, se apresentam como força de integração grupal”,¹²⁸ afirma Candido em determinada passagem. Sendo assim, a obra poderia ser apreendida como o fator por excelência de integração do artista à sociedade.

¹²⁶ CANDIDO, Antonio. “Artista e sociedade”, op. cit., p. 5.

¹²⁷ A expressão *artefazer* e a frase citada estão em “O artista e o artesão”. Candido também se vale de ambas no rodapé “Artista e sociedade”. Cf. ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”, op. cit., p. 9.

¹²⁸ CANDIDO, Antonio. “Artista e sociedade”, op. cit., p. 5.

Esse processo não significava sacrifício da individualidade, pelo contrário, a incorporação era feita através de seu aspecto, por assim dizer, mais individual, a “solução pessoal” referida em “O artista e o artesão”. Por isso, a obra de arte dependia de uma dimensão mais coletiva, engendrada pela técnica de arte, e de um aspecto individual — a solução pessoal — estabelecendo um jogo dialético entre sociedade e indivíduo no processo de criação. O termo dialética, é preciso indicar, não consta em nenhum dos dois rodapés; todavia, parece razoável a conclusão de que o horizonte de análise se encaminhe por aí caso se leve em conta pelo menos duas razões imediatas. A primeira está guardada na descrição dos processos de artefazer, cuja dinâmica reside no movimento entre o artista e o grupo social, do qual resulta a criação artística. A segunda razão procede da conclusão a que se chega uma vez constatado que o processo artístico dependa, a um só golpe, dos dois fatores, e o artista atingirá uma posição tão mais consciente de sua função social quanto mais se aprofundar no artefazer. Nos termos de Antonio Candido, ao perpassar por tal processo, o criador

adquire uma atitude em face da vida, porque é uma pessoa humana consciente ante os valores que cria e graças aos quais organiza uma conduta que lhe permite — seja integrar-se harmoniosamente no seu grupo, seja apresentar-se frente a este numa atitude inconformada, de quem propõe contra uma aparência social fictícia, apodrecente, as profundas aspirações grupais. Torna-se um ponto de reparo que, graças à sua intuição divinatória, indica o verdadeiro sentido das relações humanas.

Integração ou rebeldia só tem sentido para o artista se fruto de uma atitude nascida da sua própria atividade sobre as coisas, dentro da sociedade.¹²⁹

Talvez por isso o hiperindividualismo e o virtuosismo acabem ganhando conotação negativa nos ensaios de Mário de Andrade. Mais voltados para a disponibilidade pessoal do que propriamente para a obra de arte, ambos os aspectos concorrem numa espécie de efeito dessocializante, já que não raro menosprezam aquela integração com o grupo feita através do artesanato ao preferirem, por exemplo, a exibição da personalidade. O conhecimento da tradição e o domínio sobre as técnicas poderiam levar, nesse caso, à exclusiva afirmação da individualidade, relegando qualquer vínculo ético entre artista e sociedade.

Indicando a justeza das considerações de Mário, Candido sublinha, em sentido divergente, que o virtuosismo não era produto apenas do individualismo do artista; antes, era um problema do próprio tempo. A pesquisa estética extremada possuía raízes históricas dado que o criador era submetido ao movimento geral da divisão social do trabalho. Em processo

¹²⁹ Ibidem.

acentuado de diferenciação das atividades, ocorria o que o articulista classifica como “desenquadramento social”¹³⁰ do artista contemporâneo, ou seja, a sua restrição a um âmbito cada vez mais estético que lhe amputava a possibilidade do enraizamento coletivo de sua arte e o alcance de uma significação mais profunda. O desenquadramento social do artista tendia à inutilização da arte como força de atuação política na sociedade e ao formalismo inócuo, o que, afinal, explicava o gosto excessivo pelo jogo estetizante da arte contemporânea. Ou, para dizermos tudo isso nos termos de Mário, o desenquadramento social do artista levava-o ao mero virtuosismo, mas nunca integralmente à técnica de arte.

O problema era passível de solução, de acordo com Candido, caso o criador se libertasse do virtuosismo, o que tornaria possível apresentar a obra de modo objetivo ao público, sem obliterá-la em nome da personalidade do indivíduo. Nesse sentido, evitar o efeito dessocializante do virtuosismo passava pela apresentação da obra como realidade estética na qual fossem incorporados traços exteriores importantes, como a própria conduta social do artista. Esta última, por exemplo, plasmada para a obra, ganharia relevo, estando apta a justificar a existência da criação conforme manifestasse uma diretriz artística e ética no plano da forma. Assim, a exibição da personalidade ou o jogo estético vazio seriam evitados e, por extensão, as funções do artista e da própria arte na sociedade seriam revitalizadas em sentido coletivo, sem abrir mão da especificidade estética.

Em linhas gerais, são essas as considerações feitas por Antonio Candido a respeito do pensamento estético de Mário, cujo percurso interpretativo, como referido, encontra em “O movimento modernista” uma espécie de conclusão. No texto de Candido, a conferência é tomada como um testemunho corajoso do próprio escritor que falha em sua missão, vinculando-se ao problema das relações entre artista e grupo social, particularmente no que tange aos vínculos de classe. Se, em “O artista e o artesão”, Mário explora os problemas concernentes ao fracasso do artista hiperindividualista, em “O movimento modernista”, por sua vez, apresenta-se a questão do malogro diante dos interesses aristocráticos, ou ainda a falência artística quando se sobrepõe a defesa de interesses alheios à técnica de arte. Na opinião de Candido, era possível, a partir da leitura de “O movimento modernista” e tendo em vista todas as questões tocadas por Mário, concluir

que a humanidade do artista será tanto maior quanto mais larga for a realidade que ele exprime. Preso dentro de si mesmo; correspondendo às exigências de uma elite, ele falha. Ultrapassando as condições individuais, erigindo-se

¹³⁰ Ibidem.

contra as verdades de classe, ele alarga a sua esfera e se amplia até coincidir com o verdadeiro sentido do humano que, ele só, pode elevá-la à grandeza. Ao artista não cabe, nos dias de hoje, se tornar porta-voz das classes em conflito. Fazendo-o, ele trai a sua missão, que é trabalhar pela resolução das classes numa fraternidade mais ampla, universal. Foi o que sentiu Mário de Andrade, lamentando a dependência em que ele ficou, ao lado dos outros companheiros de 22, das condições de um dado grupo social. Os aristôs, como ele diz pernosticamente.¹³¹

Os problemas examinados nesse par de rodapés repercutem na própria crítica de Antonio Candido. O primeiro deles, talvez o mais evidente, diz respeito ao interesse em recompor os vínculos entre literatura e sociedade, algo comum a ambos os autores. O rodapé “Artista e sociedade”, como dito linhas atrás, recupera a ideia básica de todo o pensamento de Mário de Andrade — repita-se, em arte o que importa é a obra —, enfatizando a sua importância no âmbito do ensaísmo do escritor modernista. A ideia destacada por Candido aparenta contradizer as diretrizes expressas em “*Overture*”, focalizadas a princípio numa leitura que procurasse vincular literatura e sociedade. Um olhar mais atento, no entanto, logo desfaz a impressão, pois verifica que a primeira crítica de Antonio Candido se guia exatamente pelo aspecto formal, conclusão também já assinalada aqui. A proximidade com a ideia diretora de “O artista e o artesão” torna-se assim evidente: se em arte o que importa é a obra, na crítica, o que importa é também a obra e o seu sentido estético, não obstante o interesse em relação ao dado extraliterário. Com alguma habilidade, aliás, este último poderia ser incluído no interior das análises, expandindo a compreensão do fenômeno artístico, algo inscrito na crítica de ambos os autores. Assinalemos, para indicar a existência de tal convergência, que conceitos de “O artista e o artesão”, vez ou outra, reaparecem na crítica de rodapé de Candido sem qualquer tom postiço. Essa apropriação feita por Candido ocorre de maneira orgânica dado que a técnica de arte, o virtuosismo e a solução pessoal também retêm dupla dimensão, uma voltada para os aspectos internos da criação artística e outra mirando as relações entre o criador e o grupo social, ajustando-se aos propósitos da crítica funcionalista. Vista desse ângulo, a pertinência não apenas se explica, como aparenta ser consequente, dado que o ensaísmo de Mário de Andrade era das raras produções que procuravam apreender a complexidade das relações da arte com a sociedade.

A questão, no entanto, não se resume à mera coincidência ou à influência entre os autores, algo difícil de se aferir; antes, a convergência é produto de uma hora histórica em que a participação dos intelectuais constituiu fator decisivo para atualização da crítica literária

¹³¹ Ibidem.

nacional. Em tempos de modernização, o empenho militante chegou mesmo a acentuar no gênero da crítica literária a tendência de se considerar com maior importância o dado extraliterário, requisitando dessa vez um raciocínio que se desprendesse dos estigmas do sociologismo. O segundo problema que liga Candido a Mário refere-se exatamente ao tratamento requisitado pelo dado extraliterário numa crítica estética. O peso da cultura universitária é decisivo nesse caso. Aliás, fazendo um breve parêntesis, “Jornada heroica” e “Artista e sociedade” parecem corresponder em muitos sentidos àquele raciocínio novo, estipulado pelos professores franceses na universidade. Talvez não seja acaso que a meditação a respeito de *O baile das quatro artes* encontrasse leitura mais certa nas mãos de Antonio Candido. Se não for exagero da imaginação, é possível afirmar que o movimento geral dos dois rodapés desvela um esforço inspirado na *explication de texte*, já que neles se sistematiza a leitura de grande parcela da produção intelectual de Mário para alcançar a compreensão profunda dos problemas encerrados no seu livro. Ambos os textos não procuram avaliar as ideias de Mário apenas pelo que seu significado mais imediato poderia indicar; antes, há um paciente trabalho de localização e descrição do movimento geral do pensamento do escritor, algo que fornece bases mais seguras para aquilatar a importância dos ensaios comentados. Ao contrário de hipóteses improvisadas, o que se verifica é a leitura atenta do conjunto da obra, com o levantamento minucioso dos problemas abordados e a devida contextualização das questões apresentadas em *O baile das quatro artes*, pesquisa que conduz, por fim, à interpretação das ideias encontradas no volume.

Fechado o parêntesis, para especularmos de que modo a cultura universitária se articula com as questões de literatura e sociedade dentro de uma crítica formal, é importante deter-se por um instante em determinada passagem de “Artista e sociedade”, que fornece ao leitor uma das chaves para o entendimento de alguns pressupostos. Ficou dito antes que, a certa altura, Candido introduz uma discordância em relação a Mário de Andrade. Em *O baile das quatro artes*, o virtuosismo é atribuído quase de forma exclusiva à dimensão individual do artista, enquanto o rodapé indica que o problema se tratava menos de opção individual do que de desenvolvimento histórico. Procurando sondar o virtuosismo por meio de uma perspectiva capaz de elucidar as razões do esteticismo contemporâneo através do movimento geral da sociedade, o articulista afirma:

A nossa é uma época de confusão dos estilos de vida, que ainda não catou os seus pedaços dispersos pelas necessidades da ultradiferenciação social para deles e com eles levantar uma síntese profunda, que seja a razão de ser deste tempo. As verdades entrevistadas têm uma amplitude que as faz não caberem

nas dimensões das castas e classes em que se fragmenta a sociedade, e este conflito fundamental, espécie de monstruosa modalidade moderna e coletivizada do problema da essência e da existência, se refletindo na organização da própria vida do artista compele-o para o puro jogo das experiências, isto é, da autorrealização num plano desprovido de significado ecumênico.¹³²

Na visão de Antonio Candido, as injunções sociais faziam com que o artista contemporâneo tendesse ao virtuosismo graças ao quadro histórico. No excerto não passa despercebida ao leitor a mobilização de um assunto caro às ciências sociais e à filosofia, o da divisão social do trabalho, que, no fundo, era o motivo que gerava o desenquadramento social do artista. Igualmente atingido pela “ultradiferenciação” das atividades em plena marcha, o artista era empurrado para uma posição nova, o que não reduzia o problema à disposição individual. A divisão social do trabalho constituía, nesse sentido, problema a ser meditado pela crítica literária interessada no problema do esteticismo. Embora não se tratasse de determinação exclusiva, é um tanto evidente que a recusa a se pensar o desenvolvimento histórico da posição social do artista tornava-se uma limitação de leitura, já que as causas do esteticismo contemporâneo poderiam ser vislumbradas como resposta ao processo social.

A função social do escritor e, de modo geral, do intelectual já havia sido aliás assunto de outro rodapé, dessa vez incorporando-se à análise literária. Noutra chave, “Estratégia”,¹³³ texto seminal da recepção crítica de *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos, tocou no mesmo problema semanas antes publicação dos escritos sobre Mário de Andrade. Aqui, entretanto, a questão é posta de modo a evitar a leitura paralelística, não se tratando de mera reprodução de conceitos sociológicos ou filosóficos no interior da análise formal; era necessário, antes, observar a organização interna do romance para daí relacioná-la à realidade histórica. Quase a totalidade do artigo se detém, pois, no exame da constituição do enredo de *O amanuense Belmiro*, apoiado sobretudo na figuração de seu protagonista. Belmiro, como afirma Candido, é um funcionário público “tolhido pelo excesso de vida interior”, desadaptado ao meio que o circunda e adepto da solução intelectual absenteísta. Vivendo entre um passado e um presente que não lhe oferecem solução para os seus problemas existenciais, a personagem acaba por materializar a condição do “homem que chegou ao estado da paralisia pelo excesso de análise”.¹³⁴

¹³² CANDIDO, Antonio. “Artista e sociedade”. op. cit., p. 5.

¹³³ CANDIDO, Antonio. “Estratégia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 2/5/1943, p. 5.

¹³⁴ Ibidem.

O crítico observa a maneira pela qual o diário de Belmiro é construído: de um lado, há forte sentido lírico nas anotações do protagonista, e, de outro, pesa o seu senso analítico exacerbado. O romance todo estaria mediado por um movimento de balança entre o polo lírico e o polo analítico, sendo este último decisivo no balanceio, pois é ele que moldará a “atitude belmiriana” diante da vida, problema central do trecho. Preso à análise e incapaz de agir de fato, a personagem representa “os efeitos da inteligência, através do seu poder de análise, sobre o curso normal das relações humanas”, gerando uma atitude desfibrada, que marcaria, enfim, a posição social do protagonista no universo do livro: a do intelectual que trabalha no aparelho do Estado, absorto em atitude excessivamente voltada para sua vida interior. Eis um dos sentidos para o qual o livro de *Ciro dos Anjos* apontava e deixava o público a refletir — o intelectual e seu destino na sociedade brasileira. Essa figura, representada por Belmiro, no seio do processo histórico e social de divisão do trabalho, era cooptada pelas elites locais e inutilizado como força política:

E assim, *Ciro dos Anjos* nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirisá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas *Arabelas*, nas *Vilas Caraíbas* do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa por diretamente em cheque a ela, sociedade organizada. Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente os seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra reverente no seu séquito.¹³⁵

O arranjo interpretativo feito em “*Estratégia*” absorve a lição de “*O artista e o artesão*” ao examinar a organização interna do romance para depois conduzir aos problemas extraliterários, sem seguir a ordem inversa, assegurando o essencial para a crítica formal. De modo semelhante, o conhecimento extraliterário, sistematizado pela cultura universitária e afiado pelos métodos modernos das ciências humanas, age em conjunto ao identificar na obra conteúdos sociais formalizados e que, uma vez apreendidos, eram capazes de alargar a compreensão do objeto e verificar a experiência histórica. Tudo isso é mediado, de um modo ou de outro, pelo problema da função do intelectual, permitindo verificar o rendimento da construção literária do protagonista do romance, ao mesmo tempo que denotava um problema real ligado a um grupo social específico.

¹³⁵ Ibidem.

É claro que o leitor encontrará equívocos de julgamento ou esquematizações pouco satisfatórias ao longo do conjunto de textos. Importa, porém, reforçar a ideia de que Antonio Candido opera dentro de um arranjo em que a precedência da obra não dispensava a noção histórica forte, com mediações entre elas. Justamente por isso, os artigos podem ser lidos hoje como um estágio de atualização da crítica literária brasileira, na medida em que supera ideias estéticas ultrapassadas para aderir ou mesmo construir uma perspectiva moderna na qual linguagem e sociedade estejam, de fato, imbricadas.

As formulações vistas até agora continuam a aparecer na rubrica da *Folha da Manhã* e reafirmam os postulados descritos acima com diferenças e atenuações. Nessa senda, uma vez mais aparece o nome de Álvaro Lins, que em 1943 publicou o segundo volume de seu *Jornal de crítica*. O título foi tema de “Um crítico”,¹³⁶ artigo que deu continuidade à análise publicada em *Clima* acerca do primeiro volume da série, mas se na revista o tom restritivo era um tanto evidente, na *Folha da Manhã* as ponderações de Candido são mais elogiosas. E isso porque afirmavam existir evolução na análise literária de Lins, descendente principalmente da aquisição de um sentido mais filosófico por parte de sua crítica. Conforme indica o articulista, o novo volume procurava relacionar de maneira consequente os fatores autor, obra, tempo e vida, o que, afinal, conferia profundidade às leituras do ensaísta pernambucano, já conhecido pela sua grande intuição e sensibilidade literária. A propósito, a capacidade de intuir a linha principal de uma obra ou de um escritor no momento da análise era a marca fundamental de Lins, sendo que essa faculdade começava agora a se alargar com o sentido filosófico adquirido, caminhando em direção à constituição de um método próprio de crítica literária.

Quanto às concepções inscritas em *Jornal de crítica*, Candido constata a continuação de uma visão fundamental: para Lins, o objetivo do gênero era determinar aquilo que é eterno numa obra literária, isto é, identificar o núcleo literário que incutia na arte a capacidade de transcender as contingências e assegurar a sua duração no tempo. A concepção estava correta, na visão do articulista da *Folha da Manhã*, pois de fato a razão de ser de uma obra estava em sua aptidão para fixar “certos elementos que vençam o tempo e se coloquem acima da sua relatividade”.¹³⁷ Por isso, a análise literária de maneira geral trabalhava mesmo

¹³⁶ CANDIDO, Antonio. “Um crítico” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 18/7/1943, p. 5.

¹³⁷ *Ibidem*.

para identificar e revelar a parte significativa da criação artística, como pressupunha corretamente Lins. No caso dos críticos essencialistas, a concepção tinha a maior importância porque a partir dela se desenvolviam formulações importantes para a vertente, como a aventura da personalidade e o esforço para que a própria atividade se inserisse na ordem eterna da arte, já que, segundo tal visada, podia-se presumir a equivalência entre crítica e arte.

Aceitando a premissa de que havia uma essência na obra de arte, Candido coloca em questão agora o meio pelo qual se deveria chegar a ela. Se para Lins a criação artística era constituída por uma substância inefável, absoluta e supra-histórica, o titular da *Folha da Manhã* indica o contrário: explicar a sua duração era possível de ser feita por vias concretas, caso se considerasse o núcleo da obra ligado e mesmo derivado de elementos como o tempo e o espaço, por mais contingentes que o fossem. Havia assim a formalização de elementos extraliterários no interior da criação, que configuravam a própria substância artística, podendo ser investigada e mesmo explicada a duração da obra no tempo. Desse modo, a crítica estaria incumbida de um trabalho duplo: de um lado, detinha-se num aspecto transcendente e, de outro, voltava-se para as circunstâncias e passageiras da criação de uma obra. Nas palavras de Candido, teríamos o seguinte:

Ora, as circunstâncias de espaço e de tempo são grandemente responsáveis pelo fato de Dostoiévski não tratar o eterno humano da mesma maneira por que o fizeram Cervantes, ou Villon. Através delas, portanto, é que podemos chegar ao núcleo de significação, pois que são elas que definem a verdade que o sr. Álvaro Lins quer colocar fora e acima delas. De maneira alguma será possível ao crítico deixar de começar por elas o seu trabalho. Nem quando imagina estar entrando em comunhão mística com as essências, pois ainda neste caso nada mais fará do que intuir diretamente uma realidade que não passa da hipóstase das circunstâncias do tempo e de espaço.¹³⁸

Apesar das discordâncias, o que prevalece em “Um crítico” é o elogio a Álvaro Lins, reconhecido como grande nome da crítica nacional pelo jovem articulista da *Folha*. Candido voltaria a tecer restrições a respeito da vertente essencialista noutro rodapé, “*Faces descobertas*”,¹³⁹ título de um livro assinado por Carlos Burlamaqui Kopke. Na ocasião, apontava-se que Kopke elegeu como linha mestra de análise a busca do sentido metafísico das manifestações artísticas, colocando-se deliberadamente em posição semelhante à de um leitor ante o absoluto, atitude carregada de consequências. Por assim dizer, tratava-se de uma posição ou de uma concepção análoga a de Lins, mas levada ao extremo. Um exemplo residia na leitura

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ CANDIDO, Antonio. “*Faces descobertas*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 10/9/1944, p. 5.

de poesia promovida por Kopke, inclinada sempre ao lado psicológico, ao drama mental do poeta a ser intuída pela crítica a partir da interpretação do verso. Segundo Candido, havia nas análises reunidas no livro a constituição de uma psicologia geral específica, de extração transcendental, já que toda a pesquisa estaria centrada nas relações entre “o verso e os absolutos metafísicos ou críticos, [e] o processo tendendo, no seu conjunto, para uma aproximação de essências nucleares da obra e da aventura literária”. Assim, o leitor de *Faces descobertas* logo extraía dali a concepção de que a crítica de poesia se torna nas mãos de Kopke “menos uma *explicação* do que um esforço de comunhão, na mesma realidade misteriosa em que se iniciou o poeta”. O articulista discorda da posição, acentuando que o ponto de vista expresso por Kopke poderia ser aceito como “*processo* de análise, mas nunca como método de compreensão”, pois, no limite, tendia a retirar qualquer objetividade da crítica para satisfazer apenas a fruição estética. Com efeito, a análise literária incumbia-se em produzir uma objetivação a respeito da obra examinada, ou seja, a extração de um julgamento apartado o máximo possível da personalidade do crítico, capaz de apresentar uma leitura objetiva, garantia, na verdade, de “um critério acessível à revalorização [da obra] por parte dos leitores”.¹⁴⁰ Dito de outra forma, a crítica deveria exercer a mediação entre obra e leitores de maneira a extrair um conhecimento objetivo a ser compartilhado, dispensando o personalismo e dando lugar à realidade acabada da obra. Aqui, o critério cultural era o mais apropriado para a análise literária, graças ao trabalho de análise que procurasse justificar racionalmente o juízo literário emitido pelo crítico, que, por sua vez, socializaria a descoberta com o público. Em caminho contrário, as leituras metafísicas tenderiam a se dissolver na fruição estética individualista, sem compromisso com o patrimônio coletivo.

Consonante ao que podemos observar na leitura de “Um crítico” e “*Faces descobertas*”, as divergências de Candido em relação ao essencialismo dizem respeito à maneira de se abordar a obra. A vertente, no entanto, possuía qualidades a serem reconhecidas, sobretudo o contato estreito entre leitor e obra literária. Nos referidos artigos de rodapé, o articulista chama a atenção mais de uma vez para tal aspecto e, a despeito das censuras, Candido não procura desvalidar por completo os autores examinados, nem as concepções expressas pelas suas respectivas obras. Antes, parece estar em jogo no conjunto de reflexões acerca do essencialismo um esforço para se compreender os termos exatos dos impasses experimentados pela vertente e, uma vez identificados, procurar alargar o horizonte de leitura. A valorização do contato com a obra, elemento primordial para críticos como Lins e Kopke, ao lado da

¹⁴⁰ Ibidem.

reivindicação de uma forma objetiva de conhecimento a ser extraída e partilhada com o público, encaminhava as reflexões de Candido para a questão da mediação entre forma literária e matéria histórica. Uma tentativa de síntese aparece formulada no rodapé “Um ano”,¹⁴¹ publicado em janeiro de 1944.

Fazendo balanço das “Notas de crítica literária” após completar doze meses à frente da rubrica, Candido reafirma em “Um ano” o programa anunciado em “*Ouverture*” e avalia positivamente os resultados alcançados em suas análises literárias, reiterando a importância dos pontos de vista sobre a crítica literária anunciados em sua estreia no jornal e que vinham sendo mantidos com rigor até ali. Outro aspecto destacado é o cumprimento de um dos intentos do crítico-titular, manter a sua crítica ligada aos problemas contemporâneos, procurando retirar das obras sinais que as tornassem “índices das ideias e dos rumos da inteligência moderna”. A diretriz tratou de iluminar não apenas as questões estéticas, mas também procurou examinar os problemas do momento; ao cumprir a tarefa, a crítica exercida por Candido tornava-se atividade transitória por excelência. Não obstante a sua contingência, ela era útil, em especial no âmbito da crítica literária brasileira, já que focalizava “o sentido histórico e o condicionamento histórico-social da criação e da obra de arte”, senda não de toda esgotada pela tradição local. Daí certa satisfação demonstrada pelo autor em relação à sua atividade no jornal: “E nisso se contém a confiança que nutro na minha *utilidade* — porque, procurando menos lançar-me no Tempo do que trabalhar, num sentido coletivo, a minha parcela de tempo, estou transformando a minha crítica em vida de todo o dia”.¹⁴²

Do ponto de vista da análise literária, a importância dada ao condicionamento da literatura discordava da ideia corrente de haver uma essência misteriosa da obra. Ao contrário de entender o núcleo artístico como algo inefável ou idealizado, a essência artística poderia ser apreendida como uma espécie de espaço onde agiam diferentes influências e ressonâncias (históricas, sociológicas e psicológicas). Assim, o crítico avalia que o conceito de essência não existia tal como queriam os essencialistas, tornando-se justa, na sua avaliação, a hipótese de que investigar o condicionamento da obra era explicar também a sua duração no tempo:

Ora, numa obra não há essência, porque uma obra é um lugar (sentido geométrico) de influências e de ressonâncias — da época, das condições sociais e da psicologia do autor. Como já tive oportunidade de escrever, combatendo o essencialismo do meu amigo Álvaro Lins, o que se chama de essência de uma obra não passa da hipótese das suas condições. Arriscando amarrotar os vincos em que se comprazem os cérebros espiritualistas, direi

¹⁴¹ CANDIDO, Antonio. “Um ano” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 9/1/1944, p. 5.

¹⁴² *Ibidem*.

que dura aquilo que é condicionado: descobrir aquilo que condiciona é explicar a razão e a natureza do fenômeno da duração artística, — embora seja mais estético e mais profundo aceitar o incondicionado, o que importa na hipótese, para mim inadmissível, de transcendência dentro da criação.¹⁴³

Apesar de reafirmar as diretrizes que guiavam as “Notas de crítica literária”, o crítico faz uma advertência ao leitor: se, do ponto de vista da investigação de uma obra, o condicionamento da literatura desfazia algumas limitações, novos perigos se apresentavam quando se seguia a orientação. O primeiro problema ao se adotar o ângulo da explicação social residia na conclusão equivocada de que o estilo de uma época corresponderia à manifestação sincronizada de toda uma sociedade, quando, na verdade, raramente isso ocorria. Em geral, o esplendor literário de um período não correspondia ao seu esplendor político ou econômico; além disso, o que se tomava como estilo de uma época tampouco era uniforme, sendo, na verdade, formado pelo contraste de elementos e fatores diversos, como as evoluções e involuções literárias, os pseudocondicionamentos e as inter-relações fictícias. De modo que o trabalho do crítico e do historiador literário frente a esses casos deveria ser antes o de discernir o estilo por trás da aparência caótica de um período literário do que propriamente denominá-lo de maneira superficial.

O segundo perigo, continua o articulista, estava na razão que oferece preponderância ao condicionamento se comparado à própria obra. Aqui, Candido estabelece diálogo explícito, pela primeira vez, com o *New Criticism* e indica considerar a obra uma realidade acabada, o que não impedia a opção de se estudar o condicionamento social e histórico da literatura. Isso ocorria sobretudo porque os fatores externos eram plasmados para unidade relativamente autônoma da criação artística, tornando-se a sua substância:

A verdade é que o condicionamento social e histórico da literatura não é apenas a sua moldura mas — sem que isso implique num atentado à sua autonomia — a própria substância da sua realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos, graças, não a uma misteriosa participação com algo incondicionado, mas a uma forte virtude de eloquência e generalidade.¹⁴⁴

O trecho citado talvez seja uma das formulações a respeito dos vínculos entre literatura e condicionamento mais bem acabadas dos artigos da década de 1940. No excerto, surge uma chave de mediação importante — a virtude de eloquência e generalidade —,

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

arrefecendo certa rigidez de pontos de vista anteriores que tendiam à justaposição de elementos externos e estéticos da obra. A matéria histórica constitui a substância da criação artística, que, por sua vez, é expressa por virtudes literárias específicas (a eloquência e a generalidade) e, assim, deixa de ser mera substância contingente para ganhar duração no tempo através da forma. A definição escapa, ao menos em parte, da dicotomia estanque, que divide a dimensão estética e os fatores extraliterários, passando a considerar um elemento intrínseco à obra como chave mediadora entre os polos literário e extraliterário.

Candido não deixa de reafirmar em “Um ano” a importância da explicação social da literatura em um país como o Brasil, onde a tradição literária não havia ainda esgotado as suas possibilidades. A rigor, apenas os trabalhos de Sílvio Romero e Astrojildo Pereira se enquadrariam na vertente, o que reiterava a importância e a validade dos pontos de vistas adotados pelo crítico nas “Notas de crítica literária”, caso se evitasse as costumeiras deformações de leitura mencionadas: “O necessário é nunca perder de vista os exageros de doutrina na aplicação da crítica que chamei de funcionalista”, afirma o autor no final do artigo. Com efeito, o antidogmatismo evitou a multiplicação de exageros de método nos textos do jornal, e foi responsável pela diminuição do interesse em relação às questões de crítica literária no segundo ano à frente da *Folha da Manhã*. Em 1944, além de “Um ano”, somente o já mencionado “*Faces descobertas*” se dedica ao gênero, número bastante inferior ao que se observa no ano anterior (foram sete escritos dedicados ao tema). Não que as questões como a função social da literatura, os vínculos entre obra e condicionamento, a problemática ideológica, desaparecessem da rubrica; na verdade, tais problemas passam a ser referido em meio às análises das obras. A tendência, por sinal, se acentuou em 1944, quando o jovem crítico estreitou o seu contato com o *New criticism*, e conheceu na fase do *Diário de S. Paulo*, após o crítico redigir e apresentar, a tese a respeito de Sílvio Romero, referido por Roberto Schwarz como o “primeiro esforço de autossuperação”¹⁴⁵ na obra de Antonio Candido.

4. Ajuste de leitura no *Diário de S. Paulo*

No dia 20 de setembro de 1945, as “Notas de crítica literária” passaram a ser reeditadas no *Diário de S. Paulo*, e o rodapé de estreia intitulava-se “Começando”,¹⁴⁶ texto que inaugura a terceira e última parte do primeiro bloco de publicações do autor. Nele, assim como

¹⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. “Saudação *honoris causa*” in: _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2014, p. 11.

¹⁴⁶ CANDIDO, Antonio. “Começando” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 20/9/1945. p. 4.

ocorreu em *Clima* e na *Folha da Manhã*, adianta-se ao leitor o programa geral que guiaria as análises literárias a partir dali, apresentando, porém, mudanças sensíveis em relação às proposições lançadas em 1941 e 1943, a começar pela adesão a um ponto de vista mais literário, isto é, detido nos aspectos formais das obras, sem a mesma ênfase no problema do condicionamento da literatura. A inflexão de orientação fica evidente ao longo da leitura dos artigos dessa fase e são captadas, por exemplo, na diminuição acentuada de textos dedicados à crítica literária. Com algum esquematismo, podemos afirmar que em apenas uma ocasião a atividade apareceu na condição de assunto tratado com consequências importantes para a rubrica: no próprio “Começando”.¹⁴⁷

Em seu artigo de estreia, o novo articulista do jornal abre seu texto lembrando ao leitor que estava diante de uma tarefa de grande dificuldade, a responsabilidade de assumir a posição de crítico-titular em substituição a Plínio Barreto, nome importante naquele momento e que havia se afastado do *Diário de S. Paulo*. Observando que a crítica de rodapé no Brasil era um trabalho mais ou menos fortuito, Candido comenta que poucos intelectuais no cenário cultural se ocupavam da atividade com assiduidade. Na verdade, os exemplos reduziam-se a Tristão de Athayde e Plínio Barreto, figuras que se dedicaram ao ofício com regularidade por longos anos. A tarefa de substituir Plínio Barreto tornava-se algo de grande responsabilidade, de acordo com Candido, a ponto de obrigá-lo a pedir um voto de confiança ao leitor da rubrica. Os elogios dirigidos ao predecessor, curioso observar, parecem prenunciar a fase mais literária da crítica, já que o antigo titular do *Diário de S. Paulo* era um dos representantes mais assíduos da crítica impressionista, o que talvez mostre uma disposição menos combativa em relação à vertente.

Após as considerações iniciais, “Começando” passa a recuperar os passos da trajetória de seu autor e destaca o traço característico que o guiara até ali: suas análises enfatizaram, sempre que possível, os ligamentos que a literatura estabelece com a vida social, voltando-se para o exame da função de uma obra em relação a outros setores da cultura num período específico. Era dessa forma que o seu ponto de vista vinha sendo exercido na imprensa,

¹⁴⁷ Há ainda mais outros artigos que se detêm nas questões de crítica literária, mas sem o mesmo relevo do texto de estreia no *Diário de S. Paulo*. “Presente do indicativo” e “P. S.” são dois deles, além da série a respeito de Álvaro Lins, que, no entanto, se concentra no que Candido denomina como “crítica de ideias”, já que o autor pernambucano parecia estar mais inclinado, naquele momento, a problemas políticos do que literários. Cf. CANDIDO, Antonio. “Presente do indicativo” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 27/9/1945. p. 4.; CANDIDO, Antonio. “Sobre um crítico” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/7/1946, p. 4; CANDIDO, Antonio. “Um crítico (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 1/8/1946, p. 4; CANDIDO, Antonio. “Sobre um crítico (III)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 8/8/1946, p. 4; CANDIDO, Antonio. “P. S.” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 7/11/1946. p. 4.

e, conforme rememora na sequência, muitas foram as razões que o levaram a esse posicionamento. As limitações de leitura de vertentes críticas eram uma das razões principais. O crítico reafirma que rejeitara qualquer aproximação ao essencialismo devido ao cultivo dos “valores eternos”,¹⁴⁸ que apresentava problemas evidentes como, por exemplo, escamotear sob o qualificativo eterno valores de caráter conservador e contingentes. Na sua opinião, a corrente tendia ao repúdio da realidade concreta, o que, no âmbito da análise literária, gerava outro problema: a obra passava a reter uma essência inexplicável de antemão, limitando a interpretação ao domínio metafísico, sem quaisquer possibilidades de ligá-la à realidade. Discordando de tais ideias, passou a reivindicar uma crítica que fosse, ao mesmo tempo, realista em relação à explicação do fenômeno literário e participante em relação aos problemas da sociedade.

A rejeição do impressionismo originou o que Antonio Candido denominou de crítica funcionalista. Suas posições e formulações, por conseguinte, não derivavam de mera preferência pessoal, mas antes das necessidades do tempo. Assim, o leitor que o acompanhava desde *Clima* e da *Folha da Manhã* deveria entender as suas produções tendo em vista o contexto, no qual se destacava em especial a questão das relações entre intelectuais e sociedade. Tais preocupações não se mostravam uma novidade no debate literário. Menos original do que aparentava, a sua atividade de imprensa anterior reverberou muitas das ideias refletidas por outros intelectuais naquela altura, em especial por Mário de Andrade, que antecipara boa parte da discussão em seus ensaios. Recuperando “O movimento modernista”, o crítico indica que o escritor modernista já havia chamado a atenção para o problema da condição momentânea do homem, particularmente do intelectual, que, na visão de Mário, deveria realizar uma busca dirigida por soluções políticas a servirem tanto ao pensamento quanto à conduta. Nesse sentido, a crítica funcionalista tinha lastro no quadro cultural nacional, de modo a colocar em prática na revista *Clima* e na *Folha da Manhã* aquilo que de algum modo já vinha sendo reivindicado por Mário de Andrade.

No geral, o percurso de Candido foi feito por outras figuras, também preocupadas com os problemas da hora, assumindo a atitude participante nos domínios da crítica literária. Uma das consequências foi a passagem do ponto de vista estético para o ponto de vista político; outra foi a inevitável, embora compreensível em função do momento, passagem do critério mais vasto de ideologia para o sectarismo partidário, o que acabou por contaminar os juízos literários. Livros e escritores passaram pelo crivo de posições políticas em que não mais se avaliava os

¹⁴⁸ Ibidem.

méritos artísticos, levando, não raro, a crítica de rodapé à mutilação estética. Contra a tendência, Antonio Candido, anunciava em “Começando” a mudança de orientação: ao contrário de ressaltar as relações entre obra e momento, como havia feito antes, a sua crítica passaria, a partir dali, a diferenciar o máximo possível a literatura de seu contexto. A certa altura, o autor afirma:

É preciso liquidar o sectarismo em nome da liberdade do espírito e, ao iniciar os meus rodapés, declaro-lhe guerra sem trégua. As coisas chegaram a um tal ponto que, neste instante, o que mais me preocupa não é integrar a obra no momento, como até aqui procurei fazer, mas, abordando o problema crítico por um ângulo oposto e de certo modo complementar, *diferenciá-la* do mesmo, acentuando a magnífica especificidade graças à qual toda obra de valor é literária antes de ser sociológica ou política ou interessada ou desinteressada.¹⁴⁹

Etapa literária não significa, assevera o articulista, oposição ferrenha à orientação anterior, tratando-se, na verdade, de fase complementar à crítica funcionalista, um segundo estágio do mesmo processo de leitura. Tal ideia, que já havia aparecido na resenha a respeito de Álvaro Lins publicada em *Clima*, justificava a mudança de orientação e se originava mais uma vez das condições encontradas no debate público. No início de sua atividade, a crítica literária lhe parecia alheia aos problemas do momento, voltada apenas às questões estéticas, ao passo que acontecimentos graves requisitavam resposta e posicionamento de críticos e leitores. Após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, o debate literário se politizou rapidamente, caindo, porém, no extremo oposto do alheamento, a ponto de comprometer as análises literárias pelo “excesso de *participação*”. Chegava, portanto, a hora de uma perspectiva mais estética e menos engajada, que procurasse, nas palavras do autor, “um ponto de vista mais literário e menos político — no tocante ao critério de interpretação — e de um maior liberalismo — no que se refere ao julgamento”.¹⁵⁰

Na altura que Antonio Candido começa a escrever para o *Diário de S. Paulo*, o abrandamento da atitude participante, sublinhemos aqui, tornara-se possível em parte graças ao contexto de redemocratização no Brasil e no mundo. O fim da Segunda Guerra Mundial e os estertores do Estado Novo contribuíram para o arejamento do debate público, ao menos no sentido de que era possível para os intelectuais militantes tocar em temas menos voltados para o combate da ditadura e do fascismo. “Começando”, é preciso lembrar, foi publicado nas semanas anteriores à deposição de Getúlio Vargas e às eleições gerais, quando não havia a força

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem.

da censura vigente nos anos anteriores. No que tange à crítica literária, a possibilidade de maior desafogo e atenção ao aspecto estético parece ligar-se eventos políticos em curso, tornando senão provável, ao menos factível a possibilidade de se formular o programa estético (ou ainda, menos engajado) para as “Notas de crítica literária”.

A sequência do artigo, para reforçar os argumentos favoráveis à fase mais literária, busca distinguir estética de ideologia com o intuito de apresentar a maneira pela qual a crítica se comporta diante de seus objetos. Conforme o raciocínio apresentado, a análise literária, num primeiro momento, não está obrigada a tomar partido em relação ao conteúdo ideológico de uma obra e pode se comportar de modo isento diante do conteúdo político de um romance ou de uma peça de teatro. Em estágio inicial, para a análise, importa atentar à dimensão estética, e apenas quando feita a leitura formal é que se poderia passar ou não às considerações a respeito da carga ideológica da obra. O crítico poderia, é claro, tomar a posição que lhe fosse conveniente quanto ao posicionamento político ou ao conteúdo social de uma obra, desde que realizasse o exame dos aspectos formais. Em todo caso, jamais deveria se limitar ao aspecto ideológico, muito menos marginalizar a forma artística em nome de preferências políticas no exercício da crítica.

A divisão acima é estanque na aparência, porém, instrui o leitor sobre o que de fato interessa à crítica literária. Conforme assinala o rodapé, o julgamento de uma obra deve sempre “partir da análise e apreciação da maneira (literária) por que o autor exprimiu o conteúdo (ideológico, entre outros)”,¹⁵¹ isto é, a crítica examina, antes de tudo, os elementos que particularizam as expressões artísticas e as diferenciam de outras criações humanas — a forma. O aspecto ideológico poderia ser de interesse apenas num segundo instante. Essa formulação é familiar ao leitor do conjunto, na medida em que desde o artigo inicial de *Clima*, a precedência da obra na crítica de Antonio Candido constitui um fundamento; da fase da *Folha da Manhã*, o par de rodapés a respeito de Mário de Andrade também concorre em direção semelhante à de “Começando”. Contudo, talvez seja de “Um ano” que o artigo de estreia no *Diário de S. Paulo* se aproxime mais. Relembrando a passagem de “Um ano” citada linhas atrás, Candido indicara que toda obra plasmava seu conteúdo histórico através de virtudes específicas, a generalidade e a eloquência. Apesar da diferença de enfoque, a generalidade e a eloquência das obras pressupõem algo explícito em “Começando”, pois são elementos constitutivos da maneira pela qual o escritor exprime o conteúdo. Nesse sentido, vale pensar que não há exatamente oposição entre a fase anterior e a do *Diário de S. Paulo*. Se existe uma mudança de orientação, ela deve-

¹⁵¹ Ibidem.

se mais ao arrefecimento do tom participante e do interesse pelo condicionamento. Naquilo que tange à reflexão sobre os objetos literários, há antes uma linha de continuidade que se desdobra em diferentes formulações contidas a cada escrito, mas que guardam coerência interna. Redesenhando o percurso dessas formulações, o leitor encontra no artigo de estreia de *Clima* a justaposição entre literatura e condicionamento, visando superar explicações presas ao aspecto biográfico. Em “*Ouverture*”, a literatura passa a ser observada em função do momento, como meio de se chegar aos acontecimentos presentes sem que isso signifique exclusão da leitura formal. Ainda na *Folha da Manhã*, “Um ano” assevera que, na obra literária, ao contrário da essência metafísica, havia a transposição de elementos extraliterários por meio de virtudes específicas, o que explicava, inclusive, a sua duração no tempo. Finalmente, “Começando” manifesta o interesse da crítica *pelo modo como a literatura plasma os seus conteúdos*, e nisto estava o primordial para a análise literária. Eis o roteiro básico das formulações crítico-teóricas encerradas no primeiro bloco de publicações de Candido.

O jovem crítico sublinha em “Começando” que, por mais literária que fosse a fase que se inaugurava, isso não significava o banimento da atitude participante. No artigo, salienta-se que ao crítico literário não se excluía a função de comentar obras não-literárias; nesses casos, o conteúdo ideológico se tornaria prioridade, pois o posicionamento frente às ideias políticas de um autor era obrigatório na ausência do julgamento estético. E, uma vez feita a distinção anterior entre estética e ideologia, Candido passa a expor os princípios através dos quais as “Notas de crítica literária” se guiariam no *Diário de S. Paulo*. Quando os rodapés tomassem obras literárias como objeto de análise, o enfoque seria o da dimensão estética; quando os livros políticos ou de natureza não literária fossem o assunto a ser debatido, o posicionamento ideológico tornava-se fator decisivo, e os textos seriam orientados pelas convicções socialistas do autor e pelo combate às ideias reacionárias. Contudo, por estar à frente de uma seção de literatura, a crítica literária predominaria sobre a crítica de ideias na rubrica, entre outros motivos, porque a arte possuía tanta importância quanto a militância política. De acordo com seu pensamento, era necessária a tomada de posição em favor do aspecto estético da literatura em detrimento do ideológico — isso para uma crítica que visasse lutar contra as deformações de juízo então recorrentes no quadro literário:

Do jeito que o recado leva, daqui a pouco todo mundo se envergonhará de escrever outra coisa além do panfleto, do discurso de comício ou do artigo partidário, o que é um erro tenebroso. Precisamos convencer os jovens de que há tanta dignidade em perder as noites estudando ou trabalhando uma obra de arte, quanto em distribuir boletins e lutar pelo futuro. Não nos furtemos ao

dever de participar da campanha, mas não esqueçamos os nossos deveres para com a arte e a literatura. Vivamos o nosso minuto, mas procurando, como Fausto, pará-lo num assomo de plenitude. Ora, este assomo não nos pode vir do panfleto, mas da arte e do pensamento, que aspiram à permanência e atestam à posteridade o sentido do tempo em que vivemos.¹⁵²

Com efeito, a rubrica cumpriu a proposição de “Começando”. Quanto à crítica de ideias ou de obras não literárias, há, sobretudo, o abrandamento do tom politizado da fase da *Folha da Manhã* e a queda no interesse pelos títulos não literários. Do conjunto inscrito no *Diário de S. Paulo*, em apenas oito ocasiões Antonio Candido escreveu sobre esse tipo de obra (na *Folha*, ele dedicara 17 textos a livros não literários). Na maioria dos artigos, a literatura prevaleceu recebendo o tratamento anunciado com menções ocasionais à dimensão extraliterária, sempre subordinada aos elementos internos da obra.

Exemplo dos mais significativos da orientação adotada é o texto “*Sagarana*”¹⁵³, publicado no dia 11 de julho de 1946. Refletindo sobre o papel do regionalismo em nossa história literária e no livro de contos de Guimarães Rosa, o rodapé resume, logo nas primeiras linhas, a trajetória da corrente a partir do começo do século XX, quando se tornou bastante prestigiada pelos escritores brasileiros. Preso ao federalismo e ao patriotismo da inteligência local, a tendência manifestava-se como “afirmação nativista” na maioria das vezes, e conseguiu percorrer com vitalidade todo o período da Primeira República. Mesmo após a crise de 1929, o regionalismo encontrou boa recepção entre os leitores, sobretudo por atuar como uma espécie de compensação ao processo de descentralização federalista e industrialização decorrente da Revolução de 1930, o que tornou possível o prolongamento de seu sucesso até meados dos anos de 1940. Prova do prestígio da corrente era o impacto de *Sagarana* na cena literária, obra elogiada justamente por seus aspectos regionalistas.

A avaliação de Antonio Candido, todavia, diverge de sentido e, segundo a sua visão, o livro possuía valor não por conter o traço regional, tão a contento da recepção, mas porque “*constrói* um certo sabor regional” sem ficar restrito à convenção (a notação da paisagem, dos tipos ou dos costumes de uma região específica através de um ângulo exótico). A coletânea de contos não parecia ao crítico limitar-se às balizas tradicionais; ao contrário, ela indicava a superação do padrão literário pitoresco por transfundir o material de uma região geográfica local para a região da arte universal. Portanto, *Sagarana* continha características singulares dentro do panorama da literatura local que mereciam maior atenção:

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ CANDIDO, Antonio. “*Sagarana*” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/7/1946. p. 4.

A *provincia* do sr. Guimarães Rosa — no caso Minas — é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.¹⁵⁴

Sagarana, continua Candido, alcançou estatura jamais perseguida pelos autores regionalistas. Os motivos para o sucesso do livro podiam ser desvendados na organização interna da obra, que aprimora o trabalho de construção da linguagem em grau raramente visto. Nesta vereda, os contos de Rosa desprendiam-se das habituais tentativas de reprodução sonora da fala interiorana para mirar uma síntese elaborada a partir da linguagem popular e da disciplina das literaturas clássicas. Convenções adotadas pelos escritores regionalistas também foram ignoradas por completo no livro, e seu autor, na opinião do crítico, transformava fracassos estéticos em vitória literária. A temática batida e desgastada da vida no interior do Brasil, o léxico exótico, a descrição literária, o estilo dado ao oratório são elementos que, no geral, resultavam em subliteratura; nas mãos de Guimarães Rosa, porém, foram capazes de produzir verdadeiras “obras-primas, como são alguns dos contos de *Sagarana*”, como “A hora e a vez de Augusto Matraga” que, na opinião de Candido, já poderia ser “contado entre os dez ou doze [contos] mais perfeitos da língua”.¹⁵⁵

Outro aspecto considerado foi a tendência narrativa acentuada de *Sagarana*, a “paixão de contar”, em que prevalece o relevo atribuído às narrativas, mesmo secundárias e terciárias no enredo. Guimarães Rosa parecia mesmo exagerar na utilização do recurso com o intuito de expressar a ideia básica de que, em literatura, o princípio fundamental era o da expressão. A cada composição, segundo consta no rodapé, não lhe escapava a oportunidade de se deixar levar “ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios”.¹⁵⁶ Nesse sentido, o livro apontava para a

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

concepção de que a verdade, no âmbito da arte literária, está na narração e na descrição, capazes de elevar cada história à categoria de valor universal. Noutra direção, a mesma importância atribuída aos meios narrativos e descritivos em *Sagarana* tornava o cenário dos enredos menos anedóticos, deixando a função de mera ambientação para almejar papel mais relevante, às vezes, quase de personagem, tamanha a complexidade e persistência de suas descrições. “São Marcos” ou “A hora e a vez de Augusto Matraga” eram, para o crítico, casos nos quais o cenário ganhava importância central, sem o que parte do significado do enredo se perderia completamente. Ao final do rodapé, as qualidades observadas por Antonio Candido em *Sagarana*, a despeito de alguns deslizes, indicavam que Guimarães Rosa estreava de maneira notável, sendo possível ajuizar que o escritor seguia em direção reta à categoria dos grandes autores brasileiros.

O artigo ilustra bem como a orientação anunciada em “Começando” se transformava em prática na rubrica. Conforme já assinalado, a análise concentra-se nos aspectos internos da obra sem demonstrar maiores interesses pelos problemas de condicionamento ou de função ideológica do livro de Rosa. Ainda que haja no início um breve panorama de eventos históricos correlacionados com o desenvolvimento da literatura regionalista no Brasil, pouco se aproveita a reconstituição histórica no esclarecimento da composição, e os elementos extraliterários que aparecem passam a plano secundário, referindo-se ao processo de permanência da estética regionalista no gosto médio do público leitor. Não obstante, os rodapés do *Diário de S. Paulo* não inauguram uma concepção a-histórica; ao contrário, a leitura de *Sagarana* revela o elo entre apreciação dos elementos estéticos e perspectiva histórico-literária, o que torna a análise capaz de aquilatar o valor dos contos. A unidade do rodapé existe devido a tal perspectiva, vindo daí um movimento fundamental da leitura: a menção ao desenvolvimento histórico-literário do regionalismo evita o paralelismo entre arte e processo social, ao mesmo tempo que ilumina certos aspectos da explicação a respeito da organização interna de *Sagarana*.

Tal movimento, que já podia ser intuído na fase anterior, havia encontrado o seu passo definitivo na tese *O método crítico de Sílvio Romero*, apresentada no concurso para a cadeira de literatura brasileira da FFCL, em 1945, e redigida durante a pausa entre a *Folha da Manhã* e o *Diário de S. Paulo*. O estudo recompõe o percurso da crítica romeriana e examina seus avanços e limitações, além de investigar o sentido da obra do sergipano na história intelectual brasileira, em especial na crítica literária. Quanto às limitações, era fora de dúvida que o ponto principal residia na sobreposição do aspecto social ao estético, cujos efeitos repontavam a todo momento: por exemplo, na sua *História da literatura brasileira*, Romero

tomava o condicionamento como premissa principal, quando, na verdade, ele deveria constar como um fator entre outros, subordinados às formas artísticas. Numa história literária, era preciso concentrar esforços no lado oposto, isto é, nas relações existentes “entre a obra e outras obras, a obra e a sua filiação etc”, atitude capaz de evitar uma investigação paralelística. Nas palavras do autor de *O método crítico de Sílvio Romero*, era preciso que o gênero procurasse “estabelecer um *determinismo literário*, mais importante, para ela [a história literária], do que o determinismo histórico, sociológico ou natural”.¹⁵⁷

Ora, nas páginas de “*Sagarana*”, o determinismo literário é fator central da análise literária. A obra de Guimarães Rosa está inscrita, conforme anota o rodapé, no desenvolvimento literário brasileiro, pois remonta às tentativas românticas regionalistas de Bernardo Guimarães, passa pela voga da corrente no final do século XIX e no começo do XX até encontrar ressonâncias na literatura modernista de 1920 e 1930. A recuperação do caminho literário expõe as vinculações de Guimarães Rosa à tradição de literatura empenhada no Brasil. A propósito, uma das principais virtudes de *Sagarana* está atrelada ao caminho percorrido pelo regionalismo, na medida em que o livro se configura como ponto de superação do exotismo a partir de uma solução literária de estatura universal:

Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da “terra”), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores. *Sagarana* significa, entre outras coisas, a volta triunfal do regionalismo do Centro. Volta e coroamento. De Bernardo Guimarães a ele, passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queiroz, Hugo de Carvalho Ramos, assistimos a um longo movimento de tomada de consciência, através da exploração do meio humano e geográfico. É a fase do pitoresco e do narrativo, do regionalismo “entre aspas”, se dão licença de citar uma expressão minha em artigo recente. Fase ultrapassada, cujos produtos envelheceram rapidamente, talvez à força de copiados e dessorados pelos *minores*. Fase, precisamente, em que os escritores *trouxeram* a região até o leitor, conservando, eles próprios, atitude de sujeito e objeto. O sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.¹⁵⁸

Em “*Sagarana*”, como se vê, a orientação não dispensava uma noção histórica de sentido específico, que caminhava em direção ao desenvolvimento das formas, movimento

¹⁵⁷ CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*, op. cit. p. 186.

¹⁵⁸ CANDIDO, Antonio. “*Sagarana*”, op. cit.

almejado por Mário de Andrade em “A fábrica dos fantasmas”. Tal noção esteve presente em muitos textos do *Diário de S. Paulo* e, em algumas oportunidades, com consequências que merecem ser ao menos mencionadas. E, mesmo que se localizem em textos que não tratem exclusivamente de crítica literária, é possível observar desenvolvimentos e formulações importantes a respeito da atividade, alçando o autor a novo patamar.

Um caso de interesse é “A ‘delgada avena””,¹⁵⁹ editado em 11 de abril de 1946. Antonio Candido, de modo bem-humorado, faz o seguinte comentário nas linhas iniciais do texto: graças à falta de tempo, no lugar do artigo costumeiro ele lançará mão “do subterfúgio de transcrever algumas notas dum caderno de rascunho, — notas sobre literatura arcádica brasileira que, espero, o leitor interessado lerá, mais tarde, num livro que tenho agora em preparo”. O livro em preparo, como se infere, é *Formação da literatura brasileira*, editado apenas em 1959, mais de uma década depois de “A ‘delgada avena””. O rodapé, após o aviso inicial, divide-se em duas partes com notas a respeito do Arcadismo brasileiro. O primeiro segmento coloca ao leitor o seguinte problema: determinados lugares-comuns fincam-se de tal maneira na crítica que se torna difícil desfazê-los; um deles é o de “censurar os pré-românticos pelo fato de não se terem libertado corajosamente da convenção clássica sob o seu aspecto artesanal greco-romano” ou, ao menos, lamentar que não tenham observado, no lugar da convenção neoclássica, “as belezas e inspirações locais”.¹⁶⁰ Um dos precursores desse ponto de vista foi Almeida Garrett, que deu vazão ao problema no *Parnaso Lusitano*, de 1826. Cinco anos depois, Francisco Bernardino Ribeiro, embora não fizesse apologia ao nativismo, dava curso aos argumentos de Garrett, que encontraria, enfim, em Gonçalves de Magalhães, no ano de 1836, as restrições à poesia árcade baseadas exatamente na acusação de que a submissão às convenções literárias estrangeiras impediu a expressão local e genuína. Os românticos, continua o artigo, deram impulso ao nativismo e as razões literárias e históricas para tanto eram compreensíveis; o que não era justificável referia-se à durabilidade de tal ponto de vista, adotado inclusive por contemporâneos em meados do século XX.

Contra o argumento de que os árcades apenas imitaram os modelos clássicos da literatura portuguesa e, com isso, perdeu-se de vista o sentido da literatura no Brasil, Candido assevera que o cenário americano por si não poderia ser compreendido como índice de autonomia literária. De acordo com o crítico, na melhor das hipóteses, a ambientação inspirada na realidade local ofertaria o gosto exótico às composições brasileiras. Nesse sentido, o cultivo

¹⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “A ‘delgada avena”” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/4/1946. p. 4.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

dos modelos neoclássicos e culteranos, ao contrário do que afirmava o senso comum, teria atuado entre nós como verdadeiros agentes culturais de integração da produção local à literatura do Ocidente.

A segunda anotação de “A ‘delgada avena’” concentra-se nas concepções árcades a respeito da noção de verdade. Diferente do Barroco e do Romantismo, a literatura clássica fundamenta-se no culto da verdade racionalizada, o que, entre os neoclássicos, apareceria mais tarde como a noção de adaptação da arte aos princípios racionalistas. Daí origina-se, por exemplo, o gosto dos árcades tendente ao retrato, às máximas e à descrição, expressões artísticas que indicavam o raciocínio avaliador no papel de fundamento do processo criativo. O culto da verdade racional deu-se mais acentuadamente na França, onde, no século XVII, imperaram obras pautadas pelas relações entre o homem e a verdade. No século seguinte, houve modificação significativa: a verdade não esteve mais voltada apenas para a relação entre homem e princípios racionais, pois passou a estabelecer vinculação também com a sociedade civil, incrementando uma noção de justiça no interior do conceito de verdade, algo que a seu turno manifestou-se na fatura das obras literárias.

De acordo com as anotações de Antonio Candido, no Brasil, o neoclassicismo floresceu já sob a noção do século XVIII, que prescrevia aos artistas a ordem e a clareza no espírito como requisitos para a criação estética sem perder de vista a justiça entre os homens como conceito a ser incorporado. A pesquisa da ordem em ambos os níveis, estético e social, tornou-se, por conseguinte, uma constante no pensamento clássico europeu e no dos árcades mineiros, o que explica, inclusive, a recorrência da sátira e da epopeia na literatura nacional, dado o seu caráter de gêneros participantes e celebrativos. Candido anota ainda que tanto a sátira quanto a epopeia foram abundantes no período árcade, mas quase abandonadas pela literatura posterior.

As linhas encontradas em “A ‘delgada avena’” são familiares ao leitor de *Formação da literatura brasileira*. As duas notas do rodapé reaparecerão na obra de 1959, algumas de forma bastante próxima, em especial no primeiro capítulo. Os apontamentos da segunda parte do artigo, por exemplo, são retomados e desenvolvidos, sobretudo a ideia de que o conceito de verdade neoclássica atinge não apenas uma noção tripartite, relacionada ao homem, à obra e à natureza, mas também os vínculos do homem com a sociedade civil. Para se ter uma visão exata de como o artigo é recuperado no livro, convém a nós comparar alguns trechos. No rodapé, em determinada passagem, Candido afirma que o

classicismo do século XVII, sobretudo moral, dá lugar no século XVIII ao classicismo social, ou seja: a verdade não é mais concebida apenas como coerência do homem com os princípios racionais, mas também, e sobretudo, do homem com os outros homens, com a sociedade civil. A busca da verdade levaria fatalmente a este resultado.¹⁶¹

Já em *Formação*, o autor recupera as mesmas linhas da seguinte maneira:

Na França, por exemplo, o Classicismo do século XVII, sobretudo moral, ou seja, psicológico, dá lugar no século XVIII a um Neoclassicismo em parte social, que concebia a verdade não mais apenas como coerência do homem consigo mesmo, e da obra de arte com a natureza; mas também do homem com o semelhante, ou seja, a adequação da sociedade civil aos fins da razão.¹⁶²

A despeito das diferenças de redação, o argumento de *Formação* é o mesmo do artigo. Passando à primeira parte de “A ‘delgada avena’”, observamos que as consequências são mais significativas, pois ali se prefigura uma das ideias centrais de *Formação*: o movimento arcádico, antes de mera imitação dos neoclássicos europeus, foi fator de integração cultural e, ao contrário do que pensavam os românticos, a poesia arcádica foi consequente e das mais depuradas da literatura brasileira, porque capaz de exprimir a particularidade brasileira em conformidade com os modelos clássicos num tempo de literatura universalista. O raciocínio, que atravessa praticamente toda a primeira parte do livro, pode ser identificado na primeira nota do rodapé, quando Candido afirma que, para fins de argumentação, aceitará

a proposição seguinte: a imitação estrangeira, o servilismo à tradição clássica, dentro das normas da literatura portuguesa, fizeram com que os nossos neoclássicos perdessem de vista o verdadeiro sentido da literatura do Brasil. Contra ela, alinhemos três argumentos.

Primeiro: a literatura colonial era, de fato, um simples aspecto da literatura portuguesa.

Segundo: assim sendo, e não podendo deixar de ser o cenário americano serviria, no máximo, para lhe dar um gosto de exotismo, mas de forma alguma torná-la-ia autônoma. Não basta o cenário uma vez que permaneça a concepção de literatura, — embora, com o correr do tempo, a atenção constante sobre certos dados exteriores seja um fator importante para determinar as mudanças manifestadas nela. (Veja-se o estudo de Guilherme de Almeida sobre *O sentimento nacionalista na poesia brasileira*). O problema é mais complicado do que pensavam e ainda pensam muitos críticos. Por exemplo: Silva Alvarenga usa nos seus versos o gaturamo, a mangueira, o cajueiro etc. e nem por isso é mais autônomo em relação à Arcádia do que Gonzaga ou Bocage.

Os traços precursores de romantismo que encontramos nele, como em Gonzaga, não provém do culto às particularidades da terra, já celebradas

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 67.

copiosamente, quase para todo o sempre, no inefável bestialógico de Manuel Botelho de Oliveira. Devem-se, como também em Bocage e Felinto, à própria decomposição do neoclassicismo, — com a intensificação do drama individual e dos direitos da personalidade à expressão direta em literatura. O décor americano (que coexiste, em Silva Alvarenga, com todo o maquinário arcádico, indicando o caráter sincrético da sua obra) não determinaria de nenhum modo abasileiramento da poesia, como não determinou em Durão ou Basílio. Quando muito, contribuiria, a seu tempo, para caracterizar-lhe a fisionomia.

Terceira: passando da defensiva à ofensiva, digamos que o aparelhamento neoclássico e, antes dele, culterano, serviu, pelo contrário, como agente cultural por excelência na nossa literatura. Graças a ele, com efeito, selava-se a nossa comunhão com o mundo latino e a cultura europeia. O período pré-romântico da nossa literatura, pobre como afirmação localista expressiva, foi a condição mesma da nossa autonomia literária. Metendo ninfas pelo Ribeirão do Carmo ou fazendo Tétis tomar banho no Recôncavo, os nossos escritores estavam assegurando universalidade às primeiras manifestações intelectuais do país. Seria ridículo exigir deles que se rebelassem em nome de um princípio que ainda não predominava, qual seja o do particularismo literário e da exaltação do detalhe concreto e presente. O tempo era de literatura universalista, dirigida ao que houvesse de mais geral e abstrato no homem europeu, por meio de um sistema de imagens e convenções igualmente gerais e quase abstratas à força de tradição. A criação de mitos locais ficaria como tarefa ao romantismo.¹⁶³

Em *Formação*, nas páginas finais do primeiro capítulo, a ideia é reformulada e aparece da maneira abaixo:

Ora, quando falamos em servilismo à tradição clássica, ou em imitação estrangeira, devemos considerar que a literatura colonial era um aspecto da literatura portuguesa, da qual não pode ser destacada: o cenário americano serviria para lhe dar sabor exótico, nunca para lhe dar autonomia, pois o cenário não basta se não corresponder à visão do mundo, ao sentimento especial que transforma a natureza física numa vivência — e a vivência neoclássica em relação à natureza física tendia a imprimir-lhe, qualquer que ela fosse, uma impessoalidade que se obtinha pelo desprezo do detalhe em prol da lei. Silva Alvarenga, que canta a onça, o gaturamo, a cobra, a mangueira, o cajueiro, não é esteticamente menos neoclássico do que Tomás Gonzaga, que os ignora. Pelo contrário: este está psicologicamente mais perto dos escritores românticos, não porque tenha cantado ou deixado de cantar as particularidades da terra, mas porque, como Bocage ou José Anastácio da Cunha, sofre o processo de decomposição do Neoclassicismo: intensificação do drama pessoal, aspiração à confidência. As peculiaridades americanas são um dado complementar, que não indicam autonomia intelectual, como é fácil ver na obra de Botelho de Oliveira, Itaparica ou Durão.

Talvez seja possível, mesmo, afirmar que a vituperada quinquilharia clássica tenha sido, no Brasil, excelente e proveitoso fator de integração cultural, estreitando com a cultura do Ocidente a nossa comunhão de coloniais mestiçados, atirados na aventura de plasmar no trópico uma sociedade em molde europeu. O poeta olhava ela janela, via o monstruoso jequitibá,

¹⁶³ CANDIDO, Antonio. “A ‘delgada avena’”, op. cit., p. 4.

suspirava ante “a grosseria das gentes” e punha resolutamente um freixo no poema: e fazia bem, porque a estética segundo a qual compunha exigia a imitação da Antiguidade, graças à qual, dentre as brenhas mineiras, comunicava espiritualmente com o Velho Mundo e dava categoria literária à produção bruxuleante da sua terra. (...)

O tempo era de literatura universalista, orientada para o que de mais geral houvesse no homem. Fazendo as “nostre Indiane” aplaudirem Metastasio e Tetis nadar no Recôncavo; metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano, os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia.¹⁶⁴

Embora longas, as citações oferecem clara ideia da maneira como o artigo prefigurou linhas e mesmo argumentos de interpretação importantes do livro. Levando-se em conta as diferenças existentes entre os textos, seria possível afirmar, com algum exagero, que “A ‘delgada avena” serviu como base de redação para o primeiro capítulo da *Formação da literatura brasileira*. Em todo caso, a comparação é interessante, pois faz crer que em 1946, o livro talvez estivesse em fase relativamente adiantada de redação no que tange ao primeiro capítulo. Caso seja plausível a observação, aquelas anotações de um caderno de rascunhos anunciadas na abertura do artigo, com o bom humor usual do crítico, eram também indício de que um dos pontos fortes de *Formação* começava a ganhar seus primeiros desenvolvimentos nos rodapés.

A constatação acima importa ainda em outro sentido. Tomado no conjunto dos artigos escritos por Antonio Candido na década de 1940, o rodapé “A ‘delgada avena” pode ser encarado como resultado do caminho percorrido pelo crítico ao longo de sua atividade de imprensa. A primeira crítica do autor, com seus avanços e correções vindos desde o artigo de estreia em *Clima*, passando pela fase funcionalista da *Folha da Manhã*, encontra uma síntese na adoção do ângulo mais plenamente literário anunciado no *Diário de S. Paulo*, que não dispensava uma noção histórica forte. Os resultados do itinerário não são triviais. A análise de *Sagarana* e as anotações a respeito do Arcadismo, além de produtos das formulações anteriores, são respostas aos impasses da crítica que, naquele momento, parecia dar os primeiros passos em direção à superação de algumas de suas limitações. É claro que não se trata de afirmar que o autor é um aficionado pelas questões de método em crítica literária; ao contrário, Antonio Candido sempre evitou o risco de enunciar o método separado da análise, e é conhecida a sua discrição em relação à terminologia. Reconhecemos, todavia, que os problemas meditados pelo autor se ligam aos dois rodapés do *Diário de S. Paulo*, porque eles procuram responder tanto

¹⁶⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 72-73.

aos exageros sociológicos e essencialistas quanto aos do próprio Antonio Candido, superando as dicotomias e os impasses em síntese nova, de modo a ampliar o horizonte crítico, posto que confluísse para a mediação dos termos literários e históricos.

É de se notar a importância dos artigos para a crítica posterior de Candido, que, a rigor, acumulam questões mais tarde respondidas pela sua obra de maturidade. Para retomar apenas uma delas, na “Introdução” de *Formação*, o crítico indica que o ponto de vista histórico é um meio legítimo de se estudar a literatura, desde que pressupusesse a articulação das obras no tempo no intuito de se discernir “uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização”.¹⁶⁵ Logo, a literatura é entendida como fenômeno cultural e social, com características próprias que reclamam atenção para sua relativa autonomia estética. Em seguida, a “Introdução” comenta que, nas décadas anteriores, havia alguma incompreensão e negação do ponto de vista histórico nos estudos literários, sobretudo devido ao formalismo, que, por sua vez, conduzia às deformações do método histórico. Apesar de justificáveis, a crítica não deveria confundir formalismo com estética, pois, enquanto o primeiro reduz a sua visão aos elementos internos da obra, tomados como autossuficientes, a segunda não prescinde do conhecimento da realidade humana (portanto, dos elementos externos à obra) no ato crítico. À crítica literária, então, conviria almejar “focalizar simultaneamente a obra como realidade própria e o contexto como sistema de obras” numa tentativa de elaborar, tanto quanto seja possível uma explicação totalizadora, que não aceitasse falsas dicotomias entre literatura e sociedade.¹⁶⁶

Salvo engano, os pressupostos enunciados na “Introdução” de *Formação* recuperam as formulações do próprio autor tecidas ao longo da década de 1940, rastreadas brevemente neste capítulo da tese. O artigo de *Clima* sobre *Jornal de crítica* e “Começando” adiantam tentativas de se elaborar uma crítica literária totalizadora, já que deixam expressos que leitura formal e interesse pelo condicionamento são etapas complementares de um mesmo processo de análise. A dificuldade, é claro, estava em levar a cabo o processo. As formulações encontradas nos artigos não autorizam dizer que elas antecipam soluções para a crítica literária trazidas posteriormente por *Formação*. Isto porque falta a elas o desenvolvimento pleno, além de outras elaborações capitais ao livro, a começar pela dialética entre o universal e o particular. No entanto, parece razoável imaginar que a primeira crítica de Antonio Candido fornece o rastro de uma série de problemas a respeito do gênero que seria, aos poucos, meditada e conformada

¹⁶⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

em solução que de fato pudesse superar as limitações da atividade em direção a uma crítica que apreendesse dialeticamente forma e processo social. Nesse sentido, os artigos da década de 1940 jogam luz prospectiva sobre a obra de Antonio Candido, algo capaz de reconstituir a trajetória do autor até os pontos em que ocorrem os saltos qualitativos que de fato superaram velhos impasses da crítica brasileira e formaram os momentos altos de suas reflexões no âmbito da crítica literária.

Capítulo 2 — Antonio Candido e o romance: forma burguesa e matéria brasileira

1. Romance: um gênero burguês em crise?

O romance é o gênero mais apreciado pelo primeiro bloco de publicações da obra de Antonio Candido. Tendo destaque já em *Clima*, a modalidade literária ganha relevo sobretudo na *Folha da Manhã* e no *Diário de S. Paulo*, quando passa a ser o objeto de atenção frequente nas “Notas de crítica literária”. Grosso modo, o primeiro aspecto a ser assinalado está ligado à emissão de juízos de gosto a respeito das obras, uma das características fundamentais da crítica de rodapé.¹ Nesse âmbito, chama a atenção a qualidade dos artigos assinados por Candido. As análises, por exemplo, de *O amanuense Belmiro*, *Angústia* ou *Perto do coração selvagem* apresentam leituras que esmiúçam as estruturas de cada obra, distinguindo com propriedade os elementos de fatura para justificar os juízos de gosto emitidos pelo crítico.² Para darmos notícia do impacto desses artigos, resta dizer que os escritos sobre *Ciro dos Anjos*, *Graciliano Ramos*, *Clarice Lispector* e mais outros romancistas alcançaram situação rara para a crítica de rodapé: eles se tornaram referências na bibliografia especializada desses autores e até hoje são lidos com interesse.

É preciso notar ainda que as publicações em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* apresentam outros aspectos menos conhecidos, nem por isso de menor valor. A leitura atenta revela um movimento importante na primeira crítica do autor a ser esquematizado da seguinte maneira: à cultura geral, base do juízo de gosto, conjugavam-se outros conhecimentos, que ampliavam o horizonte de análise graças à convivência frutífera de três elementos — a emissão de julgamentos, a inspiração nos métodos modernos de pesquisa acadêmica e a

¹ O debate em torno da crítica de rodapé (ou crítica jornalística) alcança hoje número significativo de trabalhos. Ocorre que, por vezes, as definições e a caracterização da atividade são divergentes. Como o intuito deste trabalho não é adentrar o terreno da discussão sobre as definições da crítica de rodapé, mas sim oferecer um roteiro de leitura de um autor específico, optou-se apenas por considerar aquele traço que parece ser típico ou, ao menos, o mais citado nos estudos consultados, qual seja, o juízo de gosto. Sobre a crítica de rodapé, cf. SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna” in: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, pp. 15-36; ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*. Chapecó: Argos, 2011; RODRIGUES, Joana. *Antonio Candido e Angel Rama: Críticos literários na imprensa*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018; SERRANO, Pedro Bueno de Melo. “Mapa da crítica de rodapé paulista (1920-1950)” in *Teresa*, n. 18, p. 93-107, 2018.

² CANDIDO, Antonio. “Estratégia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 2/5/1943, p. 5; CANDIDO, Antonio. “*Perto do coração selvagem*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 16/7/1944, p. 7; CANDIDO, Antonio. “Graciliano Ramos (I)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 4/10/1945, p. 4; CANDIDO, Antonio. “Graciliano Ramos (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/10/1945, p. 4; CANDIDO, Antonio. “Graciliano Ramos (III)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 18/10/1945, p. 4; CANDIDO, Antonio. “Graciliano Ramos (IV)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/10/1945, p. 4 e CANDIDO, Antonio. “Graciliano Ramos (Conclusão)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 1/11/1945, p. 4.

sensibilidade literária do crítico. Daí procederá uma leitura capaz de captar temas que ultrapassavam a análise específica de uma obra, a exemplo da conceituação do romance enquanto gênero literário e do exame de seu desenvolvimento histórico-formal. Tomemos, a título ilustrativo, três escritos — “O romance vendeu a sua alma”, “O romance e Don Juan” e “Esclarecendo”³ — que indicam a preocupação de Antonio Candido em compreender a especificidade do gênero e de sua trajetória ao longo do tempo.

O primeiro deles, “O romance vendeu a sua alma”, foi publicado na sexta edição de *Clima* e representa o marco inicial das reflexões a respeito do romance enquanto forma literária. Nele, propõe-se o exame dos caminhos percorridos pelo gênero desde o século XIX, tendo em vista uma hipótese que explicasse a queda da qualidade artística observada na produção contemporânea. Sem focalizar uma obra específica, Candido empenha-se em demonstrar ao leitor que tal declínio se prendia a um problema particular, definido no texto como o “abandono constante e progressivo, por parte dos romancistas, do aspecto artístico da sua obra”.⁴ Apresentada a questão, a leitura passa a determinar o aspecto propriamente artístico do gênero e as razões por que ele era decisivo tanto para a constituição do romance quanto para a queda de qualidade observada naquela altura.

Em primeiro lugar, o artigo sublinha que aspecto artístico não equivaleria a esteticismo gratuito, mas antes à característica particular do gênero, que diferencia o romance de outras modalidades literárias. Tal traço — qual seja, a capacidade de se contar uma boa história — era passível de ser apreendido no nível do enredo, elemento literário constantemente preterido na literatura contemporânea na opinião de Candido. No lugar de se concentrar na construção do trecho, os romancistas contemporâneos tendiam a enveredar-se por campos variados, buscando incorporar às obras processos de outras artes e mesmo componentes extraliterárias (teorias filosóficas, sociológicas ou políticas, por exemplo). O abandono do trabalho sobre o enredo submetia paradoxalmente todo o conjunto da obra a preocupações alheias à natureza do próprio trabalho literário, rebaixando, no passo seguinte, a qualidade dos romances produzidos:

(...) uma coisa que se vai tornando cada vez mais vasqueira em literatura é este fato, em aparência simplíssimo, de uma boa história, bem contada, sem enxertos sutis nem digressões violentas. Uma coisa que seja especificamente romanesca, como sejam — meu Deus! — *La chartreuse de Parme*, *The vanity*

³ CANDIDO, Antonio. “O romance vendeu a sua alma” in *Clima*. São Paulo, vol. 6, novembro de 1941; CANDIDO, Antonio. “O romance e o *Don Juan*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 2/4/1944 e CANDIDO, Antonio. “Esclarecendo” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 9/4/1944, p. 8.

⁴ CANDIDO, Antonio. “O romance vendeu a sua alma” in *Clima*, op. cit., p. 26.

fair, Guerra e paz, A ilustre casa ou o Dom Casmurro. Estes grandes livros são, sobretudo, uma história que se conta e que, se apresenta alguma transcendência, tira-a do seu próprio desenvolvimento, do seu ritmo próprio. A grandeza do escritor reside na sua capacidade de sugerir isto ou aquilo, chegar a isto ou aquilo — através do seu enredo; e não em submeter a marcha da sua história ao predomínio, à invasão de preocupações e de teorias que não estejam fundidas nela e que a explorem em uso próprio. A tendência do romance moderno é entrar por campo alheio e receber as mais disparatadas transfusões. Filosofia, sociologia, política, estética, — todas estas e muitas coisas mais constituem o verdadeiro recheio da boa ficção contemporânea. E há um desdém aristocrático em relação ao enredo, — o que é um colossal equívoco, originado da ininteligência do verdadeiro significado do enredo.⁵

O equívoco dos escritores contemporâneos ocorria graças a dois motivos. O primeiro descendia da elasticidade própria ao gênero, que conseguia abarcar uma variedade de temas com relativa facilidade, aspecto que incentivava os ficcionistas a transfundirem problemas dos mais diferentes para suas obras, esquecendo-se das especificidades do romance. O segundo motivo prendia-se ao fato de que os literatos se sentiam constrangidos a atender às exigências da atualidade. A sede de informação do público leitor, incentivada pela propaganda e pelo consumo rápido e superficial das informações disponíveis, empurrava os romancistas para uma posição difícil, pois a literatura aparecia como meio através do qual os leitores colocavam-se a par das últimas modas. O desejo pela informação imediata aparecia assim como uma questão literária, e, sendo cada vez mais comuns aquelas obras inclinadas a atender tal requisição, outra vez o trabalho artístico sobre o enredo era preterido.

O quadro desenhado em “O romance vendeu a sua alma” indica também repercussões mais agudas da cena, sendo uma delas o rebaixamento geral da exigência intelectual e artística do romance moderno. Os escritores, obrigados a prover as exigências da hora, já não dedicavam o mesmo afincamento “ao sentimento artístico ou à reflexão”⁶, optando pela abordagem das questões em voga como uma espécie de substituto do trabalho artístico. O crítico alerta, porém, que essa troca implicou numa situação geral mais complexa: ao lançarem mão dos assuntos da moda, os escritores, bem ou mal, também chamavam a atenção para os problemas importantes do período, o que abria espaço, por caminho inesperado, para uma literatura social. O reverso da moeda desse movimento condenava, de acordo com Candido, a literatura contemporânea a uma duração passageira, sem o alcance temporal das obras-primas, considerada a proeminência dos temas em voga.

⁵ Ibidem, p. 27.

⁶ Ibidem, p. 28.

Em todo caso, a situação era complexa, e muito da efemeridade do romance em meados do século XX parecia derivar da confusão em relação à construção literária e à ênfase dada aos assuntos. Refletindo acerca da questão artística e da escolha do tema, o crítico afirma que quaisquer que fossem os motivos dos escritores contemporâneos não se deveria ignorar o fato de que a duração de uma obra era garantida não pelo assunto, mas pelo seu tratamento estético:

Quando os problemas aparecem num romance como motivo de uma verdadeira construção artística, asseguram a duração do autor — não porque a sua obra seja um tratado desses problemas, mas porque tirou deles uma expressão superior de arte. O que perdura não é o problema, mas a arte que o transpôs para o seu plano próprio. Em geral, porém, tais preocupações não tiram o sono dos autores de hoje e, a continuarem as coisas como vão indo, teremos brevemente uma literatura sem arte, que (quem sabe?) poderá até ser mais fascinante, mas que, apenas, não será mais literatura.⁷

Como pode ser depreendido de “O romance vendeu a sua alma”, o gênero não se constituía através de exercício estético gratuito, tampouco da transfusão de processos criativos de outras artes, embora pudessem ser admitidos em sua fatura. Além disso, somente a escolha de assuntos também não garantiria sucesso literário. Antes, era necessário reconhecer a especificidade da forma, vindo daí o peso decisivo do trabalho com o trecho, algo que não deveria ser menosprezado, caso contrário, a singularidade do romance estaria prejudicada, mais ou menos como revelavam aqueles resultados pouco satisfatórios produzidos naquele momento.

A sequência do artigo reafirma a baixa qualidade do romance moderno se comparado com as obras do século XIX. Nessa disputa, Antonio Candido acentua o êxito de Tolstói, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Stendhal e outros autores justamente porque sabiam construir artisticamente os seus livros. Isso não significava dizer que os grandes escritores desprezassem o assunto em benefício exclusivo do aspecto artístico, pois eles não ignoravam que toda criação artística parte sempre de um dado concreto da realidade, de modo a transformar o assunto em elemento incontornável do processo de criação literária. O problema identificado estava, como é dito mais de uma vez no artigo de *Clima*, na ênfase dada ao conteúdo, em detrimento ao tratamento estético:

Assim, parece-me que se pode falar em especificidade da arte literária. Especificidade que não requer este ou aquele conteúdo, que não tem objeto estreito e único, e que se manifesta no *tratamento* da questão. Não há matéria específica do romance, tudo lhe serve. O que há é a atitude e são os processos

⁷ Ibidem, p. 29.

do romancista diante da matéria, qualquer que seja ela. Portanto, não me acusem de querer limitar-lhe o campo. Aqui não se condenam as conquistas do romance moderno. Lamenta-se apenas a ruptura da tradição que ia, pouco a pouco, fazendo do romance uma arte específica, e as aventuras que o desviaram bruscamente daí, sacrificando a sua pureza à sua riqueza. Este enriquecimento do romance, e a sua utilização para fins os mais vários, a par da sua perda de carácter artístico verdadeiramente literário, talvez estejam a indicar que o momento não é da literatura, e que ela só pode subsistir pactuando com o Diabo: “Tu me dás a glória, a riqueza e as mais belas aventuras, e eu te dou a alma em troca”.⁸

Em síntese, as reflexões apresentadas por Antonio Candido pretendem identificar as causas do declínio do romance de meados do século XX, embora o ângulo de análise do crítico se prenda, quase exclusivamente, à perspectiva estética e sem recorrer a elementos extraliterários. Apenas duas breves passagens permitem que estes últimos ganhem algum brilho: durante a exposição dos motivos pelos quais os romancistas tendiam a atender as exigências do público leitor e quando o crítico constata que toda obra de arte parte de dados imediatos da realidade. O restante do escrito é dirigido por uma leitura formalista, enfeixando argumentos que tratam da prioridade que o enredo assume na fatura das criações literárias.

A adoção desse ponto de vista formal desdobra-se noutras direções, fornecendo atenção particular a duas problemáticas. Uma delas está no romance realista do século XIX, tomado pelo crítico na condição de referência ao gênero e, portanto, de parâmetro de valor literário. Conforme a sua visada, as obras oitocentistas alcançam o estatuto de excelência devido à sua qualidade artística ao cristalizarem o enredo como elemento formal imprescindível. Escritores como Balzac e Stendhal, nesse sentido, consolidaram o gênero porque souberam elevar o trabalho com o enredo à condição de fundamento, algo que a partir desse ponto — e aqui a outra problemática se apresenta — se transforma na própria tradição do romance. É nesse quadro que o abandono do trabalho sobre o enredo torna-se uma deficiência da produção contemporânea, dado que os romancistas daquele momento esqueciam da tradição legada pelos autores do século XIX.

Está claro que o crítico não explora as potencialidades de ambas as ideias, tateando-as somente. Em “O romance vendeu a sua alma”, a produção oitocentista cumpre apenas o papel de modelo literário visando, entre outras coisas, sustentar os juízos emitidos quanto à qualidade das obras modernas. Não há maiores reflexões acerca dos problemas ligados à consolidação do gênero enquanto forma de primeira importância na literatura, nem acerca de seu desenvolvimento histórico-literário no século XIX. A ideia de tradição também não é explorada

⁸ Ibidem, pp. 31-32.

com maior consequência, permanecendo como vaga referência no escrito. A prevalência da perspectiva estética e do juízo de gosto em “O romance vendeu a sua alma” acabam por limitar a historicização das problemáticas levantadas, algo que poderia oferecer maior profundidade aos argumentos ali lançados. Nesse sentido, é curioso observar que, em algum grau, o texto contradiz as intenções do programa crítico anunciado na primeira edição de *Clima*, que propunha observar a literatura pelo viés das relações entre escritores e meio, o que não ocorre no caso de “O romance vendeu a sua alma”.

A despeito disso, observamos que as ideias lançadas nesse artigo de *Clima* não eram de menor importância, possuindo lastro dentro da crítica nacional. Sérgio Buarque de Holanda, quase duas décadas antes, abordou as relações entre a crise do romance e a vida moderna em breve escrito intitulado “A decadência do romance”⁹, publicado em março de 1921, na *Cigarra*. Nele, o autor indica que, no começo da década de 1920, os leitores no Brasil já preferiam o conto ao romance, entre outras razões, porque a primeira modalidade literária parecia se encaixar melhor no ritmo de vida acelerado do público, graças à sua extensão menor e mais ajustada a um consumo rápido. O romance, segundo o jovem Sérgio Buarque, caminhava em direção oposta, com fortes indícios de anacronismo, deixando escapar a condição de ferramenta de investigação humana, tal como ocorrera no século XIX, quando o gênero adquiriu prestígio. Assim, ele passava a se ater a uma forma de “literatura amena”, voltada para o desenvolvimento do entrecho de uma situação inverossímil,¹⁰ diminuindo paulatinamente o seu prestígio.

Embora curtas e sem maiores desenvolvimentos, as considerações de Sérgio Buarque antecipam dois pontos do artigo de Candido que aqui nos interessam: o tema da decadência do romance e o problema de a vida moderna produzir uma queda de qualidade estética na produção literária contemporânea. Em “A decadência do romance”, fica indicado que a velocidade crescente da vida urbana, já no começo da década de 1920, afetava, de um lado, os hábitos da sociedade, incluindo os de leitura, tendentes agora ao consumo rápido e superficial, e, de outro, a própria literatura, dado que um dos principais gêneros até então passava a categoria secundária. A diferença principal entre o artigo da *Cigarra* e o de *Clima* refere-se ao problema do entrecho, que aparece em perspectiva oposta: no primeiro, a

⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “A decadência do romance” in: _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, volume 1, pp. 105-107.

¹⁰ Em certa passagem, Sérgio sintetiza a relação entre conto e romance da seguinte forma: “E assim nestas épocas de corre-corre, o conto vai insensivelmente tomando o lugar do romance. Já os Zolas de hoje não mais podem dizer que o romance tornou-se a *ferramenta do século*, a *grande investigação sobre o homem*, como o diziam vinte anos atrás. É que tomado no sentido geral de *literatura amena*, ele é menos um espelho da sociedade contemporânea que uma narração inverídica em que o autor procura fazer ressaltar o entrecho”. Cf. *Ibidem*, p. 106.

valorização do enredo é uma das causas da ruína romanesca, ao passo que, no segundo, o enredo era menosprezado pelos escritores modernos.

Álvaro Lins, pouco antes do artigo de *Clima*, foi outro crítico a explorar, em sentido diverso, é verdade, questões semelhantes. Num ensaio recolhido no primeiro volume de *Jornal de crítica*, intitulado “Romances”,¹¹ o autor pernambucano dedica uma longa análise às obras editadas no Brasil em 1940 e 1941, objetivando explicar a profusão da modalidade literária no mercado editorial. Lins também procura esboçar ali uma definição para o romance, partindo da ideia de que o gênero se destacava em virtude da capacidade de incorporar traços de outras formas literárias. Na sua opinião, isso era um fator decisivo, garantindo o seu sucesso de público, pois o romance se açava a um patamar de prestígio e de importância atingido somente por alguns outros gêneros em tempos passados, como o teatro na Antiguidade.

Para além disso, “Romances” apresenta considerações tangentes à produção do momento, que divergia em muitos traços do romance tradicional oitocentista, conquanto a fórmula permanecesse a mesma. O que havia se modificado dentro da forma, segundo Lins, estava na ampliação de suas próprias perspectivas. Nesse ponto, notamos que o raciocínio se torna oposto ao de Candido, pois, para o autor de *Jornal de crítica*, no lugar de empobrecimento ou de queda de qualidade, constatava-se o enriquecimento do romance contemporâneo:

Um romance tradicional (século XIX) e um romance dos nossos dias já apresentam tantas diferenças que nem parecem mais saídos de uma mesma fórmula. Na verdade, a fórmula (a fórmula e não a forma) é a mesma. A novidade está na sua ampliação, em extensão e profundidade, nas suas novas perspectivas, nos seus novos horizontes. Enfim: num enriquecimento que se vai tornando totalizante.¹²

O sentido totalizante referido por Lins ligava-se à capacidade de um romance ser “uma imagem sintética”¹³ da vida. A forma não propunha a imitação (na acepção estrita do termo) da realidade ou a invenção plena de uma realidade fantástica; antes, ela mirava a imaginação de “uma realidade humana possível”,¹⁴ nas palavras de Álvaro Lins, a essência própria do mundo ficcional. A definição proposta pelo crítico é poderosa e exerce função específica no artigo. Tanto o enriquecimento alcançado pelo romance moderno quanto a conceituação da modalidade literária como imaginação de uma realidade humana possível

¹¹ LINS, Álvaro. “Romances” in: _____. *Jornal de crítica: 1ª série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941, pp. 72-114.

¹² Ibidem, p. 73.

¹³ Ibidem, p. 73.

¹⁴ Ibidem, p. 75

encaminham a argumentação para a hipótese de que a singularidade do gênero configurava-se nas personagens das obras. Estas últimas assumem centralidade justamente porque o interesse dos leitores recairia sobre elas, subordinando todos os outros elementos da composição. O enredo e o ambiente, por exemplo, só alcançariam significação caso as personagens fossem desenvolvidas artisticamente; caso contrário, não se sustentariam como elementos da fatura. Lins não chega a esmiuçar as justificativas de sua hipótese, mas é provável que ela esteja ligada à valorização do individualismo filosófico. O leitor de “Romances” nota que as análises dos livros se concentram no estudo das personagens, que não raro valorizam o individualismo liberal em detrimento das obras engajadas, como aliás ordenava o programa crítico de “Itinerário”, mencionado no capítulo anterior.

A despeito das convergências e diferenças entre os artigos de Sérgio Buarque e Álvaro Lins, fica mais ou menos claro que o debate acerca do romance e de sua especificidade literária continha antecedentes no Brasil. O próprio Antonio Candido já havia tocado no tema em *Clima*, antes de “O romance vendeu a sua alma”. Na análise do livro *Janelas fechadas*,¹⁵ de Josué Montello, que saiu na terceira edição do periódico, procurou enquadrar a avaliação do livro recém-lançado dentro de um quadro histórico-literário mais amplo, atando os juízos de gosto a problemas como a especificidade do romance enquanto gênero e a tradição literária realista. Candido aponta a existência de limitações (por exemplo, o verbalismo de Montello, um pouco à moda antiga dos escritores), mas destaca a intenção de se fazer romance de costumes, embora o resultado fosse frágil. A despeito das censuras, o articulista afirma identificar na estreia de Montello qualidades importantes, tal como o trabalho artístico com a linguagem, algo que vinha sendo desprezado pelos contemporâneos, romancistas muitas vezes orgulhosos “do seu desalinho e do seu aspecto pouco artístico” de suas obras. Valorizando *Janelas fechadas*, Candido indica ver o surgimento de um escritor capaz de retomar uma tradição da prosa de ficção, o romance de costumes, que ainda poderia render bons frutos para a literatura. Próximo à conclusão do texto, faz ainda a seguinte observação:

Tomara que Montello domine a sua exuberância e consolide os seus dotes, pois eu gostaria, sinceramente, de ver um verdadeiro neorrealista no Brasil. “Na casa de meu pai há muitos aposentos”; na literatura também. Uma tradição que não deve se perder é a da boa história, contada com simplicidade, com harmonia, e que é construída com os *dados imediatos da existência*, se me permitem a expressão. Há escritores que penetram os subterrâneos do espírito, que remexem o subsolo confuso do homem, e trazem à luz aspectos novos, mecanismos ignorados. Através deles, da sua intuição, da sua

¹⁵ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*. São Paulo, vol. 3, 1941, pp. 68-71.

profundidade divinatória, os problemas do ser e do agir se aclaram de maneira inesperada. São os Dostoiévski, são os Julien Green, são os Charles Morgan. São entre nós — guardadas as proporções devidas — Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso, dotados de uma capacidade tão comovedora de penetração. Há, contudo, outros domínios; há outras vocações. Existe uma literatura que se aplica à vida como ela nos aparece; que lida com os seus problemas diários, com os aspectos imediatos do comportamento, com os sinais externos da incógnita humana. O seu processo narrativo é mais chão, seus quadros os mais reais possíveis; traça o seu caminho sem apelar para os ambientes de mistério ou para a magia da construção.¹⁶

Como se vê, parte significativa das ideias de “O romance vendeu a sua alma” está antecipada na resenha de *Janelas fechadas*. O enredo como elemento fundamental da forma romanesca, a noção de tradição e o modelo oitocentista para o gênero surgem ao longo da análise da obra assinada por Josué Montello. Chama a atenção igualmente o movimento interpretativo que começa pela identificação de um problema de fatura (o verbalismo de Montello) para passar, no último terço da resenha, a indicar possibilidades de renovação literária através da recuperação da tradição realista.

Além disso, de modo embrionário, o raciocínio feito durante avaliação da obra de Josué Montello encontra apoio nas indagações acerca dos caminhos percorridos pela forma romance, o que parece prefigurar a historicização do gênero. No caso de “O romance vendeu a sua alma” essa perspectiva avança um pouco mais, e a comparação entre o romance do século XIX e o romance contemporâneo e a noção de tradição são mais exploradas. Observe-se que, no começo de “O romance vendeu a sua alma”, Candido esboça uma sequência temporal de autores para explicar as origens da queda de qualidade literária vista contemporaneamente. Referindo-se à tendência esteticista do romance francês no final do século XIX, o crítico afirma que a ideia de trabalhar “a forma pela forma, com uma ânsia de querer arrancar da palavra efeitos que ela não pode dar”, teria nascido com Flaubert e suas tentativas de “tornar artística a própria palavra, com seus próprios recursos”. O autor de *Madame Bovary*, contudo, não almejava a transfusão de outras artes para dentro do romance, mas sim “tornar artística a própria palavra, com seus próprios recursos, sem trair a arte literária”. A gratuidade estética e a transfusão de técnicas de outras artes ganhariam outro patamar apenas com os Goncourt e entrariam em voga ao final do século XIX, quando os escritores, preterindo o enredo na construção das obras, atiravam-se em direção a “efeitos musicais e pictóricos, com o fim de dar à literatura uma gratuidade que, verdadeiramente, é a sua morte”.¹⁷ Esse breve apanhado insere-

¹⁶ Ibidem, p. 71.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “O romance vendeu a sua alma”, op. cit., p. 26.

se numa linha cronológica do desenvolvimento do romance a ser apreendida pelo leitor. O crítico apresenta, de maneira subentendida, um quadro dividido em uma etapa ascendente do romance que consolida a arte específica da forma literária e culmina em escritores como Stendhal e Balzac, seguida por um ponto de inflexão ao final do século XIX, momento em que a gratuidade estética começa a prevalecer sobre o enredo. O panorama se completa com a decadência do gênero na metade do século XX, quando praticamente se deixa de lado o entrecho em nome da incorporação de matérias a princípio estranhas às qualidades inerentes ao romance.

No entanto, esse esquema de leitura não avança para além das indicações ainda genéricas a respeito dos caminhos da forma romanesca, limitação essa derivada da imposição do ângulo estético. A prevalência de tal visada no coração do argumento de “O romance vendeu a sua alma” busca sustentar o juízo de que a qualidade da produção contemporânea era baixa, reduzindo as possibilidades para se investigar o próprio desenvolvimento da forma. As causas da inflexão em direção ao esteticismo gratuito não foram examinadas pelo crítico, que prefere apenas anotar tal movimento. Está claro igualmente que em “O romance vendeu a sua alma” não falta sensibilidade formal para a abordagem do problema; ao contrário, o fator limitador de seu raciocínio é a falta de articulação efetiva entre a leitura estética e a dimensão histórica, conjugação que poderia investigar em profundidade o percurso feito pelo gênero. Nesse caso, é curioso anotar que o título do texto conduz a uma expectativa não concretizada pelo artigo. A utilização do verbo vender induz o leitor a ventilar uma hipótese de que Candido conjugaria aspectos literários a elementos socioeconômicos para explicar o que seria a “alma do romance” e quais as consequências dessa transação comercial, algo que ocorre apenas de maneira muito parcial, com a associação frágil de romancistas contemporâneos e demandas da vida moderna.

Essa e outras questões levantadas pelo artigo importam, na verdade, não pelo encaminhamento dado por Antonio Candido, mas por marcar um primeiro estágio da crítica do autor. Dentro do contexto da revista, é preciso lembrar que “O romance vendeu a sua alma” corresponde, em muitos sentidos, àquela atitude idealista em relação ao trabalho intelectual que marcou toda a primeira fase de *Clima* e que na seção de crítica literária se traduziu na prevalência da visada estética. Por assim dizer, a centralidade do juízo de gosto bloqueia as articulações impostas pelo problema literário, redundando em uma reflexão interessante, porém, sem maiores consequências. Tais limitações não demoveram o crítico do assunto — elas se acumularam como problemas a serem meditados. Uma nova tentativa de esclarecimento a respeito do desenvolvimento do romance chegaria quase três anos depois, em 1944, em dois artigos da *Folha da Manhã*, apresentando avanços consistentes.

“O romance e *Don Juan*” e “Esclarecendo”¹⁸ intitulam dois escritos da *Folha da Manhã* publicados no mês de abril de 1944, que retornam às questões do romance observadas em “O romance vendeu a sua alma”. Ambos guardam diferenças a serem assinaladas em relação ao artigo de *Clima*, principalmente porque Antonio Candido adota uma perspectiva mais complexa do que a anterior, imbricando a leitura formal e o tino histórico na observação problema literário.

No caso de “O romance e *Don Juan*”, dedicado à análise do poema de Byron, apenas algumas linhas sugestivas se detêm na reflexão da forma romanesca. Logo no início do artigo, Antonio Candido anuncia ter praticamente pronto um ensaio em que demonstra “como o romance é, por excelência, um gênero burguês, que acompanhou fielmente a classe burguesa na sua ascensão tornando-se a sua arma de guerra e o repositório da sua ideologia”. Tal ensaio demonstraria como a modalidade literária esteve ligada à vitória da classe burguesa na Inglaterra, ao longo dos séculos XVII e XVIII, abrindo espaço para a sua consolidação no século XIX, sobretudo na França. O seu triunfo dependeu da diferenciação em relação aos gêneros aristocráticos (a poesia dramática, narrativa, epistolar, comemorativa, didática), e se até o começo do século XIX a poesia ocupava lugar de primeira plana na literatura, a partir de então o romance se torna a “expressão preferencial do homem moderno, isto é, burguês — não mais simples raconto lírico ou alegórico, mas totalização da experiência literária”. Candido assinala ser possível, dentro de um quadro histórico-literário, localizar o momento exato em que surge a última manifestação importante da poesia: a publicação de *Don Juan*, “a última grande obra em que a poesia faz as vezes do romance”.¹⁹ A partir daí o rodapé volta-se para a obra de Byron, indicando como o poema refletiu a crise da aristocracia produzida pela ascensão da burguesia, numa leitura que concatena análise literária e processo social.

Na semana seguinte, “Esclarecendo” retornou ao tema dos laços entre o romance e a burguesia, respondendo a um leitor que havia questionado o crítico-titular da rubrica. O emissário da carta discordava das ideias expressas nas primeiras linhas de “O romance e *Don Juan*”, mas Candido volta a insistir: o romance, como gênero literário, nasceu e acompanhou a ascensão e a consolidação da burguesia enquanto força social dominante. Para comprovar a sua

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “O romance e o *Don Juan*”, op. cit., p. 14 e CANDIDO, Antonio. “Esclarecendo”, op. cit., p. 8.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. “O romance e o *Don Juan*”, op. cit., p. 14.

hipótese, o crítico recorre a um grande panorama histórico-literário em que expõe as especificidades formais do romance, sem deixar de indicar as suas correspondências com a ascensão social da burguesia.

Afirmando ao seu leitor que o problema da delimitação dos gêneros literários, embora arbitrário, era primordial na crítica, o articulista defende ser possível determinar, no caso do romance, as condições históricas precisas “em que a narrativa de ficção encontrou a sua expressão máxima numa dada forma de exposição”. Essa forma literária passaria a exercer uma função canônica, isto é, a de atuar como um modelo artístico estável consolidando-se como referência para obras posteriores, cujo conjunto, mais tarde, apresentaria características homogêneas o suficiente para o estabelecimento de um gênero literário relativamente autônomo. A ascensão e a consolidação do romance na literatura europeia coincidem, pois, com o momento histórico em que a burguesia emerge como força social. Após apresentar a premissa de seu argumento, o crítico define as características do gênero:

O romance é uma narrativa de ficção, ou mais ou menos, comportando observação de natureza psicológica, histórica ou sociológica dentro de um critério estético variável de exposição e enquadrada por condições mais ou menos precisas de espaço e de tempo. O espaço e o tempo, estas duas dimensões inelutáveis de qualquer experiência, são, meu caro senhor, a coisa mais importante num romance.²⁰

Seus traços fundamentais, continua o autor, distanciam-se de outras modalidades literárias predecessoras. O raconto fantástico, por exemplo, não poderia ser enquadrado como romance, a não ser quando abandona a poesia e a fuga para o intemporal ou para o tempo lendário, pois lhe faltavam a racionalidade e a perspectiva analítica próprias da forma romanesca. Nesse último caso, aliás, era possível discernir que apenas no século XVIII o enquadramento espacial e temporal das narrativas de ficção tornam-se relevantes, transformação literária concomitante ao processo social de consolidação da burguesia. Assim sendo, a preocupação dos romancistas na confecção de suas obras ilustrava, de algum modo, as preocupações de uma burguesia “que tinha noções bem claras da sua atividade sobre o espaço e para a qual o jogo com o tempo era outra forma de mais-valia”.²¹ O remetente da carta, afirma Candido, poderia verificar a ênfase no espaço e no tempo particularmente nos escritores ingleses do século XVIII, período em que as principais obras buscaram plasmar as condições históricos-sociais encontradas pela burguesia inglesa setecentista, vivendo sob um regime

²⁰ CANDIDO, Antonio. “Esclarecendo”, op. cit., p. 8.

²¹ Ibidem.

social no qual a propriedade privada exercia papel fundamental de diferenciação social. O crítico acrescenta que algo semelhante poderia ser captado em romancistas franceses como Stendhal e Balzac, sobretudo na disposição das suas personagens no espaço social apresentado em suas respectivas obras. Nelas, o leitor encontra o quadro correspondente à sociedade francesa do século XIX, que, por sua vez, expressava a consolidação da burguesia na Europa como classe social dominante.

Definidas as características centrais, as relações entre a literatura e o processo histórico continuam a ser exploradas, demonstrando-se de que modo a trajetória percorrida pela burguesia correspondeu à constituição e consolidação dessa forma literária. Aponta-se em seguida que o romance existia já na Idade Média, entretanto, estando mais próximo à poesia. Seu traço sobressalente era o “arranque poético” que empurrava as obras em direção às regiões do fantástico, onde “as relações humanas obedeciam aos caprichos da imaginação, desafiando as contingências, escapando à realidade na medida do possível”. O romance medieval, portanto, não se constituía a partir da análise, da crítica ou da construção psicológica, mas sim de “um mínimo de condições sociais e um máximo de poesia”. As condições de prosa, expressão utilizada por Candido, seriam encontradas noutra linha. Se o romance medieval esteve ligado à nobreza, outro tipo de literatura ia sendo cultivada em uma classe social menos favorecida, que pouco a pouco se livrava do domínio aristocrático:

Enquanto os senhores, nos serões compridos do castelo, escutavam os monges lerem as histórias da Távola Redonda ou do Imperador Alexandre, uma outra espécie de gente se amontoava pelos casebres à roda das muralhas. A gente que ia se alforriando da condição servil, se reunindo em ofícios, nos burgos, cujas cartas de franquia os senhores vendiam tão caro. Da gente dessas vilas francas, os chamados burgueses, — mestres de ofício, companheiros, aprendizes, mercadores, — ia surgindo uma outra literatura. Uma literatura que foi durante muito tempo as histórias de bichos e as farsas. Uma literatura que não idealizava os contornos das coisas, nem perdia o sentido agudo da realidade, porque era a literatura de uma classe inferior, que se libertava aos poucos, e que atacava os senhores com a arma da crítica e da sátira.²²

Essa produção literária ganhou continuidade no século XVI, com Rabelais e Cervantes, e enriqueceu-se com a cultura humanística do Renascimento, que lhe trouxe a crítica social e a criação de grandes personagens-tipo. Desse modo, conforme a burguesia ascendia socialmente e a nobreza declinava, o realismo popularesco das fábulas, originado nos burgos medievais, absorvia a sátira social, a análise e a observação das paixões e dos costumes para

²² Ibidem.

culminar “na primeira grande idade do romance definitivamente constituído, isto é, do romance burguês da Inglaterra, no século XVIII”. O século XIX e o início do século XX marcam o apogeu burguês e o gênero expressa no plano da cultura o triunfo dessa camada social: “Nenhum instrumento exprime mais fielmente, além das cartas de crédito, a classe dominante”, afirma o crítico a certa altura do rodapé.²³

O parágrafo final do artigo não aponta, todavia, um cenário contemporâneo de consolidação ou mesmo favorável ao romance e à burguesia. As contradições internas da classe dominante e a crise ideológica reinante durante a primeira metade do século XX, como não podia deixar de ser, afetavam a literatura naquele momento. De acordo com Antonio Candido, o romance deixava à vista as suas contradições fundamentais através de tendências que, se foram antes recalcadas, apareciam agora com vigor: a ruptura do nexos lógico ou o abandono de determinados aspectos da construção narrativa expunham os impasses sob os quais a forma aparecia num momento de crise da classe dominante. O gênero, sublinha o crítico-titular encerrando o rodapé, escapava do quadro geral ao qual esteve preso durante dois séculos, atirando-se a novos caminhos, que indicavam a existência de uma “crise estrutural e ideológica da burguesia”,²⁴ capaz de colocar em questão tanto o futuro da classe burguesa quanto o do próprio romance.

Como podemos observar, “Esclarecendo” apresenta alterações significativas em relação a “O romance vendeu a sua alma”. Nele, o juízo de gosto possui peso relativo, o que permitiu o aprofundamento do problema em foco. Se no artigo da revista Candido esteve mais preocupado em justificar a queda de qualidade da produção contemporânea, no rodapé do jornal, a sua atenção volta-se para as relações entre literatura e sociedade, mirando a compreensão da trajetória do objeto examinado. Essa mudança requisitou do crítico uma articulação elaborada entre dimensão formal e dimensão histórica, algo que antes aparecia somente em esboço. A literatura é vista, assim, na condição de produto da cultura, vinculada de maneira concreta à sociedade, já que se constata o exercício de uma função social específica do romance — a de formação ideológica da classe burguesa. Numa investigação dessa natureza, a perspectiva histórica torna-se quase obrigatória, afinal, o processo social comparece transfigurado na obra literária — no caso do romance, aliás, o peso dele era decisivo. Nem por isso a apreciação dos elementos formais deixa de existir. Diga-se de passagem, a forma é que nomeava os termos da questão, já que a pergunta de interesse dos rodapés refere-se ao

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

nascimento de um gênero literário. Notemos, a título de ilustração, que uma das alterações principais de “Esclarecendo” em relação a “O romance vendeu a sua alma” se concentra na definição do romance: se em *Clima* o enredo era a componente formal específica ao gênero, no rodapé passam a ser o espaço e o tempo, já que são elementos da fatura literária que plasmam os dados da realidade histórica, de onde nasce a singularidade própria daquela expressão artística.

Todo o movimento da segunda metade do artigo ilustra a preocupação de articular leitura formal e conhecimento histórico. Henry Fielding é citado a certa altura por demonstrar nos seus livros “uma precisão rigorosa dos lugares, dos caminhos, da duração dos acontecimentos”, tornando o espaço e o tempo fatores incontornáveis da construção literária. O rigor do escritor não era ocasional, derivando das condições nas quais se encontrava a sociedade inglesa do século XVIII, que vivia sob “um sistema rigoroso de propriedade [que] regulava as transações espaciais, e a posição dos homens em relação uns aos outros era uma questão severa de vida ou morte social”.²⁵ Nesse sentido, a obra de Fielding torna-se um meio de se conhecer, de um lado, o desenvolvimento de um gênero e, de outro, um processo histórico específico a ser entrevisto nas obras literárias.

A sequência do artigo não abandona a perspectiva adotada. Para explicar como a forma romanesca coincide com a sociedade burguesa, Candido retoma os romances medievais indicando passo a passo as diferenças formais que se manifestaram ao longo do tempo, da ascensão à sua consolidação no século XIX. Forçando um pouco a nota, talvez seja possível afirmar que há algo de reversível nessas considerações de “Esclarecendo”: a literatura deixa entrever o processo social ao qual se prende, e este último, de sua parte, ajuda no esclarecimento a respeito do desenvolvimento de uma forma.

De todo modo, o resultado crítico de “Esclarecendo” possui alcance que merece atenção, e com algum esforço pode-se verificar que o esquema de leitura de Antonio Candido atinge nível poucas vezes visto no Brasil. Anotemos que as suas linhas fazem ecoar achados de ponta na crítica e na teoria literária do século XX. A ideia de que o espaço e o tempo eram fundamentais para a forma romanesca remete o leitor de hoje, por exemplo, ao estudo *A ascensão do romance*, de Ian Watt, publicado em 1959. No livro, o crítico inglês também indica o espaço e o tempo como duas características decisivas para o “realismo formal” do romance inglês do século XVIII, e o argumento de Watt esclarece que a preocupação espacial e temporal dos romancistas ingleses corresponde não só a tendências do pensamento filosófico moderno

²⁵ Ibidem.

que ascendiam naquele período, mas também aparecem como estruturas fundamentais de um gênero novo.²⁶ *A ascensão do romance* indica, grosso modo, que a obsessão de Daniel Defoe, Henry Fielding ou Samuel Richardson em determinar espaço e tempo com precisão inédita na literatura corresponde, em boa medida, ao espraiamento de uma perspectiva individualista da realidade, que descende, por seu turno, do processo social em curso na Inglaterra movido pela classe burguesa.

“Esclarecendo” parece mesmo fazer lembrar o livro de 1959 ao menos numa primeira impressão, já que no rodapé se indica que o romance surge em solo inglês, com veia analítica voltada para a sociedade e atenção rigorosa em relação ao espaço e ao tempo. Não obstante as convergências, é preciso anotar que em muitos aspectos o estudo de Watt difere do rodapé de Candido, exigindo cautela nessa associação. *A ascensão do romance*, além de deter-se no romance inglês, desenvolve uma análise com mediações importantes entre forma e processo social, que procuram observar a estruturação dos romances dentro do contexto inglês do século XVIII, algo que escapa ao raio de ação de “Esclarecendo”. No rodapé, essas mediações ou não existem, ou são desenvolvidas em grau muito mais tímido, em parte devido à natureza e aos propósitos do artigo de imprensa, que eram outros. Talvez por isso também aquele ensaio anunciado no início de “O romance e *Don Juan*” não tenha sido publicado pelo crítico brasileiro, podendo-se ainda especular que Candido naquela altura estivesse consciente de que faltavam mediações que articulassem plenamente forma e processo social para levar a cabo o projeto de demonstrar como o romance era um gênero burguês por excelência.

Não se trata, pois, de precipitarmos conclusões que afirmem haver uma espécie de antecipação de ideias de Watt por parte de Candido. Entretanto, a coincidência não deixa de dar o que pensar, pois ela aponta também para mais convergências, por exemplo, a de um quadro análogo de imaginação teórica que exerceu papel preponderante na crítica de ambos os autores, que, na década de 1940, procuraram se inspirar em tendências aparentemente díspares mas que, quando conjugadas, produziram avanços no âmbito da reflexão estética moderna. Uma conferência de Ian Watt, proferida nos Estados Unidos em 1978, começa iluminar parte do problema.²⁷ Nela, o crítico inglês rememora a trajetória de *A ascensão do romance*, indicando

²⁶ Destaca-se particularmente o primeiro capítulo do livro, “O realismo e a forma romance”, no qual constam as elaborações de Ian Watt a respeito do espaço e do tempo no romance. Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp 9-36.

²⁷ WATT, Ian. “Flat-Footed and Fly-Blown: The Reality of Realism” in *Eighteenth-Century Fiction*, volume 12, número 2-3, janeiro-abril de 2000, pp. 147-166. A conferência foi vertida para o português por Marcelo Pen e encontra-se disponível em WATT, Ian. “Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo” in *Literatura e*

o trajeto geral feito pelo livro desde a sua origem, que remonta à tese de doutoramento do autor em 1938 na Universidade de Cambridge, passando pelos períodos em que Watt esteve no ambiente universitário norte-americano na década de 1940, até chegar finalmente à edição da obra em 1959 e às traduções feitas em diferentes línguas nos anos subsequentes. Em meio às lembranças, Watt caracteriza o seu livro como uma síntese de duas tradições opostas. A primeira provinha de Cambridge, cujo lastro de pensamento se dava sobretudo pelos elementos históricos e morais dos “English Studies”, que, apesar de seu conservadorismo ideológico, forneceu a Watt tanto o fundamento da precedência da obra na crítica literária quanto o senso empírico. A segunda tradição era a do pensamento europeu, particularmente a que veio de Marx, de Freud e da Escola de Frankfurt, com que teve contato estreito após a Segunda Guerra, primeiro por meio das leituras de Lukács e Auerbach e depois pelo contato pessoal que o crítico inglês travou com Adorno, no período em que esteve nos Estados Unidos.²⁸ Trocando em miúdos, a fala parece fornecer as pistas da formação de um método interpretativo a ser expresso pelo livro de 1959, ficando claro, nesse trajeto entre as décadas de 1930 e 1950, que Watt procurou forjar uma crítica literária capaz de conjugar tradições de pensamento opostas, mas que, bem absorvidas e meditadas, forneciam uma perspectiva frutífera para a análise literária. Assim, o senso empírico imbuído durante o doutoramento em Cambridge se vinculava às abstrações teóricas da Escola de Frankfurt, o materialismo histórico se mesclava à leitura formalista dos “English Studies”, o conhecimento extraliterário adquirido nos cursos de sociologia nos Estados Unidos aliava-se à análise estética. O resultado, desnecessário dizer, foi a produção de um trabalho avançado que, a seu modo, fornecia ao leitor uma interpretação original de um problema literário específico: o surgimento do moderno romance inglês.

Ora, algo similar foi visto no capítulo anterior com relação aos elementos que a crítica de Antonio Candido guardava em seu horizonte. A seu modo, o crítico brasileiro também procurava conjugar pensamentos aparentemente antitéticos: herança modernista e pesquisa acadêmica, interesse pelo condicionamento da literatura e cultura geral, leitura formal e

Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, número 14, 2010, pp. 186-203.

²⁸ Uma citação da conferência vale ser reproduzida aqui. Segundo as palavras de Watt seu livro é “uma síntese parcial, e em muitos aspectos amadora, de duas grandes, porém bastante distintas tradições de pensamento: em primeiro lugar, os elementos empíricos, históricos e morais de minha formação em Cambridge; em segundo, os muitos outros elementos teóricos da tradição europeia — o formalismo e a fenomenologia, em menor escala; e o marxismo, Freud e a Escola de Frankfurt, em uma escala de certo modo mais ampla”. A tradução foi retirada do artigo de Sandra Guardini Vasconcelos, que comenta a conferência e *A ascensão do romance*: cf. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Ian Watt e a figuração do real (anotações de leitura)”. in *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, número 14, 2010, pp. 170-183.

engajamento político, formam, como mencionado, parte substancial do arcabouço de sua primeira crítica, sendo elementos a serem meditados e absorvidos também com independência de espírito. Note-se ainda que duas inspirações citadas na conferência de Ian Watt foram igualmente importantes ao crítico brasileiro já na década de 1940. É sabido que a crítica de língua inglesa começou a ser esquadrihada por Antonio Candido a partir de 1943, quando Mário de Andrade apresentou o jovem crítico com o *English Institute Annual*, publicação da Universidade de Colúmbia que continha estudos assinados por alguns dos principais nomes do *New Criticism*.²⁹ Naqueles anos à frente das “Notas de crítica literária” na *Folha da Manhã*, o peso dessas leituras começava a se fazer sentir a ponto inclusive de proporcionar uma reavaliação de suas orientações mais voltadas para o condicionamento da literatura. De outro lado, o marxismo, cujo contato é anterior ao do *New Criticism*, exerceu ascendência preponderante sobre o crítico depois de 1942, o ano em que marca a politização do autor, como comentado no capítulo anterior.³⁰ Em “Esclarecendo” a sua presença é inegável, custando apenas algumas linhas do rodapé para se observar o vocabulário básico do materialismo histórico (“classes”, “burgueses”, “mais-valia”, entre outros) em meio à análise literária.³¹

Dessa maneira, Antonio Candido ensaiava os primeiros passos de um movimento próprio que conjugava a leitura materialista à especificidade da forma literária, procurando configurar uma crítica que pudesse superar os impasses então existentes em relação aos vínculos entre literatura e sociedade. Tal percurso, assim como o de Ian Watt, — coincidentes, pois não havia contato entre ambos — levaria tempo para se completar, mas não deixava de configurar um avanço para a crítica literária brasileira já naquela data. Compare-se “Esclarecendo”, por exemplo, a outro texto, “Formas do romance”,³² de Otto Maria Carpeaux,

²⁹ A respeito da crítica de língua inglesa na década de 1940, Antonio Candido rememora o seguinte: “Eu andava numa fase de grande interesse pelas literaturas de língua inglesa, escrevendo e palestrando sobre Eliot, descobrindo Joseph Conrad, lendo as obras do ‘grupo de Oxford’, debulhando Ezra Pound e me iniciando na crítica de Eliot, Leavis, Empson e do *new criticism* americano, que descobri por acaso num ensaio revelador de Cleanth Brooks, ‘The poem as an organism’, incluído em livro coletivo, o *English Institute Annual*, da Universidade de Colúmbia, que Mário de Andrade me deu ali por 1943”. Cf. CANDIDO, Antonio. “Young Mr. Morse” in: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 135.

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Entrevista” in: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 232.

³¹ Cabe lembrar aqui de um movimento geral do marxismo no século XX notado por Perry Anderson. O historiador inglês aponta que o materialismo histórico, a partir da década de 1920, desloca o centro de seu interesse da economia e da política para a estética, o que, entre outras coisas, indicaria a cisão entre teoria marxista e prática revolucionária. Anderson conceitua tal movimento como marxismo ocidental e concentra-se sobretudo num apanhado bastante amplo dos autores marxistas europeus do século XX. O que não se considera, nesse caso, é a eventual aclimação do marxismo ocidental nas ex-colônias e seus efeitos para a vida ideológica na periferia do capitalismo, algo que talvez mereça reflexão. Cf. ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico*. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo, 2019.

³² Publicado originalmente na *Revista d’O Jornal* em 12 de março de 1944, o artigo de Carpeaux foi recuperado por Zenir Campos Reis e reeditado em 1996 na revista *Literatura e Sociedade*. Cf. CARPEAUX, Otto Maria.

publicado semanas antes e que tocava nos mesmos problemas levantados pelo rodapé de *Candido*. Nesse ensaio, Carpeaux, partindo da ideia de que um romance não é necessariamente uma aventura imaginária ou reprodução da realidade, define-o como uma “invenção de fatos e caracteres cuja possibilidade é controlada pela nossa experiência real de vida”³³. O gênero, assim, construía um processo de simbolização da realidade para sugerir e tocar a imaginação do leitor, chamando atenção para um mundo possível. O procedimento, ao mesmo tempo, constituía uma particularidade do gênero, denominada técnica do romance, e um meio de intercomunicação entre escritor e público.

Após refletir a respeito da técnica do romance, Carpeaux acompanha em seguida as origens e a evolução da forma romance. Sobre as origens, Carpeaux afirma que três países disputavam o local de surgimento da modalidade: a Espanha, onde teria nascido o romance moderno com *Dom Quixote*; a França, que deu nascimento ao novo gênero a partir das raízes herdadas do teatro; e a Inglaterra, que encontrou em Defoe, Richardson e Fielding os seus primeiros romancistas no século XVIII. O panorama dos romances espanhol, francês e inglês, indica que, conforme o tempo transcorreu, uma característica particular tornou-se tendência do romance, a onisciência do narrador. Esse traço assegurou o pacto tácito do escritor com o público, lastreado pela comunhão de ideias e de valores, o que garantiu prestígio ao gênero. A argumentação de “Formas do romance”, como se vê, também procura alinhar literatura e sociedade e, no caso da onisciência do romance, indica-se que um elemento formal era, igualmente, índice de um fator extrínseco à obra:

(...) no romance do romancista “onisciente” existe confiança absoluta e mútua entre autor e leitor, baseada na comunhão de ideias, no reconhecimento comum dos valores que regem o mundo fechado e bem ordenado do romancista “onisciente”. É um cosmos de valores tradicionais. Mas não só de valores tradicionalistas. Um romancista conservador e um público aristocrático ou grande-burguês encontram-se na mesma relação de confiança mútua e de comunhão de ideias que um romancista de ideias radicais ou revolucionárias com um público pequeno-burguês ou proletário. Em ambos os casos, trata-se de um cosmos bem organizado de valores que já vigoram ou hão de vir, essa diferença não importa. O romancista que dispõe dum público correligionário, no sentido mais amplo da palavra, será sempre onisciente.³⁴

Essa comunhão, no entanto, deixa de existir nos tempos de desagregação social, quando já não é mais possível manter um conjunto de valores comuns à toda sociedade. Os

“Formas do Romance” in *Literatura e Sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLCC, número 1, p. 114-118, 1996.

³³ *Ibidem*, p. 114.

³⁴ *Ibidem*, p. 117.

escritores, então, retiram-se daquele pacto com o público, buscando reformular a técnica do romance; por sua vez, os leitores tornam-se um público virtual bem mais incerto, dada a sua variedade própria e as suas divergências de valores em relação aos escritores. De acordo com o autor de *História da literatura ocidental*, após a Primeira Guerra Mundial a renúncia da onisciência por parte dos romancistas deu-se em função da crise dos valores burgueses, de modo a impelir os escritores à busca de novas soluções literárias. Daí o motivo para que as alternativas contraintuitivas criadas por Proust, Joyce, Gide e mais outros nomes estivessem organicamente atreladas ao período. Nesse quadro, Carpeaux indica ver duas tendências predominantes no romance contemporâneo que substituíram a técnica onisciente: o relato em primeira pessoa, cuja linhagem vinha desde Defoe, mas inclinando-se agora à autobiografia ou aos movimentos do subconsciente; e o relato indireto com perspectiva múltipla, que remonta ao romance epistolar e se vale de pontos de vistas estabelecidos por diferentes personagens para narrar o desenrolar das ações. Tais mudanças indicavam através da literatura o caráter transitório e indeciso da sociedade contemporânea.

O ensaio “Formas do romance”, que impressiona pela erudição, traça movimentos similares aos de “Esclarecendo”. O interesse pelo desenvolvimento formal do romance é ponto de contato entre os escritos, mesmo que cada um atue de maneira diferente. Outro aspecto comum está na perspectiva histórica do assunto que propõe explicar, em ambos os casos, as correlações entre literatura e sociedade. No caso de Carpeaux, tome-se o exemplo da referência feita a Defoe como “o primeiro grande porta-voz da burguesia inglesa”,³⁵ que explicita as ligações do romance moderno com a classe dominante, mais ou menos como aparece em “Esclarecendo”. Um último traço análogo está na distinção entre o romance tradicional (o modelo setecentista e oitocentista) e a produção contemporânea, tomada não só pelas diferenças formais, como também pelo momento de crise do gênero.

Tais aproximações, no entanto, encontram limites, sobretudo porque o ângulo de leitura adotado por Carpeaux difere em ao menos um sentido do de Candido. Em “Formas do romance”, as referências ao processo social são por vezes laterais, aparecendo como pontos de apoio apenas para efeito de contextualização histórica, sem adentrar no terreno dos vínculos entre chão histórico e forma literária. Algumas questões parecem restar sem elucidação maior, por exemplo, quanto às origens do romance, a respeito da qual o crítico assinala os países onde o gênero nasceu sem maiores detalhes do processo histórico por trás. Logo a seguir, o artigo envereda pelos caminhos do romance espanhol, destacando como uma de suas principais

³⁵ Ibidem, p. 116.

características a “feição ideológica” oriunda do “pessimismo social” das novelas picarescas.³⁶ Novamente, Carpeaux não se detém nas ligações entre literatura e ideologia, passando rapidamente aos casos franceses e ingleses. Forma e contexto aparecem mais estreitados apenas na passagem em que discorre acerca das mudanças de rumos do romance após da Primeira Guerra. Afirmando ser esta uma época de transição, quando ocorreu “uma desintegração multiforme e de todas as classes sociais, uma dissolução anárquica dos valores morais”,³⁷ Carpeaux comenta que muitos dos valores norteadores dos romancistas passados (por exemplo, o casamento) perderam relevo, resultando no declínio do romance onisciente graças a dissolução da comunhão do público com o escritor. Mesmo aqui, onde a explicação da forma se apresenta sob o prisma da crise da ideologia burguesa, as relações são apenas indicadas, sem maiores desenvolvimentos. Não parece ser acaso, pois, que o retorno ao problema da técnica do romance torne-se o traço constante ao longo do artigo.

No rodapé “Esclarecendo”, por sua vez, a articulação de forma e processo histórico está no cerne das reflexões. Partindo de uma perspectiva de inspiração materialista, Candido produz um quadro histórico-literário mais preciso, indicando ao leitor, como visto, as correspondências entre o surgimento do romance na Inglaterra e na França e ascensão social da burguesia. Outra diferença está na atitude militante do rodapé, que aposta na transformação da sociedade contemporânea, algo raro na tradição da crítica literária local. Retomemos o parágrafo final do rodapé de Antonio Candido para efeitos de comparação com o ensaio de Carpeaux. Na sondagem da cena contemporânea e dos novos caminhos tomados pelo gênero, Candido indica haver uma crise localizada especificamente na classe burguesa. Sendo o romance uma expressão da burguesia era natural que as contradições do gênero aparecessem na forma. Assim, a “ruptura do nexos lógico, de certas condições de construção, do caráter narrativo ou descritivo”,³⁸ eram sintomas do processo social de crise da classe dominante a ser meditado nas explicações do desenvolvimento do romance. Além disso, Candido aposta na transformação do gênero que acompanharia a virada da sociedade em uma direção pós-burguesa, tal como ocorrera quando o romance expressou o declínio da aristocracia e a ascensão da classe burguesa:

Qual será o seu destino? Retomará por um momento os valores de poesia e de gratuidade que o distinguiram antigamente? Passará para a sociedade nova, sob outra forma, como o raconto poético medievalesco passou para a

³⁶ Ibidem, p. 116.

³⁷ Ibidem, p. 117.

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Esclarecendo”, op. cit., p. 8.

burguesia transformando-se em romance? Será ainda romance ou tenderá para o arrolamento, de um lado, e a saga, de outro?³⁹

Na sondagem das possibilidades literárias futuras, a articulação entre literatura e sociedade continua a prevalecer, ligando o destino do romance ao da sociedade moderna. Isso não é banal: se de um lado alcança resultados bastante consistentes para a crítica literária, de outro, deixa à vista um pensamento engajado nas questões do momento capaz de imaginar saídas históricas que pareciam estar ao alcance naquela hora. A compreensão literária que articulava processo literário e social passa a contar com uma boa dose de engajamento político, afinal, refletir acerca do futuro do romance contemporâneo era também uma maneira de se refletir sobre o destino da sociedade. O avanço no debate literário é notório, já que deixava para trás certa insistência em se compreender as mudanças do gênero seja pelos juízos de gosto, seja como reflexo ilustrativo das transformações sociais. O problema literário abre assim uma via de compreensão — uma forma de conhecimento — da própria sociedade moderna, sedimentando uma espécie de reversibilidade entre arte e processo histórico.

Por fim, cabe notar que tanto a discussão a respeito do romance enquanto forma burguesa quanto o esquema de articulação entre literatura e sociedade concorrem para outra discussão de fôlego presentes nas “Notas de crítica literária”: a do romance brasileiro. Como veremos a seguir, Candido gravitou ao redor do assunto com assiduidade, e os rodapés dedicados à discussão do romance brasileiro acabam por formar outro conjunto de interesse para o leitor da primeira crítica do autor. Adiantando alguma conclusão da próxima seção, esses artigos também compõem um resultado crítico avançado e preparam, em certo sentido, pontos que seriam retomados pela obra posterior de Antonio Candido.

2. O romance brasileiro

Nos textos jornalísticos de Antonio Candido, a tese a respeito do romance como gênero burguês é, na verdade, anterior à publicação de “O romance e *Don Juan*” e de “Esclarecendo”, aparecendo noutro rodapé, “Romance e expectativa”,⁴⁰ editado no dia 8 de agosto de 1943. Ali, o intuito inicial de Antonio Candido foi o de comentar o anúncio das obras a serem publicadas no segundo semestre daquele ano por nomes importantes da literatura nacional, entre eles, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. “Romance e expectativa” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 8/8/1943, p. 7.

e Ciro dos Anjos. Antes de apresentar as suas expectativas em relação aos escritores, o crítico dedica algumas linhas à reflexão sobre a forma romanesca, aproveitando para lançar as linhas gerais da hipótese que seria posteriormente elaborada na rubrica semanal. Partindo da afirmação de que o gênero era a mais prestigiada expressão cultural até então, Candido assevera que a sua profusão editorial do romance nos últimos anos, ao contrário do que se supunha, indicava um sinal de esgotamento, de uma crise literária próxima a ocorrer. A afirmação justificava-se, a seu ver, pelo fato de que o romance, na condição de produto de uma classe específica, nutria-se dos padrões e valores sociais postos em xeque pela crise geral da humanidade.

No caso literário, a voga de algumas vertentes do momento (por exemplo, a linha introspectiva) parecia mesmo constituir um último grito contra os ataques à classe dominante. De acordo com o rodapé, os livros nos quais prevalecia a “hipertrofia do eu e [do] requinte analítico”⁴¹ nada mais expressavam do que uma reação de defesa, com intuito de preservar os valores burgueses que se encontravam sob forte contestação. Situado aí, o romance manifestava não apenas o seu esgotamento literário, mas também o prenúncio de uma grande transformação, posto que os valores dos quais se alimentava seriam em breve dissolvidos, exigindo-se no passo seguinte a reinvenção da própria forma. Essa possibilidade, contudo, não parecia encontrar-se totalmente consolidada, sobretudo quando se levava em consideração as tendências contemporâneas (a naturalista, a do romance populista e a do romance partidário), todas elas incapazes de traçar para o gênero um novo caminho. Numa época de transição como aquela, sem um horizonte de renovação claro, restava apenas esperar o aparecimento de obras capazes de apresentar um novo futuro para o romance.

As formulações da primeira metade do texto, como mencionado, encontrariam desdobramentos em “O romance e Don Juan” e “Esclarecendo”. Entretanto, a reflexão sobre o gênero toma outro rumo em “Romance e expectativa”. Prosseguindo nas suas considerações, Candido afirma que em alguns locais o gênero parecia sentir em menor intensidade o seu esgotamento. No Brasil, por exemplo, país onde “o romance começou a bem dizer por volta de 1930”, conforme o crítico define, a forma apresentava possibilidades reais de enriquecimento graças aos filões ainda inexplorados. Tais possibilidades encontravam-se sobretudo no confronto do ficcionista com os temas locais, que possibilitavam alguma renovação estética ofertando sobrevida à modalidade literária. Decerto, sublinha-se no artigo, os assuntos, por si apenas, eram sinônimos de enriquecimento, sendo necessária uma atitude estética coerente por parte do romancista que desejasse adequar tema e forma. O articulista faz questão de afirmar

⁴¹ Ibidem.

que isso fora um dos trunfos da geração de 1930, formada por Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, escritores tidos na condição de referência na literatura local, e lamenta-se ainda a respeito do afastamento da nova geração em relação a esse caminho descoberto pela prosa de ficção dos anos 30. No lugar de voltar-se às contradições da realidade nacional, os ficcionistas mais novos tendiam à “atitude belmiriana”, que virava as costas aos problemas nacionais e enclausurava o romance num alheamento intelectualizante.

Contudo, cabe perguntar, no que consistia exatamente essa possibilidade de enriquecimento proporcionada pela matéria local, e que amenizava o esgotamento do romance no Brasil? Segundo Candido, o cerne da realidade nacional localizava-se na oposição existente entre as faixas litorâneas urbanizadas e modernas e o interior do país, dualidade que expressava a contradição fundamental da “civilização brasileira”. Sem entrar em maiores detalhes, o titular da rubrica aponta que tornar tal condição matéria literária era caminho para o enriquecimento do romance no país. Por isso também,

prolongar a atitude belmiriana é voltar as costas para o que há de mais promissoramente fecundo na nossa realidade nacional e humana. É exacerbar a contradição máxima da nossa civilização, aquela de que temos vivido e da qual se tem nutrido a nossa cultura: a oposição entre a superestrutura de tendência cosmopolita, do litoral, e todo o vasto manancial humano, que sobrevive atrás dele.⁴²

O rodapé, antes de entrar nas expectativas em relação aos lançamentos daquele ano, conclui o raciocínio afirmando que o caminho de progresso para toda sociedade brasileira, incluindo-se aí os escritores, passava pela resolução de tal contradição. O valor da geração de 1930 se revelava exatamente nesse ponto, já que procurou resolver a seu modo a contradição entre o litoral e o interior do país no plano da ficção. Daí também a promessa de boa literatura nos lançamentos dos livros daqueles que haviam inaugurado o romance brasileiro.

Conforme exposto até aqui, as ideias de “O romance e *Don Juan*” e “Esclarecendo” ganham seus contornos pela primeira vez em “Romance e expectativa”. A forma literária é apresentada como expressão de uma classe e, complementando a linha de raciocínio, o gênero era examinado à luz da atualidade marcada pela crise geral da sociedade burguesa, o que fazia supor uma transformação formal do próprio romance num futuro próximo. Cabe notar, todavia, algumas diferenças em relação aos dois rodapés posteriores, sobretudo no que diz respeito à finalidade da reflexão, por assim dizer. Nos dois artigos de 1944 o interesse gira ao redor do

⁴² Ibidem.

romance europeu, mas em “Romance e expectativa” o direcionamento das reflexões é comandado pelo caso brasileiro, que aponta, inclusive, uma conjuntura favorável ao desenvolvimento local do gênero, uma espécie de paradoxo literário sobre o qual valia a pena meditar.

A propósito, note-se que um dos cerne do artigo está na afirmação um tanto desabusada de que o romance brasileiro se iniciou apenas por volta de 1930, suscitando alguma perplexidade no leitor (o romance brasileiro nasceu apenas em 1930? Como ficam então as obras de Machado, Alencar, Lima Barreto e outros tantos? Não são brasileiras? Ou não são romances?). O problema, está claro, exigia uma reflexão mais exigente, que deslocava os termos correntes do debate. Dito de outro modo, ao contrário de discutir quem teria sido o primeiro a escrever romances no Brasil, algo mais ou menos inócua, Candido prefere observar as relações do gênero com o sistema local de condicionamento, aferindo as consequências do encontro da forma estrangeira com um contexto diferente de sua origem europeia. Será bom lembrar que a linha de raciocínio é tributária do programa expresso em “*Ouverture*”. No caso de “Romance e expectativa”, o nascimento do romance brasileiro está ligado à conjunção da forma com fatores históricos-sociais nacionais, estes últimos fundamentais por pelo menos duas razões. Em primeiro lugar, as particularidades locais forneciam os assuntos para as obras que, caso conformassem uma atitude estética correta e coerente, ofertavam enriquecimento literário e fisionomia própria à literatura local.⁴³ A segunda razão estava nas consequências dessa combinação, deixando à vista o caminho singular para o caso brasileiro no panorama mundial do romance: enquanto o modelo formal encontrava-se em seus estertores na Europa, aqui, notava-se o oposto — o gênero se revitalizava, com possibilidades de prenunciar igualmente uma virada social.

Esse aspecto, que deixa no ar alguma coisa de intuição sobre a aclimação do romance no Brasil, já havia aparecido pontualmente nas “Notas de crítica literária”, valendo a pena recuperar a ocasião. Em “Ficção II”⁴⁴, o segundo texto de uma série de artigos dedicada a Aurélio Buarque de Holanda e Érico Veríssimo, Candido discorda da avaliação corriqueira à época a respeito deste último, acusado de ser mero copista dos escritores ingleses, em especial de Aldous Huxley. Contradizendo o senso comum, o crítico indica que uma leitura atenta dos

⁴³ A citação completa da passagem em que o crítico afirma que o gênero romanesco nasceu em 1930 é a seguinte: “No Brasil, onde o romance brasileiro começou a bem dizer por volta de 1930, não é difícil verificar uma coisa e outra, embora de maneira menos aguda do que nos países mais civilizados. / Menos aguda, porque ainda estão abertas à exploração do ficcionista mananciais de exploração até aqui esquecidos e que, uma vez explorados, vieram enriquecer extraordinariamente a nossa literatura. Vieram dar-lhe fisionomia, se assim me posso exprimir”. Ibidem.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. “Ficção II” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 4/2/1943, p. 5.

livros de Veríssimo, a despeito da existência da influência estrangeira, constatava que suas obras não eram cópias, mas sim romances verdadeiramente brasileiros:

Abram-se os olhos e veja-se esta coisa clara: Érico Veríssimo é um escritor brasileiro, que fez romances especificamente brasileiros transpondo para o plano da arte, numa linguagem bem brasileira, temas, problemas, sentimentos e personagens que são essencialmente brasileiros. Os seus recursos técnicos, os seus ângulos de visão, é que sofrem a influência de escritores estrangeiros.⁴⁵

“Ficção II” argumenta que a técnica literária, meio pelo qual os conteúdos são expressos, embora de suma importância, não era o suficiente para definir o problema da nacionalidade de um escritor. A afinidade de Veríssimo em relação aos ingleses, que se dava apenas no espectro da técnica literária, não deveria tornar-se parâmetro exclusivo de avaliação, e outros elementos igualmente importantes em sua obra deveriam ser considerados. A preocupação com os problemas das classes sociais, a predominância do panorama coletivo sobre o destino individual e a análise do comportamento das personagens em relação ao meio, por exemplo, indicavam o vínculo nativo do autor e a diferença entre o escritor gaúcho em relação aos estrangeiros. Levando em conta tais elementos, qualquer leitor poderia averiguar que os livros do romancista brasileiro se filiavam a uma tradição da literatura local, a do romance de costumes, fato que acabava por rechaçar de vez quaisquer acusações de cópia estrangeira.

Somado a isso, a própria atitude de Érico Veríssimo distanciava-o do decalque estrangeiro, uma vez que seus laços com a matéria local (no caso, o povo gaúcho) eram bastante estreitos. A certa altura do rodapé, indica-se que o ficcionista possuía verdadeira vocação de romancista, reforçada pela recusa a morar nos grandes centros urbanos do Brasil e pela opção de viver próximo ao povo que retratava nos seus livros. A escolha não decorria apenas da simpatia do romancista em relação à província, já que implicava igualmente uma “atitude desassombrada de escritor para o povo, [de] escritor acessível, que exprime por princípio uma certa ordem de ideias e sentimentos de que o povo, o *seu* povo, possa participar”⁴⁶. De um lado, não há exagero em pressentir nesse trecho de “Ficção II” a atitude estética coerente reclamada por Candido em “Romance e expectativa”, o que desdobra as considerações acerca do romance brasileiro em novas consequências, como será visto adiante. De outro lado, o problema do localismo, abordado tanto em “Romance e expectativa” quanto em “Ficção II”, pontua o início

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

das considerações sobre a questão, que os rodapés posteriores se encarregariam de dar continuidade.

O tema retornou em “Romance e Jorge Amado”,⁴⁷ artigo publicado na edição de 3 de outubro de 1943. Iniciando uma série dedicada ao ficcionista baiano, Candido recupera logo nas primeiras linhas a premissa lançada em “Romance e expectativa”: a geração de 1930 inaugurou o romance nacional porque tentou resolver no plano literário a grande contradição cultural do país, “a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior”. Essa dualidade era a marca fundamental e reclamava resolução para que, enfim, se pudesse falar em “civilização brasileira”. A partir dessas observações, Candido passa a elucidar o contexto em que se deu o nascimento do romance brasileiro. O crítico literário lembra que, antecedendo a política e a economia, a literatura já havia colocado o problema do contraste existente entre litoral e interior no debate público por meio da prosa de ficção regionalista. Desde as obras de Bernardo Guimarães e de Franklin Távora até aos livros de Monteiro Lobato, o regionalismo lembrou o público leitor da existência do homem rural pobre, esquecido nas regiões distantes da costa urbanizada. Ainda que recuperasse a população do campo, esse tipo de literatura produzia, não raro, obras de qualidade duvidosa, recobertas por uma perspectiva lírica a valorizar apenas o aspecto pitoresco, sem tocar nos problemas efetivos que castigavam os habitantes do interior.

No entanto, com o agravamento dos problemas sociais do campo e da cidade (Candido menciona a absorção da mão de obra rural pela usina e pela tulha e a proletarização urbana a reboque da industrialização em progresso), uma brusca mudança de relação entre os escritores e os excluídos ocorreu. Conforme as contradições sociais se acirravam, o que antes era apreendido como matéria exótica passou agora a requerer outro tipo de tratamento estético, e os próprios literatos viram-se obrigados a tomar posição frente aos problemas candentes dos excluídos:

O movimento de reivindicação e a onda surda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, e a massa começou a ser tomada como fator de arte, os escritores procurando opor à literatura e à mentalidade litorâneas a verdade e a poesia, o sentido humano da massa rural e proletária, esta um prolongamento urbano do pária sertanejo. Dentro da sua linha própria de desenvolvimento interno, o romance correu paralelo, interagindo com a evolução social, recebendo as suas repercussões.⁴⁸

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. “Romance e Jorge Amado” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 3/10/1943, p. 5.

⁴⁸ *Ibidem*.

Logo a seguir, fica assinalado que os anos antecedentes à Revolução de 1930 configuram o momento de mudança definitiva na orientação literária com o advento do romance do Nordeste. Pela primeira vez houve um movimento em direção às populações interioranas a fim de tomá-las não mais como “objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte”.⁴⁹ Ainda de acordo com o crítico, o romance procedeu no sentido da descoberta e da valorização do povo, constituindo um movimento de dupla integração: estética, na medida em que o homem pobre participou como fator vivo e criativo, e ética, pois a literatura antecipou a incorporação da população pobre à vida moderna, problema que ainda aguardava solução política.

O romance brasileiro esteve, por conseguinte, atrelado à mudança de orientação da literatura no Brasil, que, a seu turno, manteve laços estreitos com o processo social em curso. Um fator importante destacado pelo crítico para que um gênero de fato nacional surgisse foi o “desburguesamento” dos escritores, isto é, a maneira pela qual os romancistas se desprenderam do gosto litorâneo europeizado e voltaram a sua atenção para o homem rural com maior desafogo estético. Isso foi decisivo para a viravolta promovida pelo romance de 1930, na medida em que os ficcionistas passaram a criar em sentido livre, menos voltado para o modelo europeu.

Para concluir a primeira parte de “Romance e Jorge Amado”, Candido ressalta que a importância da geração de 1930 não esteve limitada apenas ao plano da renovação estética, pois redefiniu a própria função social do romance. De acordo com as linhas que fecham a metade inicial do rodapé, o gênero, ao romper com o regionalismo, empenhava-se nas reivindicações sociais, apontando para a necessidade de integração dos excluídos à vida do país. Assim, ao diminuir as distâncias entre escritores e homens pobres do interior, exercia função civilizadora, posto que foi também capaz de apontar um caminho a ser trilhado pela política e pela economia do país. Recorrendo a uma ideia de Mário Schenberg encontrada em “Plataforma da nova geração”, o articulista conclui da seguinte maneira a sua reflexão acerca do romance de 1930:

A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não o *assunto*, mas a realidade criadora. Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima *criou*, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiam a ela. Foi, portanto, o despertar

⁴⁹ Ibidem.

de um sentido novo do Brasil. Como diz o sr. Mário Schenberg, no referido ensaio, a elevação do nível econômico das massas lhes permitirá uma participação efetiva na cultura nacional. O prelúdio desta participação pode se dizer que foram os romances de Trinta, reveladores do povo como fonte, não mais motivo de arte. O resto virá depois.⁵⁰

De modo geral, o esquema interpretativo de “Romance e Jorge Amado” confere maior importância à função histórica e social das obras, procurando explicar a origem do romance brasileiro com vistas às articulações entre processo social e literatura, suspendendo o juízo estético.⁵¹ O processo histórico torna-se alvo para a explicação do florescimento de uma nova forma literária, desde que fossem construídas as devidas mediações para evitar que a literatura se reduzisse a espelhamento da sociedade. O conceito de “desburguesamento”, formulação importante no artigo, é amostra significativa da maneira pela qual o crítico observa um problema literário à luz de seu contexto histórico. De um lado, o conceito distingue um movimento real da sociedade — o engajamento dos intelectuais a partir do final do decênio de 1920 nos problemas da vida nacional —, cujas repercussões se faziam sentir na esfera literária. Essa caracterização social expressa a revisão de valores de setores progressistas da sociedade que procuravam abandonar a “consciência amena de atraso” em direção à “consciência catastrófica de atraso”, para lembrar aqui os termos do ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”.⁵²

De outro lado, o “desburguesamento” possuía desdobramentos estéticos, pois também esteve atrelado ao desenvolvimento da prosa de ficção no Brasil, particularmente naquilo que dizia respeito à representação literária dos pobres. Um de seus efeitos fecundos foi ter promovido o encurtamento da distância de classe existente entre o escritor e o homem pobre, reduzindo ou eliminando o exotismo anterior que marcara a corrente regionalista. Conforme se depreende da leitura do rodapé, o regionalismo, ainda que tenha o mérito de ter sido uma das primeiras manifestações a se voltar para o homem rural, como regra geral, valeu-se do ângulo de classe para enquadrar as narrativas, captando de maneira pitoresca os modos de vida do homem pobre do campo. Isso produziu, como mencionado, quase sempre uma visão lírica das

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ A seguinte observação de Edu Teruki Otsuka sobre “Romance e expectativa” vale também para “Romance e Jorge Amado”: “Ali Candido menciona romancistas como José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Amando Fontes e considera as obras pelo ângulo de sua importância histórica e social; o juízo propriamente estético seria apresentado pelo crítico nos estudos específicos que veio a elaborar sobre *Terras do sem fim*, *Fogo morto* e sobre os romances de Graciliano.” Cf. OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”, op. cit., p. 342.

⁵² CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento in: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 169-196.

coisas, que tornava, nas mãos do escritor burguês, os tipos rurais um motivo de arte para a contemplação dos leitores urbanos. Apenas o “desburguesamento” dos escritores alterará essa disposição, porque, ao encurtar a distância entre o artista e os desfavorecidos, facultou a correção de rota da prosa de ficção nacional promovendo uma democratização literária, se for possível tal expressão. Na visada do artigo, a passagem do povo da condição de objeto estético para fator de arte (isto é, como elemento ativo da cultura literária) é o que permite a renovação do romance no Brasil, vista como um salto qualitativo no desenvolvimento da literatura local.

O conceito de “desburguesamento” encerra, portanto, ao menos duas dimensões — a caracterização de um grupo social com seus respectivos efeitos sobre o gosto literário e o momento de virada numa linha interna da prosa de ficção brasileira —, que buscam alcançar a complexidade dos vínculos existentes entre literatura e sociedade. O movimento de leitura efetuado pelo crítico atribui ao conceito influência decisiva sobre o romance de 30, na medida em que este último expressa também o processo social em curso. Procurando demonstrar a dupla dimensão do “desburguesamento”, a certa altura, Candido indica que alguns de seus efeitos emergiam na prosa de ficção de 1930, particularmente na escolha dos temas das obras, o que dava amostra da atmosfera intelectual engajada daqueles anos. O rompimento do gosto burguês levava, entre outras coisas, à renovação dos assuntos literários, incluindo-se aí novas possibilidades de valorização da cultura popular e empenho contra as mazelas nacionais. O ato de desburguesar-se, por consequência, mexia com a ficção do tempo que, a seu modo, procurava retratar o estado de coisas da vida nacional por meio de uma estética renovada. Segundo o crítico,

[a] seleção dos temas e o espírito que animava a sua escolha falam bem claramente deste espírito. Uns escritores se colocavam no ponto de vista do burguês decadente para chegar ao povo, como o sr. José Lins do Rego. Outros procediam à análise impiedosa da própria classe, como o sr. Graciliano Ramos para a pequena e o sr. Octávio de Faria, vindo de outra corrente, para a grande burguesia. Escritores como a sra. Rachel de Queiroz procuravam mostrar o que há de sofrimento e de virtualidade na existência do povo e nos seus movimentos. O sr. Ciro dos Anjos, em Minas, fazia o processo do intelectualismo do pequeno burguês, mostrando as perspectivas desoladoras e paralisantes do seu requinte sem seiva.⁵³

Conforme é possível observarmos, o “desburguesamento” passa da caracterização de um grupo social a elemento de interesse para análise literária, pois havia se tornado uma condicionante do gênero romanesco. No entanto, é preciso notar que “Romance e Jorge

⁵³ CANDIDO, Antonio. “Romance e Jorge Amado”, op. cit., p. 5.

Amado” não entra propriamente na análise literária para comprovar que, do ponto de vista interno das obras, o “desburguesamento” de fato aparecia através dos temas dos romances. Além disso, Candido não esmiuça se o surgimento de uma nova forma literária nacional estava ligado ao desburguesamento dos escritores, sendo um dos pontos cegos do rodapé, como se verá a seguir. Nem por isso ele deixa de ter alcance. O “desburguesamento”, nesse caso, serve como porta de entrada para abordar e entender os elementos internos da fatura dos romances, ou ainda, o exame da função social do romance prepara a análise formal. Para citarmos um exemplo, observemos brevemente a leitura proposta a respeito de *Fogo morto*, publicada em 30 de janeiro de 1944.⁵⁴ Nela Candido retoma uma ideia já citada em “Romance e Jorge Amado” — a de que José Lins do Rego utilizava o ponto de vista do burguês decadente para chegar ao povo em seus livros — sendo ela fundamental para a construção das personagens do livro, influenciando em quase todos os elementos de *Fogo morto*. Assim, era possível concentrar a análise do livro nas personagens, destacando a maneira pela qual eles dramatizam a decadência rural a ponto de configurar-se ao longo do enredo uma tensão poucas vezes vista na literatura brasileira. A recuperação da questão da decadência antecipada em “Romance e Jorge Amado” oferece indícios de que a reflexão a respeito do contexto histórico enquadra também a análise de *Fogo morto*. Sendo a obra “por excelência o romance dos grandes personagens”,⁵⁵ nada melhor que, de um lado, retomar as origens do tema e, de outro, analisar seu rendimento na fatura da obra. Nesse sentido, “Romance e Jorge Amado” estabelece um preâmbulo a partir do qual a análise da fatura se desenvolve ou, dito de outra maneira, o exame da função do romance constrói uma base para que o valor das obras fosse aferido de modo a não depender apenas do gosto do crítico.

Embora as mediações não se encontrem plenamente elaboradas em “Romance e Jorge Amado”, talvez valha a pena insistir mais um pouco no esquema de leitura para averiguar o seu alcance, particularmente na formulação do “desburguesamento”. Extrapolando o seu significado no rodapé, o conceito capta os passos da modernização capitalista brasileira, cujas consequências, é sabido, não escapam à esfera da ideologia. Esse vínculo é importante, pois garante que literatura e sociedade estejam conectadas, fornecendo lastro às reflexões encontradas no rodapé. Um dos méritos do “desburguesamento” está na intuição nada superficial de uma nova configuração histórica com reverberações importantes na literatura. Com o risco de repetir o que já é conhecido, cabe recuperarmos que o reajustamento das

⁵⁴ CANDIDO, Antonio. “*Fogo morto*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/1/1944, p. 7.

⁵⁵ *Ibidem*.

relações de produção e da dinâmica de acumulação capitalista facultou, em via indireta, ao intelectual brasileiro a partir da década de 1920, possibilidades novas em relação à tradição local.⁵⁶ Por exemplo, a subserviência ao padrão europeu, traço importante da dependência cultural e algo destacado em sentido negativo no rodapé, era fato presente em múltiplos aspectos da vida cultural brasileira até o começo do século XX. O jargão bacharelesco, o purismo gramatical e mesmo muito da literatura pitoresca que enquadrava os elementos locais eram produtos culturais derivados, em boa medida, do gosto pelo modelo metropolitano aclimatado ao país. Com o desenvolvimento da modernização capitalista brasileira, as manifestações culturais passaram a reclamar igualmente a sua atualização, no sentido de superar o panorama corrente, visto agora como atrasado. Nesse sentido, o “desburguesamento” será um desses passos de atualização cultural.

O que não foi expresso ainda é que a tarefa de atualização não era algo simples, dadas as condições de uma ex-colônia que almejava modernizar-se em toda linha. Para não nos alongarmos no assunto, o que fugiria às possibilidades deste trabalho, a leitura feita por Roberto Schwarz a respeito de Mário de Andrade ilustra o grau de complicação do problema. Conforme indica Schwarz, a prosa do escritor modernista estava calcada na “colocação ‘errada’, popular e brasileira dos pronomes, enxertada numa escrita de flexibilidade deslumbrante, fruto da mais alta e pesquisada cultura literária”.⁵⁷ Uma das intenções dos “erros” propositais era a denúncia do caráter colonizado da cultura brasileira. O apego ao padrão normativo da linguagem, por exemplo, indicava o atraso da dependência cultural, muitas vezes encobrindo caminhos mais afeitos às expressões locais. Nesse sentido, Mário de Andrade incorporava, no plano literário,

⁵⁶ Luiz Felipe de Alencastro assinala que a organização do mercado de trabalho é central para a compreensão da história nacional. Entre outras coisas, o autor indica que ela, nas suas mutações ocorridas ao longo do tempo, repercutiu não apenas nas formas de produção e na organização social, mas também nas formas ideológicas. Alencastro sublinha ainda que nos anos antecedentes a 1930 há uma mudança decisiva para a vida nacional: o mercado de trabalho passa a se territorializar e não depender mais da importação de mão de obra. Essa mudança tem o Estado brasileiro como um de seus fundamentos e se reproduz na esfera da cultura: “Enquanto o mercado de trabalho foi predominantemente alimentado pelo tráfico negreiro e pela imigração — enquanto a economia brasileira comia os trabalhadores crus —, o poder político encontrava-se em face de trabalhadores mantidos em situação de infracidadania. Nessas condições o discurso ideológico resumia-se praticamente ao diálogo entre as classes dirigentes (a burocracia imperial e republicana) e as classes dominantes (as oligarquias regionais). A partir do momento em que a reprodução ampliada da força de trabalho se territorializa — quando a economia passa a comer trabalhadores cozidos —, o discurso ideológico não pode mais evoluir intramuros no estreito espaço do poder. Doravante era preciso uma ‘linha de massa’, uma ideologia que encobrisse o sentido e a orientação do cotidiano, que justificasse as relações complexas unindo dominantes e dominados. Nacionalismo e patriarcalismo fornecerão o esteio ideológico da nova fase do mercado de trabalho brasileiro. A emergência de uma administração federal reforçada, o trabalhismo, o populismo varguista eficazmente propulsado pelo rádio (pela primeira vez todo o povo brasileiro ouve a ‘voz do dono’) veiculam o nacionalismo. *Casa-Grande & senzala* fornecerá a teoria e a prática do patriarcalismo brasileiro”. Cf. ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30” in: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: setembro de 1987, nº 18, pp. 17-21.

⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. “Outra Capitu” in: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 151.

as contribuições da língua popular, em sentido positivo e desrecalcado, à experimentação estética das vanguardas internacionais, oferecendo resultados de ponta, poucas vezes igualados no Brasil, que procuravam superar a normatividade metropolitana estéril e alterar o panorama local da vida intelectual.

As consequências iam além da literatura. Schwarz nota, por exemplo, que a colocação “errada” dos pronomes, apesar de parecer valorizar a participação dos excluídos à primeira vista, mirava prioritariamente às classes letradas, já que o intuito era o de estimulá-las a romper com o obsoleto padrão cultural vigente. A troca de lealdade por parte da elite letrada abriria caminho para uma cultura desprovinciana com desenvolvimento autônomo. Dessa maneira, a configuração estética elaborada por Mário, além de altamente sofisticada, indicava uma hora histórica precisa, que continha inclusive possibilidades efetivas de mudança social no país:

Vinha à frente a tarefa da integração *cultural* da nação, mandando que os homens modernos, em dia com a atualidade estética internacional, trabalhassem na articulação desta última com as riquezas da pobreza brasileira, numa síntese exaltante, incompatível com o padrão burguês corrente, que fazia figura *atrasada*. O fundo colonial do país, agora acrescido pela massa imigrante, também ela reduzida à infracidadania, passava a ser o verdadeiro repositório de nossa força. A desalienação da elite através dessa aliança, que expulsava a anterior sujeição mental, abriria o campo para a originalidade, o dinamismo e a regeneração nacionais. A serem plausíveis as nossas indicações, o desenvolvimentismo batia à porta, em variante pré-30, não econômica, que imprimia um rumo *sui generis* ao pensamento.⁵⁸

Pois bem, um padrão análogo parece estar inscrito no universo apresentado por Antonio Candido em “Romance e Jorge Amado”. Com alguma modificação, o artigo também retoma a valorização da cultura popular, nesse caso entendida, por um lado, como meio de revitalização literária do romance e, por outro, como prenúncio de uma virada social. A massa de desfavorecidos da sociedade brasileira passa, no artigo, à condição de força para o progresso literário, estando apta a transfundir “o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia”,⁵⁹ o que enriquecia uma forma literária metropolitana em fase decadente. Ao mesmo tempo, o salto qualitativo do romance de 30 deixava entrever um horizonte de mudanças, situado para além da esfera literária: a necessidade de incorporar os excluídos não era apenas problema de ordem estética, tratando-se, na realidade, de um imperativo econômico e social para um país em vias de uma mudança possível. Daí que Candido não ignore o papel decisivo

⁵⁸ Ibidem, pp. 152-153.

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. “Romance e Jorge Amado”, op. cit., p. 5.

reservado às camadas letradas na possível viravolta do país. A troca de lealdade das elites ilustradas constituía, aqui também, um caminho factível naquela hora do país, e o “desburguesamento” dos escritores reflete, ainda que indiretamente, a aspiração a um caminho social sedimentado em “um desenvolvimento novo, com eixo interno”⁶⁰, para retomar o ensaio de Schwarz, movimento que dependia, por sua vez, de uma virada esclarecida das elites contra o padrão colonial.

Isso não é tudo, residindo uma diferença a ser notada no paralelo entre Candido e Mário. Um limite do “desburguesamento” acentuado pelo rodapé era o da adesão apenas parcial em relação aos excluídos, isto é, os interesses dos de baixo encontravam nos escritores uma barreira de classe originária que impedia o rompimento total com os padrões cultivados pela elite ilustrada. Na própria definição do “desburguesamento” sintetiza-se que a troca de lealdade do gosto literário europeizado pela cultura popular se configurava mais na forma de uma reação ao panorama conservador anterior, sem implicar necessariamente no compromisso de transformação profunda:

Até aí [1930] o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses, na sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí, vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desburguesar. Se desburguesando, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obcecadamente voltados para a Europa; vão aceitar o brado de autonomia linguística; vão procurar sentir o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de Vinte e Dois. O romance começa, pois, a não ser mais romance *para* classe. É ainda *de* classe, porque seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar esta circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo.⁶¹

O “desburguesamento”, caso se deseje traçar mais um paralelo no âmbito da própria obra de Antonio Candido, corresponde a uma variante do radicalismo dos anos 1930.⁶² Em que pese certa teleologia nessa associação, o “desburguesamento” oferece, na esfera estética, uma posição avançada e possível, que reagia contra a tradição literária conservadora, voltada para a referência metropolitana e distanciada do país real. Além disso, nota-se algo de ambíguo em relação aos escritores no que tange o problema de classes: embora procurem se desvencilhar do

⁶⁰ SCHWARZ, Roberto. “Outra Capitu”, op. cit., p. 152.

⁶¹ CANDIDO, Antonio. “Romance e Jorge Amado”, op. cit., p. 5.

⁶² CANDIDO, Antonio. “Radicalismos” in: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 195-216.

gosto europeizado, os ficcionistas não transpõe a barreira social, nem os seus romances almejam outro público, já que permanecem restritos às camadas letradas. São traços que permitem ao leitor de hoje associar o “desburguesamento” ao radicalismo de classe média, já que em ambos os casos há a ideia de contrapeso progressista oposto às posições conservadores vigentes, em matéria de arte ou em matéria social.

De todo modo, o esquema de leitura de “Romance e Jorge Amado” consegue enfeixar aspectos diversos — o romance também como forma brasileira, processo social e vida literária, desenvolvimento da forma, sondagem das possibilidades históricas do país — que constituem um avanço crítico notável no debate literário nos anos de 1940. Mais atrás, entretanto, ficou dito que havia uma limitação no esquema de leitura proposto pelos rodapés. Grosso modo, ela se refere à tese de que um gênero literário brasileiro surgira apenas por volta de 1930. Como observado, a tese pressupunha que uma forma de origem europeia se aclimatou somente quando os escritores abriram caminho para a cultura popular, dando contornos definitivos ao romance nacional. Um dos problemas dessa hipótese é que o surgimento de uma nova forma está atrelado à perspectiva de incorporação dos excluídos à vida moderna, visada que caminha na direção das teses dualistas da época. Isso mostraria o seu lado ilusório logo em seguida: o país se modernizou sem qualquer tipo de inclusão de corte progressista, frustrando a aposta numa sociedade mais justa. No que concerne mais de perto a crítica literária, a expectativa de uma virada social redundava na falta de exame interno, por assim dizer, do desenvolvimento do romance, em que cogitasse o nascimento de uma forma autenticamente brasileira a despeito das iniquidades do país, as quais não necessariamente precisariam ser superadas para que um gênero nacional se formasse. As considerações encontradas em “Romance e Jorge Amado” que vão nesse sentido se limitam à recuperação da linhagem regionalista, vista ainda como tradição conservadora a ser suplantada. A correção de rumos não demoraria a tardar, e Antonio Candido, embora só resolva o problema em *Formação*, daria mais outro passo numa série de artigos publicados em 1946, já na fase do *Diário de S. Paulo*.

Em 18 de abril de 1946, Candido iniciou a publicação de “O nosso romance antes de 1920”⁶³, série composta por quatro rodapés no *Diário de S. Paulo*. Como indica o título, ali

⁶³ CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (I)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 18/4/1946, p. 4; CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/4/1946, p. 4; CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (III)” in *Diário de S. Paulo*.

procurou-se refletir a respeito dos caminhos percorridos pelo gênero literário no Brasil até o início do século XX. A série, na verdade, possuía origem anterior sendo fruto de uma conferência pronunciada pelo autor em julho de 1945, conforme indica uma nota ao final do quarto artigo. Para refletir sobre o assunto, o crítico retoma algumas das formulações da *Folha Manhã*, refazendo, entretanto, alguns pontos de vista.

O primeiro texto retorna mais uma vez às origens do gênero na Europa. Logo no parágrafo de abertura, Candido reapresenta a ideia de que o romance emerge “como fruto da civilização moderna do Ocidente, porventura como a sua expressão literária por excelência”. O momento ou a data exata em que desponta autonomamente não era ponto pacífico para os especialistas, e talvez, lembra o crítico, fosse mais prudente considerar que apenas no século XVIII o romance aparece como forma literária independente. Naquele século, principalmente na França e na Inglaterra, visualizam-se as suas características definitivas: vestindo-se com “as roupas da realidade”,⁶⁴ o romance enquadra o espaço e o tempo na sua ação e no seu objetivo, diferenciando-se em definitivo de outras modalidades literárias. A partir daí a sua marcha será vitoriosa, conquistando pelo século XIX uma posição consolidada no quadro cultural europeu para em seguida transformar-se no gênero literário mais importante do Ocidente.

Refeito o resumo histórico-literário, que secunda o argumento dos rodapés da *Folha da Manhã*, o crítico começa a se dedicar propriamente aos caminhos da forma romanesca no Brasil. A primeira constatação é a de que ela aparece por aqui na metade do século XIX, quando já estava em fase exuberante na Europa. Embora não se aprofunde nas consequências desse descompasso, encaminha-se um questionamento — qual haveria sido o primeiro romance de fato brasileiro? Candido começa por contrariar uma tese da época, segundo a qual o livro *Aventuras de Diófnanes*, publicada em 1752 por Margarida da Silva e Orta, seria o pioneiro do gênero no país. Para o crítico, não era possível atestar a validade da hipótese, pois tanto a obra quanto a própria autora não mantinham quaisquer relações com as letras locais. Uma “pálida imitação do *Telêmaco*”, as *Aventuras de Diófnanes* não foram “condicionada[s] pelo meio brasileiro” e sequer se enquadravam “na evolução da nossa literatura”, segundo expressa o titular da rubrica, restando partir ao exame de outras obras. Assim, outras tentativas, como as de Joaquim Norberto, Gonçalves de Magalhães e Pereira da Silva poderiam ser levadas em conta; entretanto, todas elas não se constituíam como autêntico romance, dadas as semelhanças com a novela ou o conto. Em melhores condições, apareceria *O filho do pescador* (1843), de

São Paulo: quinta-feira, 9/5/1946, p. 4 e CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (conclusão)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 16/5/1946, p. 4.

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (I)”, op. cit., p. 4.

Teixeira e Sousa, não fosse a sua proximidade aos romances em verso, ao dramalhão e às narrativas dos poetas românticos locais. Frente a esse quadro, o melhor era estabelecer *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, como o primeiro romance brasileiro. Entre os motivos elencados, destaca-se que a obra surge como um romance de fato autônomo, diferenciado de outras modalidades literárias, além de ser a primeira voltada de maneira consistente para a análise do meio, traço importante para a constituição do gênero. O crítico indica ainda que *A moreninha* surge na condição de produto da sociedade do Rio de Janeiro, porque era fruto espontâneo “daquela sociabilidade que se ia difundindo e rotinizando na capital do Império, aplacados os sobressaltos da Regência e moderados os costumes urbanos”. Outro fator a se considerar era o público leitor mais bem definido àquela altura. Os livros de Macedo, de acordo com o crítico, encontraram condições de circulação bem estabelecidas, já que miravam, muitas vezes, tanto um público de leitores definido quanto ocasiões sociais específicas. Macedo e outros autores tinham em vista, ao comporem seus livros, a sociabilidade típica do Rio de Janeiro de meados do século XIX, a leitura ao redor da “mesa da sala de jantar”:

Os ingleses falam de “tea-table novel” a fim de caracterizar certo grupo de escritores seus; não sei se destoaria chamar, em sentido algo diferente, “romances da mesa de chá” aos livros de Macedo e muitos dos de Alencar. A mesa da sala de jantar, em torno da qual se passava o serão, com os atoalhados bordados, o lampião de gás ou azeite, era como que a praça de armas de semelhante literatura. Em torno dela, lia-se, cosia-se, enquanto não chegava a hora do chá das nove ou das dez, conforme a casa. Nos romances de Macedo, nunca se perde de vista semelhante público, como muitos romancistas modernos não esquecem os leitores de bonde e do trem suburbano. Mais ainda: o próprio Macedo é um autêntico conviva do chá das nove. Sabe que as leituras se fazem muitas vezes em voz alta, que as conversas não descambam da norma estabelecida, que os padrões ideológicos não gostam de ser ameaçados. E longe dele tal ideia! O que pretende é movimentar um pouquinho os bocejos da mesa de chá, dando a relações humanas cuidadosamente decalcadas sobre ela um retoque mais vivo de sentimento e aventura. O bom Macedo nunca pulou cerca em literatura, e os seus livros do fim, como as *Memórias da rua do Ouvidor*, são iguais aos do princípio, como *O moço louro*, ou os do meio, como as *Memórias do sobrinho do meu tio*. Morreu, em 1882, quando *O mulato* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram novidade recente.⁶⁵

O romance brasileiro, portanto, havia nascido em 1844, segundo a avaliação de Antonio Candido em “O nosso romance antes de 1920 (I)”, quase um século antes do que o articulista apontara na *Folha da Manhã*. A mudança de datas se explica em parte pela inflexão promovida pelas “Notas de crítica literária” em sua fase do *Diário de S. Paulo*, quando o autor

⁶⁵ Ibidem.

optou pela perspectiva que favoreceu mais o aspecto literário e dependeu menos das condicionantes. Em “O nosso romance antes de 1920 (I)” mira-se determinar o momento em que a forma europeia se aclimatou de fato às condições locais e não atrelar a forma às transformações sociais. Embora o crítico não expresse textualmente a questão da aclimação da forma, o leitor observa que a escolha pelo livro de Macedo baseia-se em dois elementos que corroboram tal impressão. O primeiro liga-se ao movimento inicial do artigo em que se constata o descompasso entre a situação na Europa e no Brasil: o romance se encontrava consolidado na metrópole, e o seu transplante para uma ex-colônia dependeria da aclimação em terreno diverso, reclamando que a forma se adaptasse à sociedade que encontraria no país novo. O segundo elemento localiza-se nos motivos para a escolha de Macedo, que, curiosamente, referem-se mais aos elementos extraliterários. Aqui, indica-se que o pioneiro da modalidade no Brasil se esforçou para conjugar o romance moderno ao meio local, ajustando-o à sociabilidade fluminense de meados do século XIX. O movimento é importante, pois, além de aclimatar a forma europeia às condições nacionais, deu origem a uma linha mestra da literatura brasileira, a do romance de costumes urbanos.

Estabelecida a data de origem do romance nacional, as considerações sobre *A moreninha* conduzem também a outras reflexões. O nascimento do livro dependeu, como é possível recuperar em “O nosso romance antes de 1920 (I)”, de certa integração que envolvesse o autor, a obra produzida e um público bem definido, noções que podem remeter o leitor de hoje ao sistema literário de *Formação*. É preciso indicar, contudo, que esses termos estavam longe de serem consolidados em chave satisfatória no rodapé. Na verdade, não há maiores indícios de que o autor estivesse elaborando ali as noções da *Formação*, porém, talvez possamos afirmar, forçando a nota, que em “O nosso romance antes de 1920 (I)” algumas intuições do sistema literário aparecem em estágio embrionário. Ao constatar que *As aventuras de Diófanos* não guardavam laços com o desenvolvimento das letras nacionais, pois não estabeleceu contato com o público e com os outros autores brasileiros, o crítico passa a perseguir fatores que apontassem para a aclimação do gênero na sociedade local. A obra e o autor eram componentes de um complexo de relações em que gravitavam ainda os leitores, gerando ocasiões em que o romance aparece integrado às práticas sociais.

A despeito das diferenças claras entre o artigo de rodapé e a *Formação*, outras passagens da série sugerem o paralelo com o livro de 1959. Observemos, por exemplo, a sequência dos argumentos apresentados em “O nosso romance antes de 1920 (I)”. Após referir-se a Macedo, Candido passa às *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de

Almeida. O primeiro comentário trata da dificuldade de situar o livro numa linha de desenvolvimento do gênero inaugurado anos antes. Para explicar o problema, o crítico recorre a Sílvio Romero, que já no século XIX notara a falta de concatenação da vida ideológica nacional. Segundo Candido:

As literaturas jovens têm dessa surpresa: os golpes de ensaio revelam-se frequentemente golpes de mestre. À falta de uma linha contínua de evolução, de uma longa tradição literária que se afina e apura nas mãos de gerações sucessivas, o ímpeto criador vai se inspirar noutras tradições e noutras terras. Estudar literatura brasileira é, em boa parte, estudar literatura comparada. Já em 1876, Sílvio Romero afirmava: “Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos, um autor não procede de outro (...) não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido”.⁶⁶

No caso de Manuel Antônio de Almeida, o problema era duplo: o ficcionista não só aparece, na literatura brasileira, isolado de antecessores como a sua filiação a autores estrangeiros era difícil de estabelecer. Sem esmiuçar o tópico, Candido cogita ter havido um “fenômeno estranho de polinização literária”, e passa a observar a fatura das *Memórias*, cujo mérito foi o de apresentar uma qualidade essencial do romancista, “a capacidade de encarar a vida segundo um ângulo próprio de visão, um ângulo forjado. Existe, numa palavra, capacidade de interpretar a vida”. Daí também a sua importância, já que aprofundou o “estudo dos costumes da sociedade urbana”⁶⁷, linha inaugurada por Macedo. Nesse trecho, a dificuldade de filiar Manuel Antônio de Almeida ao desenvolvimento do romance é constatada sem tocar nas questões levantadas pela citação de Romero, criando-se um ponto cego em relação à falta de tradição das ideias no Brasil e do influxo externo, balizas que cercavam também o romance. O artigo, que se limita a apontar somente a tênue continuidade dos estudos dos costumes urbanos entre Macedo e Almeida, sequer chega a esboçar uma reflexão a respeito, algo que seria deixado para *Formação*, conforme aponta Edu Teruki Otsuka:

Embora o problema mais abrangente da falta de tradições culturais locais e sua relação com o influxo externo estivesse implicado na citação de Romero, o jovem Antonio Candido limita-se à constatação da ausência de tradição *do romance* no Brasil, sem discutir (decerto por não fazer parte do tema de sua palestra) a questão mais ampla que no entanto era o assunto do trecho citado de Romero. Em *Formação da literatura brasileira*, o problema se apresentará sob a feição da “dupla fidelidade” dos romancistas, que se valiam de formas e convenções estéticas europeias e, ao mesmo tempo, buscavam apreender a

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

realidade local, de modo que a forma importada do romance se adaptava para atuar como instrumento de descoberta e interpretação do país, delineando a incipiente tradição do romance brasileiro, à medida que incorporava a matéria brasileira à imaginação literária. Em “O nosso romance antes de 1920”, o jovem crítico apenas começa a esboçar as linhas da tradição, procurando identificar as relações entre as obras e tendências, que, aos poucos, iam articulando as obras.⁶⁸

Para voltarmos ao artigo de Candido, ambos os autores, Macedo e Almeida, são apontados como aqueles que consolidaram o romance de costumes, linhagem que ganharia pouco tempo depois continuidade na figura de José de Alencar. Os méritos deste último, no entanto, diferem bastante dos antecessores. Alencar foi capaz de abrir novas possibilidades literárias e conseguiu ajuntar ao estudo dos costumes uma dimensão de fantasia e fuga poética, que faltava ao romance nacional, dando os primeiros passos para a inauguração do romance histórico e do romance naturalista. Candido valoriza o papel desempenhado pelo autor de *O guarani* (1857) na evolução do gênero no Brasil, apontando como triunfo o seu apuro estilístico. Lacuna sentida desde sempre, Alencar assenhorou-se da linguagem do romance para torná-la efetivamente literária, qualidade rara no panorama local do século XIX. Ao contrário do que ocorria com as *Memórias de um sargento de milícias*, era possível determinar a filiação de Alencar, sobre quem o influxo estrangeiro, principalmente de Chateaubriand, agia como a fonte inspiradora de seu “naturismo poético”. O esforço empregado pelo autor de *Iracema* visando ao lirismo não foi irrelevante, pois constituía tarefa que só viria a ter prosseguimento nas mãos de um autor do calibre de Machado de Assis.

Além disso, o crítico assinala que José de Alencar está relacionado à diretriz do romance regionalista. De acordo com o artigo, parte de sua obra prende-se a autores como Bernardo Guimarães e Franklin Távora, dois dos principais representantes do romance regional, que ainda no século XIX deram continuidade a linhas importantes legadas por Alencar, como a fixação de tipos e ambientes. Bernardo Guimarães foi o primeiro a consagrar narrativas com enfoque nos tipos do interior de Minas Gerais. Fundador da literatura sertaneja, segundo a expressão de Candido, o escritor mineiro inaugurou o romance social no Brasil ao propor temas como o das relações afetivas entre o branco e o escravo, combatendo o regime servil no âmbito da literatura, a exemplo de *Rosaura, a enjeitada* (1883) e *A escrava Isaura* (1875). O crítico sublinha ainda certa simpatia nessas criações literárias não só pelos tipos criados, mas também pela capacidade do escritor em apreender literariamente a natureza e os costumes rurais, algo

⁶⁸ OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”, op. cit., pp. 357-358.

que seria recorrente em nossa tradição. Já Távora seria um escritor mais consciente e intencional em sua proposta regionalista, posto que seus romances procurassem delimitar-se ao Nordeste, denunciando os problemas específicos ligados àquela área geográfica, reclamando ainda a resolução devida. Por fim, Candido faz breve referência a Alfredo de Taunay, talvez o mais literariamente bem-sucedido do romance regionalista romântico, com o seu *Inocência*.

Os quatro autores referidos em “O nosso romance antes de 1920 (I)” reapareceriam em *Formação*, distribuídos em capítulos que tratam do romance nacional. A semelhança, porém, não avança para além disso, havendo divergências que valem a pena ser mencionadas. Uma delas refere-se às limitações de espaço do artigo, que prefere uma visão panorâmica em detrimento da análise das obras. Esta última foi decisiva à *Formação*, obra reconhecida pela análise literária detalhada, que se apropria, em chave muito particular a Antonio Candido, de elementos como o *close reading*, sendo isto um dos pontos altos do livro.⁶⁹ Os artigos do *Diário de S. Paulo* não adotam procedimento similar devido à origem dos textos (não custa lembrar, uma conferência pública de 1945); além disso, o golpe de vista panorâmico se ajusta ao público tanto da palestra quanto do jornal. Daí o interesse maior em se acompanhar as linhas de continuidade sem entrar a fundo na análise dos livros.

Essa diferença, entretanto, não impede que em outras passagens da série de artigos possam ser correlacionadas ao livro, indicativo, aliás, que naquela altura Antonio Candido meditava a respeito de questões importantes posteriormente reelaboradas na *Formação*. Observemos o segundo artigo de “O nosso romance antes de 1920” em que o tema é o romance do decênio de 1880. Ali, Candido apresenta o panorama daquela década, indicando ser o período em que o gênero já se encontrava consolidado no Brasil. Traça-se um paralelo entre as mudanças literárias e a complexificação da sociedade brasileira ocorridas na segunda metade do século XIX, e o quadro histórico resultante pretende iluminar a evolução da forma literária. Como é possível apreender, a reorientação literária que se deu a partir de 1870 corresponde, em algum nível, ao processo econômico-social experimentado pelo país no último terço daquele século. O aparecimento de uma burguesia mais vigorosa, que exprimiu um novo espírito de época, visando substituir “o patriarca rural”, é um dos fatores a sinalizar a mudança progressiva da sociedade brasileira. A isso, somaram-se novos elementos como o declínio da monarquia, as reivindicações democráticas e a crise do regime escravista. Concomitante às agitações sociais, um novo romance, estabelecido na crítica e na análise do meio social, com espírito mais

⁶⁹ AGUIAR, Joaquim Alves de. *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado: Antonio Candido e Grande Sertão: Veredas em dois estudos*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2012. Ver sobretudo o estudo sobre *Formação da literatura brasileira* nas passagens das pp. 93-106 e 166-170.

combativo, encontrou solo fértil para aflorar, coincidindo com a revisão dos valores em voga. Nesse contexto, que também contava com pelo menos outros dois fatores literários (a consolidação do público leitor e a voga do realismo e naturalismo na Europa), surgem três expoentes: Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia. Completa a cena Machado de Assis, tornando a década de 1880 uma das mais ricas da literatura nacional, e que só encontra comparativo em 1930, na opinião do titular da rubrica.

Desenhado o panorama, Candido passa a comentar a obra de Aluísio Azevedo, uma das expressões de maior relevo no romance de crítica social. O ficcionista também refletia bem a oscilação que marcou a cultura nacional nas últimas décadas do século XIX, vacilante “entre romantismo e realismo, entre retórica e espírito científico, entre as solicitações do meio e as sugestões da Europa”. Nos seus romances coexistiam tendências românticas e realistas, as quais produziam a alternância entre a observação bem escrita e os “arrancos mal pensados e cosidos”, o que, nas palavras de Candido, espelhava

uma condição da nossa dualidade cultural da época, do nosso marginalismo, para usar um pobre termo impiedosamente deformado e barateado. O sr. Luiz Martins veria, possivelmente, a presença do complexo de remorso, em que o recalque romântico e Brasil velho irrompesse periodicamente para punir a ousadia de um super-ego modernizado e revolucionário.⁷⁰

O interesse pela dualidade da cultura brasileira seria um *tour de force* na obra de Antonio Candido, aparecendo em seus principais ensaios. Para citar dois deles apenas, pensando numa ordem cronológica de publicação, “Literatura e cultura de 1900 e 1945”, redigido em 1950 e publicado em 1953, trará a “dialética do localismo e do cosmopolitismo” identificada como a lei básica da evolução das ideias no Brasil.⁷¹ Já foi visto também, no excerto de Otsuka citado mais atrás, que o problema reaparece em *Formação* na forma da dupla fidelidade dos romancistas. Para retomarmos o fio da meada, fica claro que no rodapé a questão da dualidade começava a ser delineada, embora estivesse distante das formulações posteriores. Os problemas inscritos na obra de Aluísio Azevedo denotam que Candido identificou, naquela altura, a contradição básica da vida literária nacional, a divisão dos escritores entre a forma europeia e a solicitação do meio, achado que pode ser considerado um avanço no universo de sua primeira crítica. Em “Romance e Jorge Amado”, tivemos oportunidade de observar que Candido distingue o antagonismo entre gosto europeu e cultura nacional como uma das

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, p. 117.

variáveis inscritas no desenvolvimento da forma romanesca no Brasil, influenciando na diferença de classe colocada pelos escritores e que seria amenizada pelo “desburguesamento”. Digamos que a adoção de um ponto de vista mais literário, próprio da fase no *Diário de S. Paulo*, proporcionou outra perspectiva: a oposição agora é apreendida como um ritmo peculiar da obra de Aluísio Azevedo, cuja contribuição na história do romance nacional seria exatamente a de figurar a tensão estabelecida entre o dado local e o influxo estrangeiro. Podemos supor, então, que o passo final do movimento estaria na elaboração da referida dialética do localismo e cosmopolitismo, elaborada pouco anos depois de “O nosso romance antes de 1920”.

A continuação do rodapé não deixa de suscitar mais associações com a obra posterior do crítico. Após as observações feitas a respeito de Aluísio Azevedo, o crítico passa a um rápido comentário sobre *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, romance que se apegou ao cientificismo do naturalismo francês e cuja importância foi “haver rasgado, de alto a baixo, a toalha da mesa de chá, abrindo caminho para todas as ousadias”. Em seguida, Antonio Candido volta a sua atenção para *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, que ocuparia um lugar de relevo nas letras nacionais, e aqui os paralelos com a *Formação* tornam-se visíveis, graças ao destaque dado a Pompeia e a *O Ateneu*, na opinião do articulista, uma verdadeira obra-prima que anuncia o amadurecimento do romance brasileiro. Tal condição foi alcançada sobretudo porque a obra de Pompeia pressupõe o romance anterior, ou seja, *O Ateneu* figura na série como o resultado dos caminhos percorridos por Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Aluísio de Azevedo, entre outros, aprofundando as qualidades e corrigindo os desvios desses prosadores:

O Ateneu, de Raul Pompéia, coloca-se ante estes livros, mais ou menos medíocres, como autêntica obra-prima. É um romance de maturidade literária e representa, porventura, no isolamento de que logo se envolve, uma *réussite* ainda mais extraordinária que as de Machado de Assis. Disse que Machado paira acima das condições literárias do momento. Raul Pompéia, ao contrário, pressupõe o romance brasileiro que o antecede e, solidamente plantado nele, a ele se sobrepõe. *O Ateneu* implica a língua poética de Alencar, a observação minuciosa de Aluísio, a ousadia de Júlio Ribeiro. Em vez de se despojar da retórica romântica, como Machado, ela a disciplina e reforma, não para criar um estilo poético, à maneira de Alencar, mas para exprimir um pensamento sólido, consciente, e pintar com relevo uma realidade observada nos seus traços mais eloquentes.⁷²

Raul Pompeia transforma-se no “sinal de maturidade do romance nacional”, tratando-se do autor apto a abandonar a tendência romanesca de descrição do ambiente e do

⁷² CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/4/1946, p. 4.

estudo dos costumes para caminhar em direção à construção de um romance “capaz de forjar um estilo que contivesse, na sua riqueza, pensamento profundo, penetração psicológica apta a esclarecer os mistérios da conduta”. As linhas do rodapé serão reelaboradas em um capítulo importante de *Formação*, “Aparecimento da ficção”,⁷³ que trata do surgimento do romance no Brasil. Após delinear o panorama geral do gênero no país, a certa altura do capítulo, Candido retoma e reformula a ideia do rodapé, atribuindo não a Pompeia o sinal de maturação da literatura brasileira, mas a Machado de Assis:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.⁷⁴

Curiosamente, em “O nosso romance antes de 1920”, Machado aparece desvinculado das letras locais. Reconhecido como o melhor escritor brasileiro, em nenhuma passagem dos textos, porém, o crítico consegue incluí-lo nalguma das linhas de desenvolvimento do romance local. O terceiro artigo da série começa exatamente por esse ponto em que se apresenta os motivos pelos quais o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* desvincula-se da evolução das letras locais. Após repassar alguns traços gerais da obra machadiana, Candido afirma que nenhum escritor brasileiro havia influído a obra de Machado, “apenas Gonçalves Dias e José de Alencar lhe dão um exemplo de exigência artística”. As suas referências situavam-se no romance satírico europeu do século XVIII e na filosofia, e não em nas tendências literárias em voga na Europa daquele momento. Sendo assim, o crítico considera que Machado de Assis não se prendeu a antecessores nacionais ou mesmo às influências estrangeiras mais visíveis naquele final de século. Único autor nacional capaz de contribuir universalmente para a literatura, o autor de *Dom Casmurro* encontrava-se em linha independente e a sua contribuição para o romance estava na inauguração de uma direção que

⁷³ CANDIDO, Antonio. “Aparecimento da ficção” in: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, pp. 429-461.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “Aparecimento da ficção”, op. cit., pp. 436-437.

encontraria mais tarde alguns poucos continuadores, entre eles, Ciro dos Anjos. Em resumo, essas são algumas das linhas encontradas no artigo de rodapé que procuram justificar a posição excêntrica de Machado de Assis, mas que, vistas hoje, não explicam as qualidades de sua obra nem os seus vínculos com os romancistas antecessores⁷⁵

Após as considerações sobre Machado de Assis, “O nosso romance antes de 1920 (III)” traça um breve panorama dos decênios de 1890 e 1900, destacando o estatuto consolidado que alcançara o gênero brasileiro. Segundo o crítico, não haverá novidades nesse período, embora chame a atenção a sua proliferação, que acabou por estabelecer relação permanente com o público leitor, adensando a atmosfera literária do país. Os destaques desse intervalo são Adolfo Caminha, Domingos Olímpio e Graça Aranha. Sobretudo nos dois primeiros, o que se constata é a consolidação das tendências naturalistas e regionalistas inauguradas nas décadas anteriores; Caminha leva às últimas consequências o Naturalismo, particularmente em *Bom-Crioulo* (1895), que introduz “no meio acanhado do Brasil, o problema do homossexualismo”, e seus méritos concernem à “objetividade impressionante que alcança, cumprindo à risca, mais do que outro qualquer escritor em nossa língua, o famoso postulado naturalista de isenção moral, tão pouco praticado”. Quanto a Olímpio, o autor de *Luzia-Homem* (1903) ao mesmo tempo que consagra o regionalismo iniciado por Franklin Távora, marca um ponto de renovação ao propor o tema da seca e da vida sertaneja “num tom que seria retomado mais tarde pelos atuais romancistas nordestinos”. Por fim, Candido dedica algumas poucas linhas a Graça Aranha, destacando *Canaã* (1902) como “uma espécie de tentativa de sociologia telúrica”⁷⁶, mais ou menos inédita na prosa de ficção local.

Finalizando “O nosso romance antes de 1920”, o quarto e último artigo examina o decênio de 1910 constatando igualmente que naqueles anos não haveria novos caminhos para o gênero. O único grande valor apontado é o de Lima Barreto, e Candido, já nessa ocasião, chama a atenção para a necessidade de uma leitura atenta da obra do carioca, que até aquele momento era geralmente tomado pela crítica a partir do viés biografista. Após apontar as qualidades e os defeitos das *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909) e *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), a análise indica que, apesar da força e do significado social, Lima Barreto não abriu direções literárias novas. Na verdade, nenhum autor daquele período

⁷⁵ Edu Teruki Otsuka sublinha que a dificuldade de lidar com Machado não era exclusiva à crítica de Antonio Candido. Por exemplo, Lúcia Miguel Pereira, nome importante da crítica nacional, em *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*, também encamparia a tese de que o autor de *Dom Casmurro* não encontrava antecessores ou continuadores no romance brasileiro. Cf. OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”, op. cit., pp. 359-361.

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (III)”, op. cit., p. 4.

conseguiu renovar o gênero, de modo que em 1920 “o nosso romance havia chegado à exaustão”.⁷⁷ Apenas as tentativas modernistas é que seriam capazes de marcar uma nova etapa no desenvolvimento da forma, com as experiências linguísticas das *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, a renovação do regionalismo nordestino promovida a partir de *A bagaceira* (1928) e a linha introspectiva inaugurada na década de 1930 por *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931).

Antes de encerrar a série, Candido tece mais algumas considerações a respeito do ponto de vista adotado por ele. Conforme expressa, o resumo foi orientado por dois intuitos: indicar as contribuições que fizeram o romance brasileiro se desenvolver, assinalando os continuadores de cada corrente através dos traços de suas obras, e contrariar a tendência comum na crítica literária de tratar os romancistas mais como personalidades do que como artistas. O viés biográfico da historiografia literária era incapaz, nas suas palavras, “de julgar a obra literária como realidade própria, integrada num conjunto cultural e desligada do autor que a criou”,⁷⁸ perspectiva que foi evitada na série do *Diário de S. Paulo* pela adoção de uma investigação interna dos romances. Candido lamenta ainda não ter insistido na recepção do público, fator importante a ser levado em conta na medida em que revela não apenas a maneira pela qual o romance foi galgando o seu prestígio entre os leitores e consolidando o seu público no Brasil, mas também pelas relações e possíveis influências do público no desenvolvimento próprio do romance.

Com efeito, o que predomina no panorama é o exame do desenvolvimento do gênero no Brasil por meio de uma visada que se atém ao *determinismo literário*, isto é, às linhas internas no desenvolvimento do romance no Brasil, com seus precursores e continuadores. Ao contrário do que ocorrera nos textos da *Folha da Manhã*, são raros os momentos em que os elementos extraliterários se sobressaem em “O nosso romance antes de 1920”. As condições sócio-históricas, como a complexificação da sociedade ao longo do século XIX e a formação de um público leitor do romance, aparecem articuladas à análise das linhas do gênero, porém com menor preponderância do que ocorrera na *Folha*. Os resultados aqui não são irrelevantes. O primeiro deles está centrado na retificação da tese lançada em “Romance e expectativa” e “Romance e Jorge Amado”. Nos rodapés do *Diário de S. Paulo* constata-se que o nascimento do romance no Brasil não esteve atrelado à transformação social. A mudança de ângulo em “O nosso romance antes de 1920” permitia assim uma correção de rumos, que punha o problema

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ CANDIDO, Antonio. “O nosso romance antes de 1920 (conclusão)”, op. cit., p. 4.

mais próximo de uma resposta histórico-literária adequada. A autonomia relativa da forma corrigia os rumos através do deslocamento da função social da literatura para o valor literário, equilibrando o peso de ambos no ato crítico, o que, afinal, possibilitava uma perspectiva realista em torno do surgimento do romance brasileiro.

Vale a pena, por fim, assinalar algo ligado ao contexto divergente dos rodapés da *Folha da Manhã* em relação aos do *Diário de S. Paulo*, que pode aclarar um pouco as causas dessa retificação feita pelo nosso crítico. Ficou anotado que muito das teses sobre o romance enquanto forma burguesa e o romance brasileiro vinham carregadas do otimismo na transformação da ordem vigente em direção a uma sociedade pós-burguesa,⁷⁹ o que escapa à série “O nosso romance antes de 1920”. Esse sentimento otimista, que não era exclusivo a Antonio Candido, derivou em parte das expectativas oriundas após as vitórias contra o nazismo e contra a ditadura getulista. Na cronologia dos fatos, tanto “Romance e expectativa” quanto “O romance e *Don Juan*” e “Esclarecendo” foram publicados posteriormente à Batalha de Stalingrado, ponto de virada da Segunda Guerra Mundial; no plano nacional, com a entrada do Brasil na guerra, a contestação à ditadura voltava a ganhar corpo, consolidando-se em janeiro de 1945, no I Congresso de Escritores. Os artigos da *Folha da Manhã* não deixam de captar a experiência histórica daqueles anos, refletindo, entre outras coisas, a aposta numa reorganização das sociedades no pós-guerra que superasse o capitalismo burguês. Isso não foi irrelevante para a crítica de Antonio Candido e pode se fazer sentir nas formulações sobre o romance que se acompanham até aqui. Um de seus efeitos se atém mais de perto à articulação entre análise literária e senso histórico, uma vez que a aposta na transformação da sociedade fortalecia dentro do ato crítico vinculações desse tipo. O romance meditado como formação ideológica da classe burguesa em crise ou o problema do romance nacional destinado a antecipar uma sociedade brasileira mais igualitária são aspectos tributários do interesse pelo condicionamento, mas também do engajamento e do sentimento otimista produzido naquele momento.

Pois bem, quando “O nosso romance antes de 1920” foi editado, em 1946, as expectativas em torno da transformação social já não constam mais no horizonte dos textos. A adoção de um ângulo mais literário, se for possível a expressão, está ligada à orientação anunciada em “Começando” mas também à decepção com os rumos do pós-guerra no Brasil e no mundo. A propósito, Roberto Schwarz, em “Prefácio a Francisco de Oliveira, com

⁷⁹ OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa: Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”, op. cit., p. 341.

perguntas”, registra que o sentimento presente nos versos finais do *Escaravelho de ouro*, de Oswald de Andrade, publicado em 1946, não deixa de anotar a frustração pós-guerra, quando a promessa de uma sociedade politicamente liberada não se cumpriu. Os versos do poema (“Venceu o sistema de Babilônia / e o garção de costeleta”) sintetizam, no humor ácido de Oswald, as desilusões deflagradas pelas expectativas não realizadas.⁸⁰ Isto posto, é possível imaginar que a atmosfera atravessou igualmente a crítica de rodapé de Antonio Candido. No caso, a atitude militante, que na *Folha da Manhã* afirmava abertamente que uma transformação na sociedade estaria a ocorrer, acaba ocupando um plano mais discreto na análise na fase do *Diário de S. Paulo*. A visada estética, no entanto, não correspondeu ao desprezo pelo processo histórico e enclausuramento no âmbito estético, conduzindo o crítico a outro problema. Uma das constatações do primeiro texto da série, a de que o romance brasileiro nascera em 1840 e não em 1930, identifica (ou ao menos intui) uma questão de interesse para a compreensão do país: o romance nacional se constituiu à revelia da sorte da maioria dos brasileiros. Como é sabido, esse problema seria repostado por *Formação* sob outra roupagem — a de que o sistema literário se formou a despeito da nação —, e talvez não haja exagero em enxergar que, naqueles anos de pós-guerra, quando a promessa de uma virada social não se concretizara, e as iniquidades do país permaneciam absurdas, o crítico começava a observar o processo literário nacional sob uma perspectiva que apostasse menos na transformação social e se voltasse mais para o processo formativo de nossa sociedade.

⁸⁰ O comentário de Roberto Schwarz está logo no início de “Prefácio a Francisco de Oliveira, com perguntas”: “O poema em epígrafe condensa, em chave debochada, a decepção de um poeta modernista e libertário com o curso do pós-guerra. As derrotas do nazifascismo na Europa e da ditadura Vargas no Brasil haviam sido momentos de esperança incomum, que entretanto não abriram as portas a formas superiores de sociedade. No que nos tocava, a vitória ficara com o *sistema de Babilônia*, quer dizer, o capitalismo, e com o *garção de costeleta*, quer dizer, a estética kitsch. O resultado da fermentação artística e social dos anos 20 e 30 do século passado acabava sendo esse.” Cf. SCHWARZ, Roberto. “Prefácio a Francisco de Oliveira, com perguntas” in: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 151.

Capítulo 3 — Antonio Candido, leitor de poesia

1. Exercícios iniciais: Modernismo, rotina e tradição

A crítica de poesia de Antonio Candido talvez seja um dos núcleos mais interessantes nos textos de *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*. Leitor bastante assíduo do gênero, o autor interessou-se particularmente pela produção nacional, revelando ao longo de seus artigos um verdadeiro empenho mirando esquadrinhar a lírica brasileira da década de 1940. Em paralelo, o crítico não deixou de visitar os poetas estrangeiros, por vezes, divulgando alguns deles, pouco conhecidos no Brasil até então. Desses dois interesses, forma-se um terceiro aspecto a ser anotado: no movimento geral dos textos de imprensa, a poesia nacional está avizinhada à estrangeira num esforço de atualização do debate literário em que as questões estéticas internacionais também diziam respeito à cena brasileira. Por aí se vê uma breve notícia de uma crítica de poesia de ponta, que Vinícius Dantas entendeu ser uma contribuição “tão importante quanto a de Mário de Andrade”.¹

Um ponto de partida para investigarmos esse aspecto da primeira crítica de Antonio Candido localiza-se novamente nos primeiros escritos da revista *Clima*, cujo tateio de posições visam compor um quadro de referências próprio, que uma vez constituído passaria a nortear as análises subsequentes. Retomemos, assim, o mencionado artigo de abertura da seção “Livros”.² Como já ficou indicado no primeiro capítulo, após a apresentação das diretrizes da seção e dos comentários sobre *Um homem dentro do mundo*, Candido destaca justamente a lírica como o ponto alto da produção literária de 1940. Quatro títulos lhe pareciam os mais importantes daquele ano: *Lira dos cinquent’anos*, de Manuel Bandeira, *A mulher ausente*, de Adalgisa Nery, *Estrela solitária*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade. Propondo o comentário a respeito de tais obras, o articulista passa a tecer breves observações a respeito das obras, resumindo para o leitor as características gerais de cada título. O primeiro livro é o de Manuel Bandeira que, segundo Candido, oferecia amostras da qualidade do poeta, um dos maiores nomes da literatura nacional. Características como a nota pessoal, a variedade de temas, o humor contido, a ausência de verbalismos e a eloquência discreta do eu lírico indicavam o grau elevado de consciência artística da poesia reunida em *Lira dos cinquent’anos*, muito superior à média poética nacional. O crítico também destaca a presença,

¹ DANTAS, Vinícius. “Argumentos” in CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 124.

² CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*. vol. 1, maio de 1941, pp. 107-117.

no conjunto da obra, de uma inflexão poética em direção a “uma forma por assim dizer clássica”, que depurou as composições do poeta ao longo do tempo. O breve comentário acerca de *Lira dos cinquent’anos* expressa, por fim, que Bandeira reuniu no livro alguns dos melhores poemas da língua portuguesa (entre eles, “Maçã”, “Água forte”, os “Sonetos ingleses” e “Canção de muitas Marias”), e Candido faz questão de encerrar a leitura do livro com a transcrição de “Mozart no céu” que, segundo a sua apreciação, era “um livre e rápido arabesco desenhando a pureza e a limpidez da emoção com uma graça só a ele [Bandeira] acessível”.³

Na sequência, o crítico passa à *Mulher ausente*, de Adalgisa Nery, repetindo os procedimentos de leitura aplicados na obra anterior. Nas suas palavras, o ponto fulcral de *A mulher ausente* situava-se num lirismo “doente de essência”, qualidade básica do livro assinado pela poetisa. A expressão leva a entender que os poemas se distinguiam sobretudo pela construção feita num plano absoluto no qual o eu lírico tendia à procura pela essência das coisas, numa espécie de movimento em que sujeito e objeto se dissolviam para a recriação do mundo poético. Tratava-se, assim, de uma poesia construída sobre o incomensurável, marcada pelo ritmo alto dos versos e pela utilização de uma linguagem profética, algo raro no panorama local. O crítico, todavia, não se aprofunda nas contribuições artísticas elaboradas pela poetisa encaminhando-se ao terceiro título selecionado, *Estrela solitária*, de Augusto Frederico Schmidt, que curiosamente se contrapunha em muitos sentidos à lírica de Manuel Bandeira e à de Adalgisa Nery. Abordando o livro, Candido menciona que o seu autor estabeleceu na cena lírica contemporânea uma tendência neorromântica, disponível à emoção e ao mistério da vida, o que dava vazão a um verso com largueza de ritmo, oposto à contenção presente em muitos autores, incluindo-se os dois poetas anteriores, Bandeira e Nery. Bem ao gosto poético tradicional, Schmidt conseguia empregar fluidez à língua, algo contrário à tendência geral da cena brasileira daquele momento, mas que chegava a bom termo em *Estrela solitária*, conforme se atesta no artigo. Por último, *Sentimento do mundo* é apenas aludido pelo crítico, que anota com bom-humor ter lido a obra de Drummond graças ao empréstimo de um amigo por apenas alguns dias. Não tendo mais o título em mãos, o crítico achava melhor apenas saudar o aparecimento da obra sem aventurar-se em qualquer tipo de avaliação.⁴

³ Ibidem, p. 113.

⁴ No artigo, o crítico anota: “Com grande empenho consegui um exemplar emprestado logo após a sua publicação, exemplar que era disputado por vários candidatos e que, não tendo tido a coragem de roubar, fui obrigado a devolver rapidamente ao legítimo dono. Impedido, portanto, de dizer honestamente o que penso de *Sentimento do mundo*, deixo aqui apenas a minha reverência por esta grande obra e pelo seu autor”. Posteriormente, em texto recolhido em *Recortes*, Candido relembra o episódio: “Eu era aluno de segundo ano na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde apareceu certo dia um colega arvorando a preciosidade. O exemplar pertencia a Rubem Braga, com dedicatória e tudo, mas andava rolando de mão em mão e, por confiança do colega, parou nas

A breve descrição acima permite-nos inferir que o artigo de estreia se estrutura a partir da identificação de traços formais dos livros em foco, e o intuito do crítico parece ser o de introduzir as linhas gerais de cada obra ao leitor eventualmente interessado pela cena poética nacional. Ao lado desse traço, entrevê-se um pequeno movimento contextualizador, ligado ao panorama no qual as produções se ligavam, seja dentro da totalidade de uma obra (como no caso de Bandeira), seja arriscando filiações literárias, como no caso de Schmidt. É possível observar ainda o esforço de compor a fisionomia da produção poética de 1940, tendo em vista os nomes examinados no artigo: o panorama daquele ano era composto pela vertente da poesia de Manuel Bandeira, marcada pela riqueza e eloquência discreta em grau cada vez mais apurado; pela lírica hermética e de alta tensão elaborada por Adalgisa Nery; e pelo reavivamento romântico promovido por Augusto Frederico Schmidt. A referência a Carlos Drummond de Andrade, quem fazia coincidir a qualidade poética com a atitude participante, completaria o quadro geral da poesia de 1940. Como se observa, o aspecto descritivo prevalece no artigo em detrimento da interpretação das obras.

Esse padrão de leitura, que poderíamos denominar como uma espécie de resenha de rápida pincelada descritiva, repetiu-se mais de uma vez, tornando-se, na verdade, o procedimento básico da crítica de poesia em *Clima*. Noutro exercício inicial — de maior fôlego, é verdade — que aparece na oitava edição do periódico, Antonio Candido traz a leitura de *Poesias*,⁵ volume que reuniu em 1941 toda a produção de Mário de Andrade. Empregando novamente esforços na apresentação dos aspectos fundamentais da obra em vista, o jovem crítico arrisca, dessa vez, um golpe de vista mais profundo. Antes de entrar nos meandros do livro, porém, Candido alerta o leitor para os inconvenientes da crítica de poesia, em considerações breves que merecem atenção. Para ele, a crítica era um tipo de exercício derivado das impressões de leitura, mas que racionalizam as emoções manifestadas no contato com as obras. Em outras palavras, a tarefa do crítico era tornar conceito intelectual aquilo que se manifestava no âmbito da experiência subjetiva, procedimento que não necessariamente era visto como positivo, já que sacrificava parte importante da poesia em nome de uma intelectualização suspeita. Num escritor como Mário de Andrade, “poeta complexo, profundo,

minhas uns dois ou três dias. A impressão dominante foi de coisa nova, inclusive naquele terreno difícil onde os moços do meu tempo procuravam uma solução que convencesse, para além da geralmente fraca *poesia participante*. Era como se o poeta tivesse afinal conciliado de maneira exemplar ‘óleos inconciliáveis da verdade e da beleza’, encontrando o *quid* que poderia gerar a verdadeira poesia política, por meio da sua incorporação ao modo de ser e, sobretudo, de dizer.” Cf. CANDIDO, Antonio. “Fazia frio em São Paulo” in: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 24 e CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*, op. cit., pp. 113-117.

⁵ CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*. São Paulo, vol. 8, janeiro de 1942, pp. 72-78.

extremamente pessoal”⁶, o problema tornava-se ainda maior, constringendo bastante quem se propusesse a lançar uma explicação de sua obra.

Assumindo tais riscos, Candido inicia o balanço de *Poesias* e constata, em primeiro lugar, que a obra revelava grande coerência e apuro poético. Essas marcas eram acompanhadas por outras duas características: a capacidade de descoberta e o fato de a poesia do autor ser fruto de um trabalho artístico árduo e construtivo, formando, por assim dizer, a base de sua produção literária. A identificação de tais características permitia ao leitor apreender melhor a riqueza de uma obra elaborada por um poeta “de vários aspectos, várias maneiras e vários temas”⁷. Prosseguindo na análise, Candido passa a descrever quais eram os principais elementos que compunham *Poesias*, algo que valia a pena na medida em que revelava a arquitetura da obra. Quanto aos aspectos, afirma-se haver quatro deles, muito bem delineados: o poeta folclórico, nutrido sobretudo pela cultura popular; o poeta cotidiano, que construía a poesia a partir dos dados da vida; o poeta de si mesmo, voltado para o mergulho na própria intimidade; e, enfim, o poeta que busca novos meios de expressão. Desses quatro aspectos procederiam as três maneiras poéticas de Mário de Andrade: a de guerra (a atitude modernista combativa dos anos de 1920), a de encantamento rítmico, alimentada pelas sugestões da cultura popular e com tendência ao virtuosismo na construção dos versos, e a despojada, mais sóbria e contida, voltada para a busca de essências. Por fim, *Poesias* abarcava uma série de temas, quatro deles destacados por Antonio Candido: o Brasil, o conhecimento amoroso em conjunto com o amor falhado, o autoconhecimento do poeta e, por último, a conduta diante do mundo.

Após descrever as características da lírica de Mário de Andrade, o jovem crítico observa que a trajetória da produção poética do escritor modernista continha uma inflexão importante a ser notada: até *Remate de males* (1930) a poesia se direciona sobretudo aos temas brasileiros e à construção de uma poética própria; a partir de então, Mário deixará de lado essas preocupações dominantes para efetuar o mergulho em si mesmo. No entender do articulista, a mudança de rota acusa que a partir de *Remate de males*, a poesia do autor deixa de lado certos “brilhos instrumentais”⁸ para aderir ao despojamento total, próximo às vezes do silêncio. Ainda na esteira dessas alterações, a própria presença do poeta tendeu a diminuir: se na primeira fase sente-se a sua forte personalidade, em especial através dos modismos de expressão, tais recursos diminuem bastante em *Remate de males* devido ao propósito da “poesia do silêncio”.⁹ Chegava-

⁶ Ibidem, p. 72.

⁷ Ibidem, p. 74.

⁸ Ibidem, p. 75.

⁹ Ibidem, p. 76.

se assim à maturidade poética do escritor, que poderia ser compreendida pela habilidade “em *fazer falar* o silêncio; em apagar-se para fundir nele a sua poesia”,¹⁰ algo diverso do que havia se constatado na obra dos anos de 1920:

Mário de Andrade não usava apresentar assim a sua poesia, como o afloramento último de um grande trabalho interior (“Ô poésie, ô trésor, perle de la pensée”...); mas mostrava ao leitor todo o processo poético com as suas riquezas e as suas abundâncias. Nos “Poemas da negra”, porém, e da mesma maneira no “Rito” e em parte do *Grão cão*, ele é, como Manuel Bandeira, o poeta do produto extremo — do poema despido de *circunstanciais*. Antes, o próprio fato de Mário de Andrade criar grande e soberana poesia com o dado cotidiano e com as riquezas da sua inspiração, afastava-nos dessas regiões de solidão e de recolhimento em que o fenômeno poético adquire um tão raro prestígio.¹¹

Conforme está anotado no parágrafo final do artigo, a segunda fase da poesia de Mário de Andrade não poderia ser retratada pelo predomínio de essências. A sua virtude, aponta Candido, não se localizava nos assuntos ou no mero jogo de palavras, e sim no “ato de olhar as coisas e senti-las, quaisquer que elas sejam, e de trazê-las para um plano em que a sua experiência poética as transforma em fontes eternas de beleza”.¹² Após essa afirmação, há uma nota final indicando que seu texto a respeito de *Poesias* era devedor de ideias retiradas de um ensaio em preparo intitulado “O poeta Mário de Andrade”. Salvo engano, o referido escrito não foi publicado, tornando o artigo de *Clima* um dos poucos escritos de Candido dedicado à poesia marioandradiana.

Durante a análise do livro, o procedimento de leitura é muito similar ao do artigo de estreia, pois concentra a leitura do volume nas características gerais do objeto sem deixar de apreender algo do contexto. No entanto, as consequências que ele extrai da caracterização de *Poesias* são de maior alcance, a começar pelo fato de que demonstram, por exemplo, as relações cruzadas das componentes poéticas de Mário de Andrade. Nesse caso, parece evidente uma mudança qualitativa em relação ao artigo de estreia, uma vez que os traços da obra examinada interessam na medida em que revelam os vínculos que estabelecem entre si e não como aspectos isolados da feição do livro. Por isso talvez o articulista reitere a coerência do poeta modernista, dado que a concatenação entre os aspectos, as maneiras e os temas se faça de maneira orgânica em *Poesias*. A leitura analítica esmiuça a trajetória literária do escritor, o que conduz à identificação de duas fases. Nessa divisão, os procedimentos artísticos posteriores a *Remate de*

¹⁰ Ibidem, pp. 76-77.

¹¹ Ibidem, p. 77.

¹² Ibidem, pp. 77-78.

males, voltados para o subjetivo e para a essência, parecem ganhar a simpatia do crítico, visto que o despojamento do poeta alcançaria resultados melhores sem recair no mero jogo estético, algo raro no cenário brasileiro. A valorização desse aspecto é significativa dentro da crítica de poesia de Antonio Candido, pois antecipa uma problemática recorrente (e que será vista logo adiante) nos artigos subsequentes, a do esteticismo na lírica moderna.

De todo modo, para fixarmos um aspecto importante, a análise de *Poesias* consolida a familiaridade do crítico com a produção modernista, que se torna o assunto principal dos artigos de *Clima*. Com efeito, Antonio Candido dedicou boa parte de suas incursões na poesia a autores do movimento, e não tardaria para que outro nome de proa aparecesse na seção “Livros”. Em “Acanhamento e poesia”,¹³ escrito veiculado no décimo segundo volume da revista, Candido examina alguns aspectos da obra de Carlos Drummond de Andrade e faz um brevíssimo balanço a respeito dos quatro títulos publicados pelo poeta àquela altura, observando a obra através do tema do acanhamento. Segundo o crítico, a poesia de Drummond se dividiria em três fases. A primeira, circunscrita a *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, se destacava pela tendência introspectiva, porém conflituosa do eu lírico, sempre a empregar um tom confessional comedido pela discrição máxima. Nessa etapa, a tensão entre a confissão e o acanhamento do homem fundamenta o conjunto de poemas, levando a uma espécie de lirismo com matizes irônicos. O resultado dessa convivência paradoxal entre sentimentalismo e ironia marcava o nascimento de um “conjunto de alternativas de abandono e recuo”¹⁴ em que o eu lírico busca conhecer a si mesmo, sem revelar-se aos leitores completamente, graças aos seus escrúpulos excessivos. Passada a fase inicial, segue-se a de *Sentimento do mundo*, quando o poeta se desvencilha da atitude anterior ao descobrir a insuficiência do individualismo; o acanhamento ali ganha contornos quase trágicos devido à constatação de que a falta de ação em sentido coletivo causa verdadeiro constrangimento ao poeta, agora consciente do individualismo inicial. Chegando, enfim, a *José*, título que marca a terceira fase da poesia drummondiana, o articulista sinaliza que, tendo experimentado a busca de si e depois o mergulho no mundo ao redor, o eu lírico retorna ao isolamento, sem, contudo, estar acompanhado da pungência anterior, permitindo-se experimentar a solidão com serenidade.

“Acanhamento e poesia” é um escrito breve, com apenas duas páginas, que não deixa de recorrer ao procedimento de leitura descritiva. Não obstante algumas qualidades, as consequências retiradas por Candido em “Acanhamento e poesia” ficam a dever, pois não são

¹³ CANDIDO, Antonio. “Acanhamento e poesia” in *Clima*. São Paulo, vol. 12, janeiro de 1943, pp. 124-126.

¹⁴ *Ibidem*, p. 124.

desenvolvidas em todo o seu potencial, algo que ocorrera de modo similar no artigo de estreia. Entretanto, esses exercícios de leitura abrigam aspectos importantes. Explicando melhor, a presença dos três poetas modernistas, já consagrados naquela altura, não parece ser fortuita, pois revela que o ideário do movimento configura um norte para a crítica de poesia de Antonio Candido. Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade aparecem como verdadeiros paradigmas de qualidade lírica para o articulista, juízo este que não será alterado com o correr dos anos.

No caso de Mário de Andrade, é importante anotar que ele também modulou a crítica de Antonio Candido de outra maneira, através do ensaísmo. Não são poucas as menções feitas pelo articulista de *Clima* à crítica de Mário, bastando observar, para se ter uma ideia do diálogo travado, um dos três escritos comentados acima. “Acanhamento e poesia” se aproxima bastante de argumentos encontrados em “A Poesia em 1930”, referência obrigatória para quem se interessa pelo autor de *Pauliceia desvairada*. A rigor, a ideia central do texto de *Clima* apropria-se de uma observação feita no ensaio de 1931, no qual Mário de Andrade havia assinalado a timidez do eu lírico drummondiano como elemento estruturante de *Alguma poesia*. No ensaio, afirma-se que o acanhamento ditava o ritmo dos versos do livro, influenciando em quase todas as dimensões, inclusive nas escolhas de determinadas formas líricas. Numa passagem do texto, Mário sublinha, por exemplo, que

o emprego da métrica provém, nele [Drummond], de uma vontade íntima de se aniquilar, de se esconder, de reagir por meio de movimentos ostensivamente cancioneiros e aparentemente alegres e cômicos (sempre ainda o “vou-me embora pra Pasárgada”...) contra a sua inenarrável incapacidade pra viver.¹⁵

Na continuação do ensaio, pontua-se que a timidez coexiste com a inteligência em Drummond, combinação contraditória mas fundamental para as composições, pois dela se originava toda a poesia do livro. Em “Acanhamento e poesia”, Candido repetirá os argumentos, estendendo-os para o conjunto dos livros publicados por Drummond. Essa retomada consta logo no início do artigo, que substitui o termo “inteligência” utilizado no ensaio de Mário por “lirismo”, refazendo aquela contradição da poesia drummondiana referida em “A Poesia em 1930”. Nas primeiras linhas de “Acanhamento e poesia”, o jovem crítico afirma:

¹⁵ ANDRADE, Mário de. “A Poesia em 1930” in: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 43.

Na primeira fase (em que incluo *Alguma poesia* e *Brejo das almas*), o seu acanhamento de homem muito consciente e muito policiado, de mineiro discreto, leva-o ao lirismo enquadrado pelo não-me-dupismo do humour — porque o poeta, que tem uma como que vergonha de se mostrar, volta e meia está se explicando, procurando atenuar a intensidade da confissão.¹⁶

Os paralelos podem ser sugestivos, mas a diferença de valor pesa a favor de Mário de Andrade, cujos escritos possuem fôlego maior quando comparados aos exercícios iniciais de Antonio Candido. Naquela altura, Mário figurava entre os melhores críticos de poesia no Brasil, não sendo improvável que o articulista de *Clima* o tivesse como uma de suas referências. De todo modo, os ensaios de Mário de Andrade são balizas importantes, sinalizando a presença viva do Modernismo nos primeiros textos assinados por Candido. Não por acaso, o próprio movimento modernista seria a temática do último artigo no periódico, “Ordem e progresso na poesia”.¹⁷ Nele, a pretexto da análise de *Mundo submerso* (1944), livro de estreia de Bueno de Rivera, Antonio Candido discute o legado modernista deixado aos poetas da nova geração. O argumento do artigo é o seguinte: ao ler *Mundo submerso*, era possível identificar um importante sintoma da poesia brasileira daquele momento, a “estabilização do modernismo”¹⁸, traduzida no caso de Bueno de Rivera pela notória inspiração em autores como Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, algo mais ou menos similar ao que ocorria com outros escritores novatos dos anos 40. Na visão de Candido, isso era indício de que o Modernismo exercia, naquela altura, o papel de filiação literária principal, à qual os escritores estreantes se prendiam sobretudo por meio do verso livre e pela recuperação do acervo de imagens caro aos modernistas.

Do ponto de vista da crítica literária, afirma o jovem crítico, a ascendência de um período literário sobre outro configurava assunto passível de estudo, entre outras coisas, porque denotava certo grau de autonomia alcançado pela literatura nacional, que, naqueles anos, já não dependia do influxo estrangeiro. A geração de poetas que despontava na década de 1940 se apoiava de modo quase exclusivo em uma tradição local, dispensando a obrigação de recorrer a escritores de outros países, indicativo de que a cultura literária havia alcançado consistência maior:

As filiações são a chave dos períodos literários, e uma literatura afirma a sua independência e o seu vigor pela capacidade de transmitir, sempre fecundos,

¹⁶ CANDIDO, Antonio. “Acanhamento e poesia”, op. cit., p. 124.

¹⁷ CANDIDO, Antonio. “Ordem e progresso na poesia” in *Clima*. São Paulo, vol. 16, novembro de 1944, pp. 58-64.

¹⁸ *Ibidem*, p. 58.

os seus valores próprios. Quando sinto no sr. Mário de Andrade traços de Appolinaire e Cendrars; quando sinto no sr. Manuel Bandeira a marca de António Nobre e Eugênio de Castro; quando filio Ronald de Carvalho a Whitman, Omar Khayyam e não sei mais quem, — estou afirmando a falta de força da nossa própria poesia, ainda incapaz de criar valores realmente transmissíveis. Quando, porém, um Vinícius de Moraes me aparece como encruzilhada de influências brasileiras e estrangeiras, quando um Carlos Drummond consegue libertar-se de convenções passadas para encontrar a sua atitude pessoal; quando, sobretudo e finalmente, aparece toda uma geração de jovens poetas nutridos exclusivamente da atmosfera poética brasileira, estou reconhecendo a pujança daqueles mestres que se libertaram à custa de muita luta e a existência de um clima poético brasileiro.¹⁹

O Modernismo tornava-se, na visão de Candido, o período literário capaz de criar e transmitir valores artísticos próprios às gerações posteriores, resultando na formação do referido “clima poético brasileiro”. Ocorre que nesse movimento intergeracional havia um lado menos frutífero, posto que a filiação ao Modernismo, por si só, não fosse sinônimo de qualidade estética. Na continuação do texto, o crítico sublinha que a cena contemporânea parecia acomodada à tarefa de somente prosseguir com as técnicas herdadas, sem se preocupar com qualquer tipo de renovação estética. Naquela fase, não obstante o caráter inicial de ruptura, o Modernismo era assimilado com imensa facilidade, num paradoxo que transformava ousadia criativa em simples convenção de outrora e mesmo fórmula pronta. O lado menos elogioso da filiação encontrava-se na aceitação completa de um padrão estético, à mão de qualquer tentativa artística, tornando-se, a rigor, fastio literário. Ciente do problema, o crítico avalia que os poetas novos pareciam correr risco sério ao repetir fórmulas que pareciam entrar em fase declinante:

Deste modo, estamos entrando na zona perigosa, no ponto intermediário em que a poesia, se não tiver pulso, se transforma em *no man's land*, na qual a fórmula substitui a inspiração e o clichê, a imagem criadora. Não quero melhor exemplo do que a alarmante facilidade com que o jovem e citado sr. Lêdo Ivo se alça aos malabarismos que custaram o trabalho de toda uma geração de poetas. Perdeu-se o respeito, como dizem os velhos, e já se vai percebendo que o irreduzível e libérrimo modernismo possui articulações tão convencionais quanto as das outras escolas, e que é possível apoderar-se delas mediante um bocado de habilidade.²⁰

A poesia brasileira de 1940 encontrava-se, na opinião do crítico, sob o signo do impasse. De um lado, como continuadores do Modernismo, os novos poetas exibiam, ou melhor, eram frutos da maturidade da literatura nacional, munida de valores capazes de cortar a dependência do influxo estrangeiro; de outro, a mera continuação demonstrava sinais de

¹⁹ Ibidem, p. 60.

²⁰ Ibidem, p. 61.

esgotamento, pois o veio de renovação ficara relegado ao segundo plano. Para ilustrar o raciocínio, Candido relembra o caso do escritor romântico João Júlio Santos, tido pelos seus contemporâneos como talento de primeira ordem, mas que justamente por se limitar à continuação do padrão romântico consagrado acabou no completo esquecimento depois de alguns anos:

O próprio João Júlio foi tido por muitos contemporâneos como este substituto de Álvares de Azevedo que ele via em Varela. Folheando seu livro, vemos que não lhe faltava talento nem facilidade poética. Excessiva facilidade, que, minando a resistência criadora, abriu as portas para a influência ilimitada dos grandes românticos. A cada passo, encontramos nos seus versos, muitos deles realmente belos, a presença de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu. Nem um arranco no sentido de solução pessoal. João Júlio encontrou a estrada feita, os clichês prontos, e apropriou-se passivamente deles. Os adjetivos românticos, que ainda nos encantam após um século de positiva avacalhão na literatura de cordel, nos jornalecos de província e na oratória pátria já soam nele como banalidade imperdoável.²¹

Feito o panorama geral da situação, as últimas páginas de “Ordem e progresso na poesia” especulam soluções possíveis para romper a rotina literária em vigência. Para tanto, era possível conceber a poesia como um jogo de ordem e progresso, no qual as fases se alternavam ora rompendo padrões (o progresso), ora estabilizando as conquistas de uma escola (a ordem). Sob esse ponto de vista, não havia dúvidas de que a década de 1940 era uma fase de ordem, embora isto não excluísse a possibilidade de novos avanços, requeridos aliás, pelo próprio o esgotamento do Modernismo naquela altura. Daí a conclusão do artigo: era preciso que os escritores novatos propusessem a elaboração de uma poética nova, que aliasse as técnicas modernistas a uma dimensão ideológica da poesia. Pelo termo ideologia, alerta o autor, não se compreendia uma literatura partidária ou de propaganda política, mas sim uma “poesia impregnada de certas ideias diretoras, e não apenas jogo estético”²² em que fosse possível retomar aspectos que pareciam abandonados pela poesia moderna, tal como o tema.

A leitura de “Ordem e progresso na poesia”, como se vê, é mais elaborada do que os artigos precedentes, organizando-se em diferentes níveis a estruturar a análise literária. O primeiro deles diz respeito ao papel desempenhado pelo movimento modernista, observado na condição de força criativa geradora de valores estéticos nacionais, conforme assinalado. Por assim dizer, em “Ordem e progresso na poesia” completa-se o quadro de referência que vinha sendo construído por Antonio Candido desde o artigo de estreia, revelando a importância

²¹ Ibidem, p. 63.

²² Ibidem, p. 64.

cultural atribuída aos modernistas em meio às análises literárias do jovem crítico. A formação desse quadro é também importante em outro sentido, pois legou consequências para a obra posterior. Note-se que alguns anos depois, Candido retornou ao problema no ensaio “Literatura e cultura de 1900 e 1945”, procurando demonstrar a dinâmica do movimento modernista na primeira metade do século XX.²³ Ainda que existam diferenças importantes entre este ensaio e “Ordem e progresso na poesia”, não resta dúvida que Candido, já no artigo de *Clima*, atribui papel central para o Modernismo na literatura brasileira, visto como um salto qualitativo no desenvolvimento literário nacional e sinal de autonomia do pensamento brasileiro.

O segundo nível inscrito em “Ordem e progresso na poesia” possui base no diálogo com a crítica literária daquele período, nacional e estrangeira. Trata-se de outro mérito do artigo, que incorpora, com independência, ideias veiculadas em ensaios de proa. Um dos vínculos mais evidentes é outra vez com a figura de Mário de Andrade, que aparece explicitamente em meio às considerações do redator de *Clima*. Observemos que a própria ideia de que a geração mais nova seguia os passos do Modernismo remete novamente ao ensaio “A Poesia em 1930”. Candido, a certa altura de “Ordem e progresso na poesia”, cita as linhas iniciais do ensaio de Mário de Andrade, que lamentam a banalização do verso livre na produção lírica posterior à 1922:

O tempo correu, e hoje já começa a haver uma certa estilística da poesia moderna, os moços podendo novamente, como no Parnaso, assimilar processos e repousar numa doce virtuosidade. Já não tem quase sentido o que Mário de Andrade escreveu há treze anos, na *Revista Nova*: “A poesia brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas para fazer verso livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema de encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento”. E não tem mais sentido porque dentro da própria poesia moderna já é possível aninharem-se comodamente os virtuosos, a fazerem poemas de receita em punho. O verso livre foi domesticado, assim como a imagística modernista; as suas ousadias andam hoje de coleira.²⁴

No mesmo trecho consta também uma referência a outro ensaio de Mário de Andrade, “O artista e o artesão” (1938), do qual Candido extrai as noções de virtuosismo e de solução pessoal. Note-se que tanto o julgamento das obras líricas da década de 1940 quanto as

²³ O texto foi recolhido em 1964, no livro *Literatura e sociedade*: CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945” in: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 117-145.

²⁴ CANDIDO, Antonio. “Ordem e progresso na poesia”, op. cit., p. 61.

reflexões a respeito da rotinização do Modernismo resvalam nos conceitos de Mário. Forçando um pouco a nota, seria possível afirmar que um dos problemas da apropriação feita pelos poetas novos era a tendência ao virtuosismo, isto é, uma apropriação muito hábil das técnicas modernistas sem, no entanto, apresentar inovações literárias importantes, como assinalado por Antonio Candido; nesse caso, faltava aos poetas novos a solução pessoal que abrisse caminho para a consecução de uma poesia de alta qualidade. Por conseguinte, virtuosismo e solução pessoal servem não apenas no âmbito do juízo literário em relação às obras, mas também na caracterização de determinado período literário, servindo, assim, à historiografia literária, algo que não estava exatamente posto em “O artista e o artesão”.

Ainda no nível do diálogo, outro ensaísta, de modo menos explícito, irá constar nas considerações de “Ordem e progresso na poesia”. Embora não exista referência direta, o artigo guarda certa proximidade com o ensaio “Tradição e talento individual” de T. S. Eliot. Vejamos isso mais de perto. Para Eliot, a tradição era todo o conjunto de obras e autores existente desde os tempos de Homero, formando uma ordem ideal, sempre atualizada e cuja existência influía no presente. Ao modificar-se constantemente, ela impunha ao escritor algumas tarefas, a começar pelo fato de que ele deveria almejar ingressar na referida tradição. O senso histórico da arte era imprescindível para tanto, visto que a consciência da presença do passado — ou seja, a noção de que toda a literatura anterior não era matéria morta e influía nas obras e autores do presente — era requisito primordial para o artista. Sem isso, de acordo com Eliot, o poeta também deixaria escapar algo fundamental: ele não escrevia apenas para o presente, mas sim para toda a tradição. Mais do que influência, portanto, ela, a tradição, era a ordem que aferia o valor de uma obra nova a que se dava existência.²⁵ Numa passagem do começo do ensaio, o autor de *The Waste Land* alerta que não bastaria ao poeta seguir os caminhos anteriores, sendo necessária uma boa dose de invenção artística para que se torne digno da tradição:

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço.²⁶

²⁵ A respeito do conceito de tradição elaborado por Eliot e das relações com a obra de Candido cf. AGUIAR, Joaquim Alves de. *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado: Antonio Candido e Grande Sertão: Veredas em dois estudos*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2012, p. 94.

²⁶ ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual” in: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 38.

O leitor de “Ordem e progresso da poesia” pode avaliar o quanto as ideias de Candido se aproximam às de Eliot. Muitas passagens do artigo de *Clima* lembram algumas das ideias do ensaio redigido pelo escritor norte-americano. A noção de que o Modernismo se tornava parâmetro obrigatório, para poetas da nova geração e para a própria crítica literária, faz ressoar algo daquela presença viva da tradição em qualquer período. Além disso, o caminho que alçaria os poetas da década de 1940 a voos maiores não estava no simples prosseguimento do que havia sido conquistado pelos seus antecessores; era necessário o esforço artístico para que a poesia de força surgisse contribuindo para formar uma tradição brasileira.

No entanto, tão significativas quanto os diálogos, como visto nos casos de Eliot e de Mário, são também as diferenças da crítica de Antonio Candido em relação a esses autores. Nesse âmbito, a distinção residirá na perspectiva histórica adotada pelo redator de *Clima*. Se em “Tradição e talento individual” as noções movidas pelo ensaio parecem entrar no plano da absolutização ou da idealização, em “Ordem e progresso da poesia” Candido prefere colher o problema nos seus termos concretos. Assim, um período literário não era algo da ordem ideal, nem a-histórico; antes, ele poderia ser examinado no seu ritmo particular, em que, inclusive, se observava as suas diferentes fases. Além disso, o período literário também corresponde ainda a um conteúdo historicamente determinado, vindo dessa relação as consequências estéticas. Os problemas apontados pelo crítico no que tange à produção literária da geração de 1940 residiam exatamente nesse ponto:

O perigo está em que os jovens, se *ordenando*, consolidem posições literárias laboriosamente conquistadas, e nada mais. Chega um momento em que a forma perde o seu conteúdo e morre de esplendor inútil. Seria por isso de desejar que se manifestasse com mais força na poesia atual uma linha de progresso, porque somente assim é possível superar a herança modernista e lançar bases de uma poesia renovada. Entre os moços, creio que não há muito jeito, porque há talento demais.²⁷

No excerto acima, a ideia de que a forma possui um conteúdo histórico determinado passa quase despercebida, mas ela é a chave de compreensão para boa parte do argumento. A repetição das técnicas poéticas modernistas revelava o lado de descompasso existente entre a geração de 1940 e o seu momento histórico, já que as inovações formais de 1920 tinham perdido de vista o seu conteúdo. Por isso, na opinião de Candido, era chegada a hora de uma nova direção poética capacitada a unir as conquistas modernistas a outro conteúdo, relativo às

²⁷ CANDIDO, Antonio. “Ordem e progresso na poesia”, op. cit., p. 64.

questões candentes da década de 1940 e que contemplasse a participação dos poetas nos problemas sociais. Eis a equação para a renovação da poesia brasileira.²⁸ A diferença em relação a Eliot, como se vê, não poderia ser maior. Enquanto o escritor americano restringe-se à ordem estética absolutizada, Candido caminha em direção à historicização da forma. Se for possível dizer, é como se aquele sentido histórico de “Talento e tradição individual” fosse levado a cabo por Candido, mas por meio de outra inspiração, a materialista, que corrigia as imprecisões do ensaio de Eliot e tomava a questão da periodização literária por uma via realista, com desenvolvimento histórico a ser levado em conta.

O último nível de “Ordem e progresso na poesia” — o interpretativo propriamente dito — se caracteriza sobretudo pela articulação entre juízo de valor e senso histórico no exame do objeto. Vinícius Dantas já observou que a crítica de poesia de Antonio Candido nos anos de 1940 frequentemente uniu a análise literária a uma perspectiva histórica para aferir o valor das obras que surgiam na cena contemporânea, sendo essa junção um dos méritos do autor.²⁹ Em “Ordem e progresso na poesia” esse traço é saliente, resultando na iluminação em profundidade do objeto examinado, que pode ser visto, inclusive, através de ângulos distintos. Sob o ponto de vista histórico, a questão do período literário é apreendida tendo em vista a sua totalidade. A continuação dos preceitos estéticos modernistas poderia ser natural e até certo ponto esperado, justamente porque o desenvolvimento da literatura alternava momentos de renovação com as fases de estabelecimento do novo padrão artístico no gosto médio dos escritores e do público. No mesmo sentido, o ângulo histórico não exclui, ressaltamos aqui, o problema do valor das obras, que permanece à espera de avaliação por parte da crítica. Nesse caso, Candido busca apontar ao longo do artigo as qualidades e defeitos da geração de 1940 sem deixar escapar a perspectiva histórica. Retornando a Bueno de Rivera, o crítico afirma que o autor de *Mundo submerso* surge como um continuador do Modernismo, embora atenuando as suas limitações

²⁸ Os novos caminhos possíveis para a poesia propostos por Candido dialogam mais uma vez com o pensamento de Mário de Andrade. Pense-se, a propósito, que em “O movimento modernista”, além das críticas severas ao abstencionismo ou ao aristocratismo do movimento, Mário direciona sua reflexão à atitude participante (“Marchem com as multidões” é uma das frases finais do ensaio). A reivindicação desta atitude na poesia, como defende Candido, não deixa de ser outro contato com Mário de Andrade. Além disso, é preciso lembrar que a principal obra da década, *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, será marcada exatamente pela alta consciência poética em conjunto com a preocupação voltada para os problemas da hora, o que parece reforçar o argumento do jovem crítico.

²⁹ Sobre a crítica de poesia de Antonio Candido nos anos de 1940, Vinícius Dantas faz a seguinte observação: “Ressalte-se porém a articulação dos argumentos que descrevem um fenômeno geral e coletivo, pressentindo, como tendência, o que adiante se chamaria Geração de 45. Antonio Candido compreendia as transformações poéticas contemporâneas no processo da poesia moderna e da poesia brasileira, posterior à de 22, arriscando caracterizações estilísticas e sociológicas, sempre com golpe de vista histórico”. Cf. DANTAS, Vinícius. “Argumentos”, op. cit., p. 125.

manifestando um “lirismo de *participação*”³⁰ numa tentativa de conciliar a tradição modernista e o engajamento nos problemas do momento. Logo, é a partir da imbricação desses dois ângulos que a análise procura se desenvolver, traço importante a ser recuperado em “Ordem e progresso na poesia”, porque expressa um ponto de partida que ganhará continuidade na obra posterior do crítico, residindo aí a importância do escrito.

Voltando um pouco, ficou assinalado que questões vistas em ensaios como “Literatura e cultura de 1900 a 1945” ganham uma primeira formulação em “Ordem e progresso na poesia”. Reforçando essa hipótese, é possível traçar outros paralelos que, observados em retrospecto, valorizam o esquema explicativo do texto de *Clima*. Por exemplo, nas reflexões em torno do Modernismo o autor intui determinadas noções que mais tarde seriam elaboradas em *Formação da literatura brasileira*. Conforme já descrito, uma das pedras de toque de “Ordem e progresso na poesia” é a ideia de que o Modernismo constitui o momento-chave da literatura nacional, marcando a autonomia da literatura nacional. Ora, o leitor de *Formação* associa isso a duas formulações consagradas do livro: a de maturação do sistema literário brasileiro, condensada na figura de Machado de Assis, e a de tradição como componente da literatura enquanto fenômeno de civilização. Os rudimentos dessas noções parecem ganhar uma primeira montagem na revista *Clima*, em que já explora as questões de continuidade e autonomia literária. É evidente que o nível alçado por *Formação* dista muito do artigo, o que denuncia a teleologia da associação feita aqui. Entretanto, o paralelo pode obter algum valor quando pensado a partir da articulação entre juízo literário das obras e sentido histórico construído por Antonio Candido já na década de 1940. Noutras palavras, ao tentar fugir da visada idealista da literatura trazendo à crítica o senso histórico de inspiração materialista, Candido criava um patamar que pudesse abranger o valor das obras e os problemas histórico-literários, objetivos que seriam mantidos e reelaborados em *Formação*.

Caso se abstraia o tanto de arbitrariedade que contêm essas proposições, talvez valha a pena anotar, finalizando os comentários a respeito de “Ordem e progresso na poesia”, outra comparação possível com a obra magna do autor. No capítulo “Formação da rotina”, que trata dos estertores do Arcadismo no Brasil, Candido aborda o problema da rotinização de uma corrente, demonstrando os efeitos estéticos num período de consolidação de um movimento literário. A rotina, antes de tudo, se caracteriza pela dubiedade, acentuando tanto as características de um padrão literário quanto indica os sinais de mudança vindouras. Quase sempre, continua o crítico, trata-se de uma fase de agonia literária, que produz, de um lado, uma

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Ordem e progresso na poesia”, op. cit., p. 64.

subliteratura passadista, presa aos preceitos consagrados, e de outro, gera obras que antecipam os traços renovadores do próximo padrão literário. Assim, nas palavras de Candido, “[c]ada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas”.³¹ Nesse caso, seria possível afirmar que o problema observado na poesia de 1940 retorna no livro, é verdade que com outro objeto em vista e novos instrumentos de análise. Em todo caso, o estudo do declínio arcadista no Brasil parece tornar formulação crítica aquilo que fora intuído a respeito do Modernismo na cena poética dos anos 40, sugerindo mais um paralelo de *Formação* com “Ordem e progresso na poesia”.

2. Sob o signo da modernidade: a poesia pura, a lírica de participação e a situação brasileira

O esquema de leitura que procurava articular juízo de valor e senso histórico se generaliza nos artigos anteriores à “Ordem e progresso na poesia”. A partir de 1943, quando colocou em prática o programa da crítica funcionalista, Antonio Candido explorou mais a fundo esse nexos, surgindo daí dois problemas para a sua crítica de poesia. O primeiro deles se manifesta na continuação do interesse pela poesia brasileira, cujo enfoque originou um conjunto de textos que traçam amplo panorama da poesia brasileira dos anos de 1940, incluindo-se aí a recepção da geração de 1945.

A esse quadro engata-se o segundo problema, a questão da poesia pura.³² Entendida como vertente dominante do século XX, o aparecimento da poesia pura remontava ao Simbolismo francês, tendência que se caracterizava pela alta elaboração estética e pelo hermetismo, visando fazer prevalecer a sugestão em detrimento aos aspectos discursivos da linguagem. No entanto, conforme a visão do crítico, isso resultou em certo tipo de elitismo intelectual, de modo a confinar a poesia a um público cada vez mais diminuto. Frequentemente Candido questionou essa atitude estética e não raro preferiu outro tipo de lírica, a de participação, empenhada nos problemas sociais, para opor-se à tendência pura. Tal dicotomia, a propósito, será marca constante nos escritos do autor, em particular na *Folha da Manhã*, fase em que a militância de Candido aparece com certo destaque. Isso, entretanto, não se traduziu

³¹ CANDIDO, Antonio. “Formação da rotina” in: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 201.

³² Sobre a poesia pura e a lírica moderna cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

em mutilação da sensibilidade estética, pois há elogios a poetas puros e restrições aos engajados, um contrassenso aparente para uma crítica engajada. Quando examinados os textos, vê-se que a análise literária mira sempre indicar o grau de complexidade do fenômeno poético, evitando que a crítica operasse de maneira mecânica, embora haja certos momentos de esquematismo. O importante a se anotar, por enquanto, é que nos rodapés duas chaves de leitura alcançam centralidade no ato crítico: a função social da poesia e o valor da obra. A convivência, por vezes conflituosa, de ambos os conceitos imprime a tonalidade da crítica de poesia do autor na *Folha da Manhã*, marcando os avanços e os limites encerrados no primeiro bloco de publicações de Antonio Candido. Anotemos, enfim, que a ligação dos dois problemas, o interesse pela cena brasileira e a discussão acerca dos impasses na poesia moderna devido ao predomínio da vertente purista apontam para algo a se ter em vista: o exame da produção literária contemporânea no Brasil é feito por meio de uma visada que também incluía a produção local no movimento geral da literatura mundial, passo desprovincianizador em muitos níveis, e que contribuiu decisivamente para o alargamento do horizonte da crítica de poesia do momento.

Os aspectos mencionados constam logo no primeiro artigo dedicado à lírica na *Folha da Manhã*, “Um poeta e a poesia”,³³ rodapé publicado no dia 11 de março de 1943. Apresentando o livro *Antologia de Maiakovski — su vida y su obra*, da poeta e tradutora argentina Lila Guerrero, Antonio Candido aproveita a análise para destacar as questões centrais da poesia moderna à luz da obra de Vladimir Maiakóvski. As considerações do crítico começam pela biografia feita por Guerrero, a respeito da qual tece algumas censuras, mas ressalta a sua grande importância para o público ibérico, ao qual o acesso à bibliografia a respeito da literatura russa era difícil e muitas vezes inviável devido à barreira da língua e à escassez de traduções. O livro poderia ser então celebrado como importante instrumento de estudo, em especial devido à reunião dos poemas traduzidos pela autora.

Feitos os comentários a respeito da biografia de Lila Guerrero, o redator do artigo passa à obra de Maiakóvski iniciando a sua análise pelo contexto imediato à morte do poeta. Segundo o crítico, tanto as vozes contrárias ao regime soviético quanto os partidários stalinistas procuraram ver no suicídio do escritor a falência das tentativas socializadoras da poesia promovidas ao longo da vida do autor russo. Do lado dos opositores ao socialismo, o episódio fatal representava o sufocamento do indivíduo pela organização coletivista; do lado dos simpatizantes do regime soviético, surgiu a tese de que o poeta, por nascer e experimentar parte de sua vida sob regime czarista, formou-se em uma mentalidade pequeno-burguesa que já não

³³ CANDIDO, Antonio. “Um poeta e a poesia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 11/3/1943, p. 5.

encontra mais espaço na realidade soviética, motivo que afinal teria conduzido Maiakóvski ao suicídio. Recusando ambas as hipóteses, Candido prefere observar uma linha de continuidade existente na poesia de Maiakóvski, um pouco à revelia dos fatos de contexto. Para ele, tanto a Revolução de 1917 quanto o stalinismo não representaram um desequilíbrio ou uma inflexão do poeta, porque a sua obra sempre foi marcada por aspiração infinita, a de um poeta insatisfeito consigo buscando apropriar-se do mundo exterior através da ousadia das imagens, sendo isto o fator de unidade da obra. A qualidade básica de sua produção poética, portanto, estava na força com que atacava os temas, atitude que deu coerência à poesia de um dos autores mais originais do século XX.

Não obstante, o problema central era outro, o destino da poesia na sociedade contemporânea. A participação do artista na vida coletiva era fundamental para Maiakóvski, que definiu a tarefa de “cantar os fatos relevantes do seu tempo, os atos circunstanciais dos seus chefes, os *slogans* doutrinários da sua propaganda” como meta para a sua lírica. Era inevitável, por conseguinte, que os poemas, ao refletirem essa preocupação questionassem também o significado da poesia na sociedade contemporânea. Bem meditado, haveria duas possibilidades de resposta para a questão: ou a poesia continuaria a ser uma expansão do indivíduo, mais ou menos como vinha sendo compreendida já há algum tempo, ou ela seria um fenômeno de natureza diversa, englobando não apenas a expressão do poeta, mas também captando as questões da sociedade e do tempo em que se inscrevia. Nas palavras do crítico,

A questão [do destino da poesia na sociedade], porém, não é tão simples. Consiste em se saber se a poesia é historicamente temporal ou intemporal — ou, por outras palavras, se o lirismo (última forma que nos resta e que engloba as anteriores) representa uma expansão do indivíduo ontologicamente considerado, ou uma equação do mesmo em relação aos homens do seu tempo. No primeiro caso, teremos como consequência lógica a poesia pura. No segundo, a poesia funcional.³⁴

No caso de Maiakóvski, a preocupação com a função da poesia na sociedade refletiu-se também nos escritos em prosa sobre o fazer poético. O crítico relembra o texto, também adicionado ao livro por Lilia Guerrero, em que o autor russo elenca dois elementos necessários para a criação literária: a existência de uma tarefa na sociedade a ser expressa pela poesia (definido como tarefa social); e o conhecimento ou a percepção de que o poeta representa os desejos de sua classe (o objetivo conceitual, segundo a definição de Maiakóvski). Isto posto, Candido indica que essas ideias se incorporam com harmonia à lírica do escritor russo,

³⁴ Ibidem.

evidenciando a decisão firme de Maiakóvski por uma literatura de participação nos problemas de sua classe e de seu tempo, o que, afinal, destacava mais uma vez a sua coerência intelectual.

Outro fator a ser levado em consideração referia-se à atitude do poeta como portavoz de um grupo social ou de uma classe. Ocorre que, segundo o crítico, nesses casos a poesia funcional encontrava um limite, dada a dificuldade de expressar a totalidade de uma classe, de uma cultura ou mesmo de uma nação. Mesmo os mais talentosos líricos se deparavam com a questão, pois as suas obras expressavam apenas uma parcela ou alguns aspectos isolados da camada social que julgavam representar. Na continuação do rodapé, o articulista especula o problema da representação literária sob outra perspectiva, imaginando as possibilidades poéticas em outro tipo de sociedade, na qual as classes seriam abolidas. O socialismo, segundo a hipótese lançada, proporcionaria a um poeta como Maiakóvski amplitude ainda maior, já que a literatura não encontraria o limite de classes, podendo muito bem almejar uma expressão totalizante em que os anseios da coletividade alcançassem representação artística de nível.

O exercício de reflexão feito pelo crítico, ao imaginar o destino da poesia numa ordem socialista, indica também que os impasses da cena contemporânea poderiam ser sintetizados pelo “conflito entre a arte e a moral — incluindo neste último termo todos os valores de ordem programática tendentes à revisão das normas de conduta até aqui adotadas pelo homem.” Se no século XIX o confronto se dera entre a arte e a ciência, com vantagem para a primeira, o século XX já exigia uma revisão do significado do termo “arte”. Candido relembra, nesse ponto, que a conferência “O movimento modernista”, de 1942, poderia ser vista como um sintoma dessa necessidade de revisão, pois nela Mário de Andrade foi capaz de sublinhar a insuficiência das realizações artísticas individualistas num período de “participação necessária na ordem social”. Maiakóvski, em sentido idêntico, apontou para a questão, dando um passo além, ao conceber a sua obra à luz do equilíbrio “entre os valores éticos e os valores estéticos”. Na conclusão do rodapé, o articulista reitera que esse equilíbrio da lírica do autor de “A pleno pulmões” era a prova de que qualquer escritor, de fato, “vive realmente o seu momento”,³⁵ não podendo mais ignorar as questões éticas, que naquela altura reclamavam maior atenção. Desconsiderar os problemas sociais configurava-se, portanto, uma traição do poeta em relação ao destino da humanidade e em relação à própria atividade intelectual, o que não deveria ser tolerado.

Em “Um poeta e a poesia” — salvo engano, um dos primeiros escritos a respeito de Maiakóvski no Brasil —, o leitor se depara com a realização forte do programa crítico

³⁵ Ibidem.

apresentado em “*Ouverture*”. As considerações a respeito da poesia, conforme já anotado, têm em vista as diretrizes da crítica funcionalista, em que se observa a literatura enquanto fenômeno de cultura, sem dispensar o peso da visada histórica. O primeiro indício de tal configuração está na quase ausência de um exame sistemático dos poemas reunidos em *Antologia de Maiakovski*; são poucas as passagens em que as características da obra são abordadas. O foco recai sobremaneira na função social da literatura e no antagonismo entre poesia pura e poesia funcionalista, centro de gravidade da análise promovida pelo crítico.

A incompatibilidade de esteticistas e engajados, todavia, não deixava de ser de interesse para a crítica literária ao menos em um aspecto: o quadro geral da lírica do século XX poderia ser recuperado graças a esse antagonismo. De um lado, a lírica de participação, na opinião de Candido, compunha a tendência que abria espaço para a renovação do gênero através do compromisso do artista com a coletividade. O pressuposto do raciocínio, é preciso reiterar, não deduz que a participação era um substituto das conquistas estéticas anteriores; antes, ele parece advogar uma poesia que fosse capaz de elaborar a síntese oriunda tanto da elaboração formal quanto da reinserção do conteúdo político na literatura, o que apareceria nos termos do crítico como o equilíbrio entre os valores éticos e os valores estéticos. De outro lado, completando o panorama contemporâneo, havia justamente a poesia pura, linha representativa da cultura burguesa, qualificada pelo articulista como mera expressão do individualismo, sem manifestar um propósito claro de existência estética num mundo em crise aguda. Em resumo, o desenvolvimento da lírica moderna poderia ser visto a partir da cisão entre as duas vertentes poéticas predominantes, havendo ainda a necessidade de um novo ciclo literário, que não nasceria apartado dos acontecimentos sociais em curso. A ampla vantagem dada à poesia funcionalista justifica-se, em parte, pela construção do panorama em que o engajamento do poeta surge como força de renovação literária, desde que se levasse em conta a dimensão estética para não cair em proselitismo. Ao articular problemas literários e políticos, Antonio Candido deixa escapar que as modificações formais da poesia a se concretizarem num futuro próximo ocorreriam na esteira da transformação em direção ao socialismo, extinguindo o ciclo literário da poesia pura:

Considerando que o socialismo resolve em si a diversidade das classes, compreenderemos a amplitude que ganha um poeta vivendo sob o seu signo — como Maiakovski — uma vez que a “percepção dos desejos da sua classe” se pode identificar com os de toda a coletividade. Não se terá mais, então, um Mallarmé excitando os nervos gastos de uma burguesia *blasée*, da qual ele próprio é um produto extremo. Ter-se-ão novos rapsodos, como Whitman, como Verhaeren, como o próprio Maiakovski tímbrou em ser, fazendo hinos

de trabalho e animando o povo nos grandes comícios e nas grandes festas. A poesia, em resumo, adquire em poetas como estes o seu máximo de extensão e poder significativo. Deve, porém, para tanto, renunciar às requintadas aventuras que pode ter um indivíduo solto dentro de si mesmo, sem pensar no resto.³⁶

A considerar o excerto acima, fica evidente o enfoque nos vínculos entre literatura e condicionamento social, inclinando-se, seja dito de passagem, com maior peso para o último termo. O possível novo ciclo poético deriva dos acontecimentos extraliterários em curso, o que justifica a superioridade da poesia funcionalista. Por esse ângulo, a emissão de avaliações é mais ideológica do que propriamente literária, algo patente em “Um poeta e a poesia”. Vinícius Dantas chamou a atenção para tal aspecto da crítica funcionalista, que se serviu, por vezes, de “julgamentos francamente ideológicos”, ainda que isso não significasse prejuízo da precedência da obra.³⁷ Isso se deu, entretanto, graças à centralidade transferida para a função social da literatura, que abriu as possibilidades para uma atuação mais incisiva da atitude militante do crítico.

Um dos motivos pelos quais esse tipo de posição ganhava relevo nos artigos de Antonio Candido está ligado ao contexto político do debate cultural brasileiro. Vale a pena lembrar que “Um poeta e a poesia” insere-se naquele referido ambiente de politização do debate literário no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. O próprio antagonismo entre literatura esteticizante e literatura engajada não se constituía como uma novidade quando foi abordado por Candido, sendo aliás uma das tônicas da crítica de poesia dos anos 1940 no Brasil. Nesse quadro, “Um poeta e a poesia” se configura como um capítulo do debate literário imerso nas questões polares de engajamento e esteticismo, de esquerda e direita.

Entretanto, há outros nexos neste artigo que reclamam atenção. Note-se, por exemplo, que a escolha do poeta russo guarda maior coerência do que as aparências indicam. Está claro que a obra de Maiakóvski se enquadra perfeitamente nos requisitos da poesia funcional, dado o papel que cumpriu a partir do decênio de 1910 na literatura e na sociedade russa. Pelo lado da militância socialista, a simpatia de Antonio Candido pelo autor de “A plenos pulmões” não necessita de maiores explicações. Com algum esforço, porém, é possível observar nas entrelinhas do rodapé que a leitura retoma, em algum grau, o espírito de contestação que animou as vanguardas históricas, atualizando a obra de Maiakóvski no contexto da Segunda Guerra. Sabe-se que o poeta desenvolveu a sua obra sob o signo dos movimentos vanguardistas

³⁶ Ibidem.

³⁷ DANTAS, Vinícius. “Apresentação”, op. cit., p. 17.

dos anos de 1910 e 1920, momento em que se aspirava fortemente à transformação tanto da arte quanto da sociedade capitalista.³⁸ Pois bem, em “Um poeta e a poesia” Antonio Candido parece reivindicar justamente esse espírito de contestação na figura da poesia funcional que, por uma espécie de analogia involuntária, reencarnava a dupla dimensão de crítica à sociedade e ao estatuto da arte burguesa. Nesse caso, o raciocínio estético do crítico paga tributo à face politizada do pensamento. Dito de outra maneira, o engajamento à esquerda, antifascista e antidogmático permitiu a Antonio Candido sondar um caminho novo para a cena literária atrelado a uma nova ordem social, graças à reativação do espírito crítico das vanguardas históricas num período em que parecia possível superar a arte e a sociedade burguesas. Este é o lado positivo das especulações que miram a articulação entre processo social e fenômeno literário de “Um poeta e a poesia”. Há também o lado ilusório, já que nem as promessas de transformação social nem o surgimento de um ciclo consistente de poesia funcionalista se realizaram.³⁹ Nesse sentido, talvez não haja exagero ao apontarmos que o otimismo e o

³⁸ A respeito das vanguardas históricas, Peter Bürger anota: “Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação [*Aufhebung*] da arte — no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à práxis vital em conteúdo das obras. A práxis vital à qual — ao negá-la — o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a *essa* práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. Também sob este aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada”. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 96-97.

³⁹ Adorno indica, sem deixar escapar a ambiguidade e os descaminhos posteriores, que o potencial político libertário das vanguardas dos anos de 1910 já na virada para o decênio seguinte havia sido esvaziado. Entretanto, a possibilidade de uma sociedade politicamente liberada seria, ainda que brevemente, revitalizada após o término da Segunda Guerra: “Nevertheless, the idea that the twenties were a world where, as Brecht puts it in *Mahagonny*, ‘everything may be permitted,’ that is, a utopia, also has its truth. At that time, as again shortly after 1945, there seemed to be a real possibility of a politically liberated society. But it only seemed so: already in the twenties, as a consequence of the events of 1919, the decision had fallen against that political potential that, had things gone otherwise, with great probability would have influenced developments in Russia and prevented Stalinism. It is hard to avoid the conclusion that this twofold aspect — on the one hand, a world that could have taken a turn for the better and, on the other, the extinguishing of that hope by the establishment of powers that later revealed themselves fully in fascism — also expressed itself in an ambivalence in art, which in fact is quite specific to the twenties and has nothing to do with the vague and selfcontradictory idea of the modern classics. Precisely those operatic works that earned fame and scandal then seem now, in their ambiguous stance toward anarchy, as though their main function was to furnish National Socialism with the slogans it later used to justify its cultural terrorism, as though that assiduously exaggerated disorder was already lusting for the order Hitler subsequently imposed across Europe. This is not something for the twenties to boast of. The catastrophe that followed the period was engendered by its own societal conflicts, even in what is customarily called the cultural sphere.” Cf. ADORNO,

engajamento demonstrado em “Um poeta e a poesia” configuram um limite do ponto de vista literário. Ao enfatizar a importância da função social da literatura através do engajamento do poeta como meio de renovação expressional, Candido suspende o exame do valor da obra, o que abre espaço para que a imaginação política tome as rédeas no artigo. O problema, no entanto, será revelado mais à frente, quando exatamente a análise da fatura literária desdiz as esperanças de transformação literárias e sociais encerradas em “Um poeta e a poesia”. Essa tensão entre função social da literatura e valor das obras é uma das marcas da crítica de poesia do autor nos rodapés da *Folha da Manhã*, que vale a pena ser acompanhada.

Para concluir as breves observações acerca de “Um poeta e a poesia” destaquemos outro ponto. Num plano mais discreto, há o curioso movimento de comparações entre a poesia internacional e a brasileira, particularmente em dois momentos do rodapé, os quais tomam autores locais no intuito de exemplificar ou de clarear para o leitor do artigo as questões encerradas na obra de Maiakóvski e na poesia mundial. Um deles foi assinalado mais atrás, quando se descreveu que ao final do texto Candido faz menção a “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, para ilustrar o conflito entre a arte e a moral. Nesse trecho, indica-se que a participação do poeta era uma tônica geral, não restrita a Maiakóvski ou à literatura europeia, pois encontrava no Brasil reflexões importantes e atualizadas na conferência de Mário que o crítico fazia questão de assinalar. Para Candido, o balanço negativo de “O movimento modernista” provinha em parte da confissão que o seu autor fazia a respeito do caráter demasiado artístico de sua obra; mais ainda, esse balanço era fruto de uma reflexão consequente e atenta aos problemas de seu tempo, o que constatava a falta de espaço para os exercícios estéticos alheios à sociedade. A reflexão de Mário de Andrade poderia ser tomada, assim, como contribuição de alcance, por que não, mundial.

A outra referência à poesia brasileira se dá logo após as definições da poesia pura e da poesia funcional. Estabelecidos os conceitos, o crítico, para ilustrar suas diferenças, recorre à obra de dois brasileiros, Augusto Frederico Schmidt e Carlos Drummond de Andrade, indicando concepções muito distintas e que simbolizavam as divergências entre poesia pura e poesia funcionalista, situadas no quadro da literatura:

É um velho debate [o da poesia pura contra a poesia funcional] que não vou retomar, certo de que nada lhe acrescentaria de novo. Quero apenas, encarando-o de um ponto de vista limitado, apreciá-lo com os olhos da nossa época. Lembro-me, então, do poeta Schmidt e do poeta Carlos Drummond. O

Theodor. “Those twenties” in: _____. *Critical models: interventions and catchwords*. Tradução para o inglês de Henry W. Pickford. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005, p. 43.

primeiro, se queixando, com aquela sua abundante plangência, que já não há mais poesia, que a poesia morreu. É o poeta individualista que sente as coisas não irem indo muito bem e, para compensar, se atira a um poema épico: “O descobrimento do Brasil”. O segundo, é o poeta também individualista que, falando menos e pensando mais, sentiu mais agudamente que o seu colega de onde vem o mal — e escreveu *O sentimento do mundo*. Neste [Drummond], encontram-se seis versos que revelam todo o drama da poesia moderna e ensinam o caminho que leva a Maiakóvski: “Estúpido, ridículo e frágil é o meu coração. — Só agora descubro — como é triste ignorar certas coisas. — (Na solidão do indivíduo — desaprendi a linguagem — com que os homens se comunicam)”. Com efeito, o leitor agora pode, graças a esta confissão-chave do poeta mineiro, compreender o significado dos poemas “coletivistas” do poeta georgiano — por mais temperamentalmente diverso que um seja do outro.⁴⁰

Os poetas brasileiros não devem ser compreendidos em chave de proximidade, ou seja, não se trata apenas de recorrer a nomes conhecidos do crítico e do leitor brasileiro para ilustrar meramente os conceitos referidos — está aí uma noção importante para Antonio Candido, a de que a literatura brasileira estava inscrita no quadro geral da arte internacional. Os problemas da poesia pura e da poesia engajada diziam respeito também à literatura local, que, para espanto de alguns, talvez tivesse voz no capítulo da atualidade. Note-se que a sequência do excerto acima toma rumo inesperado: a figura de Drummond não é apenas o exemplo da superioridade que a lírica de participação atingira no Brasil, ela serve igualmente como porta de entrada para a compreensão de Maiakóvski e dos problemas capitais da poesia contemporânea. O passo descomplexado que colocava Drummond e Maiakóvski em diálogo de iguais evidencia o rumo e o alcance da reflexão inscrita em “Um poeta e a poesia”.

Em síntese, o artigo reúne uma série de problemas que dão notícia dos avanços promovidos por Antonio Candido no âmbito da crítica de poesia. A atualização do debate poético se realizava por meio da obra de Maiakóvski, autor de ponta da poesia contemporânea, mas pouco conhecido no país; ao lado disso, as reflexões foram acompanhadas do engajamento do crítico, que sondava a transformação da ordem social vigente ao passo que politizava a reflexão literária questionando-se acerca da função da literatura; por fim, essas grandes questões também diziam respeito à literatura e ao Brasil, que não poderiam ficar alheias aos acontecimentos em curso, pois se prendiam, queira ou não, ao destino do conjunto de países na batalha da Segunda Guerra. São passos nada óbvios para uma crítica que procurava articular a emissão de juízos de valor e senso histórico num raciocínio estético em dia com os problemas contemporâneos. De outro lado, havia limites que precisariam ser meditados, sobretudo aqueles

⁴⁰ Ibidem.

que corriam na pista otimista do triunfo da lírica de participação e da virada social por vir, encobrendo a apreciação do valor literário. Como ficou assinalado, a leitura mais cerrada começaria retificar alguns dos julgamentos emitidos no rodapé, algo que ocorreu logo na sequência de “Um poeta e a poesia”.

“Poesia ao Norte”,⁴¹ publicado em junho de 1943 na *Folha da Manhã*, é dos artigos mais conhecidos do primeiro bloco de publicações assinado por Antonio Candido. O rodapé analisa *Pedra do sono*, livro de estreia de João Cabral de Melo Neto, logo identificado como talentoso poeta. De fato, o texto alcança nível poucas vezes visto na crítica de rodapé nacional, em grande medida devido à formulação de uma leitura que esmiuça os procedimentos da construção poética de João Cabral e que acusa as fontes de inspiração encerradas no livro, de modo a fornecer um estudo bastante completo da obra. No conjunto da primeira crítica de Candido, é preciso ter em vista que “Poesia ao Norte” dá continuidade às reflexões levantadas em “Um poeta e a poesia”, guardando, entretanto, diferenças sensíveis. Adiantando alguma palavra a esse respeito, ocorre uma mudança fundamental: se antes a reflexão privilegiou a função social da literatura, o rodapé que se ocupa de *Pedra do sono* adota a leitura cerrada da obra, com rara interferência dos elementos extraliterários, o que nesse caso produz consequências novas e conflitantes em relação a “Um poeta e a poesia”.

Para observar mais de perto as convergências e discrepâncias, vejamos o movimento geral de “Poesia ao Norte”. A análise aborda, de início, duas tópicas de “Um poeta e a poesia”: a articulação entre a poesia brasileira e a estrangeira, além da questão da poesia pura. Os problemas, no entanto, são examinados à luz da estrutura de *Pedra do sono*, levando a outras consequências. Logo nos primeiros comentários, Antonio Candido identifica uma das principais fontes de inspiração de João Cabral, a poesia de Mallarmé, evidenciada pela epígrafe do livro, que contém um famoso verso do poeta francês: “Solitude, récif, étoile...”. A epígrafe colocava à vista os pontos de contato estabelecidos pelo autor brasileiro com a tradição da poesia pura, vindo daí boa parte dos fundamentos da poética cabralina. Identificada a influência francesa, o articulista passa a observar a maneira pela qual se dava a construção de *Pedra do sono*, cujo princípio básico residia na associação de imagens oníricas. A partir daí, o poeta empregava, por exemplo, um trabalho metódico de seleção de palavras na construção de versos;

⁴¹ CANDIDO, Antonio. “Poesia ao Norte” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 13/6/1943, p. 5.

cada vocábulo era cuidadosamente selecionado mirando efeitos específicos que transmitissem aos poemas aspectos herméticos e plásticos. Desse modo, a associação de imagens oníricas, filtrada pelo emprego vigoroso da seleção de palavras, criava, a cada poema, um sistema de imagens fechadas em si, possuindo como finalidade acentuar a sugestão pictórica da linguagem. Daí a afirmação de Candido de que na poesia de João Cabral havia “um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo”, em que as palavras ligavam-se umas às outras na condição de imagens, dispensando a lógica propriamente narrativa. Dessa relação entre imagens, no seu entender, é que nascia a beleza de *Pedro do sono*, levando assim Candido a definir os poemas de João Cabral como “estereogramas poéticos”,⁴² tamanha a importância assumida por essas associações calcadas na sugestão imagística:

Agora, porém, se passo a uma poesia em que não há sequência verbal — no sentido de ligação discursiva — mas tão somente esforço de sugestão emotiva pela simples força dos vocábulos, sentirei de repente a desmedida importância que estes adquirem. Tornam-se salientes no poema, se impõem a mim como partes de um estereograma. E os poemas do sr. Cabral de Melo são, em certo sentido, estereogramas poéticos.⁴³

As qualidades estéticas apontadas pelo crítico eram também acompanhadas por outros aspectos. No campo das possíveis fontes de inspiração, apontam-se outras duas decisivas, o cubismo e o surrealismo. Porém, o interessante a se notar, segundo Candido, era menos a presença dessas vanguardas do que a assimilação em chave muito pessoal realizada pelo poeta estreado. A influência, nesse caso, não importava tanto quanto a absorção inteligente dos procedimentos artísticos de vanguarda, já que o poeta operava com mestria a fusão de duas estéticas que continham diferenças entre si, prosseguindo num trabalho de releitura que escapava da mera cópia de procedimentos artísticos estrangeiros.

Não obstante os elogios, Candido faz reparos à *Pedra do sono*. O primeiro deles aponta para o ar de experimentalismo frequente no livro. A tendência de tornar o poema em composição pictórica não raro prevalecia, deixando no ar algo de exercício inicial sem maiores consequências para além da gratuidade. Noutras passagens, o crítico considera haver um abandono da poesia em benefício da pintura, gerando-se a impressão de que certos poemas são menos literatura do que naturezas mortas. Os problemas eram contornados pela riqueza da solução pessoal de João Cabral, o que, entretanto, não livrava o poeta de outra censura: apesar de sua riqueza artística, *Pedra do sono* pagava tributo a certo empobrecimento humano que, na

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

visão do crítico, era oriundo das características perseguidas pelo autor dos poemas. A obra possuía ar de raridade, e o seu hermetismo, fechado ao mundo exterior, nascia justamente numa fase em que a poesia comunicativa pedia passagem, destoando do movimento geral da lírica. Concluindo a leitura, Candido faz o seguinte comentário acerca da busca pela pureza contida no livro:

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista.⁴⁴

Como se vê, há de fato uma mudança de ângulo de “Poesia ao Norte” em relação a “Um poeta e a poesia”. Isso não significa dizer que as questões anteriores foram abandonadas. Note-se que a função social da literatura não está totalmente descartada na análise de *Pedra do sono*, embora já não possua centralidade. A censura contida no excerto indica uma espécie de correlato do individualismo burguês na poesia cabralina, denunciado pela presença do hermetismo das composições. Os poemas do livro, de acordo com o articulista, plasmavam a atitude autocontemplativa levando à construção de um mundo lírico fechado em si, distante do seu entorno, o que resultava em defeito artístico. O juízo desfavorável fundamenta-se, está claro, nas posições de “Um poeta e a poesia” acerca da questão da função social da poesia, que, conforme foi demonstrado, associava individualismo à vertente da poesia pura. No caso de João Cabral, Candido chega mesmo a justificar a sua objeção colocando reparo na beleza geométrica encerrada nos poemas de *Pedra do sono*, que perdiam de vista o “sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte”,⁴⁵ esvaziando assim as boas soluções estéticas encontradas pelo escritor.

Outro aspecto que reaparece em “Poesia ao Norte” é a mencionada articulação entre a lírica nacional e a literatura estrangeira. Trata-se, aliás, de um nexos explicativo importante para a obra de João Cabral de Melo Neto, sobretudo aquele estabelecido com as vanguardas históricas, que é o mais explorado pela análise de Antonio Candido. Como ficou descrito, um

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

dos méritos de João Cabral foi o da fusão, bastante criativa e pessoal, do cubismo e do surrealismo, algo inovador no Brasil quando se levava a maneira geral pouco satisfatória no âmbito das apropriações das tendências literárias estrangeiras por parte dos literatos nacionais. Para medir o elogio do crítico, retomemos outro escrito da *Folha da Manhã* que acusava a falta de solução pessoal (e os consequentes descaminhos produzidos a partir daí) na cópia pouco meditada dos procedimentos estéticos vanguardistas. Em “*O agressor*”, Candido se detém no exame do romance que dá título ao rodapé, lançado por Rosário Fusco. De acordo com o articulista, o romancista recorreu a um procedimento assimilativo da vanguarda surrealista pouco criativo, transplantando processos estéticos sem maiores reflexões e que, quando confrontados com a matéria local, esvaziavam-se de sentido a ponto de se tornar mero exercício de estilo.⁴⁶ Retomando o termo consagrado por Mário de Andrade e utilizado por Antonio Candido em mais de um artigo, faltava ao autor do romance uma solução pessoal para de fato aclimar o surrealismo a seu romance. Por isso, quando comparado ao costume nacional, o poeta João Cabral tornava-se rara exceção de sucesso no manejo das vanguardas. O discernimento apresentado em *Pedra do sono* permitia que o influxo do cubismo e do surrealismo em sua poesia ganhasse ares de originalidade, alcançando um patamar superior ao da mera cópia.

Essa constatação de Antonio Candido, um achado crítico de primeira qualidade, entra em atrito, porém, com alguns de seus próprios juízos, feitos em “Um poeta e a poesia”. As qualidades de *Pedra do sono* desdiziam, em algum grau, as hipóteses formuladas pelo crítico de que a poesia pura entrava em franco declínio, algo declarado no rodapé a respeito de Maiakóvski. A estreia de João Cabral, reconhecida como das mais importantes do período, demonstrava que a vertente purista alcançava patamar raramente conquistado pela poesia

⁴⁶ Vale a pena reproduzir o trecho do rodapé em que Candido apresenta as suas restrições contra o romance em questão: “Ora, como procurei indicar, o surrealismo, como os outros movimentos super-realistas, é índice de uma crise de evolução na história intelectual do ocidente. Como a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio, o Brasil participou de certo modo da crise aludida. E, sobretudo, fez gosto em importar sintomas tal e qual os encontramos pela Europa. Daí a atitude surrealista ser, entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês encontram-no nos nossos grandes poetas diluído na realidade mais autônoma da poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma dada atitude de espírito, mas de muitas — surrealismo e dadaísmo franceses, expressionismo alemão, imagismo anglo-americano — filtradas e incorporadas à nossa própria realidade espiritual. No livro do sr. Rosário Fusco não encontro esse processo de assimilação, mas sim um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para terra pátria. Daí o caráter de exercício de composição literária que o livro assume. Exercício feito com inteligência e com engenho, que nos prende pela sua qualidade superior, mas exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira, superfecundação, numa palavra. Isso, me parece claro, porque a atitude intelectual do sr. Rosário Fusco, neste livro, é das tais que não levam à criação verdadeira porque não representam uma problemática vital para a inteligência brasileira. No Brasil, o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa.” Cf. CANDIDO, Antonio. “*O agressor*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 20/2/1944, p. 9.

participante no Brasil, entrando em desacordo com as simpatias do crítico manifestadas no rodapé sobre Maiakóvski. Nesse caso, a análise da obra contradizia os juízos emitidos quando a função da literatura esteve no primeiro plano do ato crítico, revelando um limite de “Um poeta e a poesia”. A partir daí, o peso da função social da lírica cederá pouco a pouco espaço para textos com maior ênfase dada aos elementos internos das obras, justamente até a fase do *Diário de S. Paulo*, quando as questões a respeito da poesia pura ou da poesia participante quase não aparecem mais no horizonte do crítico. Talvez não seja exagero imaginar que a experiência estética impunha ao crítico um tipo de filtro que revelava a contragosto o outro lado da moeda daquele otimismo manifestado em “Um poeta e a poesia”.

Além disso, o texto a respeito de *Pedra do sono* aponta para outro problema importante da lírica brasileira do século XX. Adotando as premissas de Candido, é possível averiguar que a assimilação do surrealismo e do cubismo no livro se deu pela via da poesia pura, algo que merece atenção, pois forma um paradoxo literário a ser verificado. À primeira vista a conjunção não poderia ser mais contraditória, já que colocava a serviço do purismo poético, que era expressão do individualismo burguês, procedimentos artísticos outrora ligados ao espírito disruptivo, anticapitalista e contestatório da arte pela arte. A fusão antitética é incoerente apenas nas aparências. Quando examinada em perspectiva histórica, ela revela, na verdade, uma etapa de rotinização da estética vanguardista no âmbito da lírica nacional. Em termos resumidos, após a transformação operada pelo Modernismo na década de 1920, sobretudo em relação à sensibilidade estética, os anos seguintes encontraram terreno mais aderente ao padrão das vanguardas, a ponto de absorvê-lo e torná-lo referência artística. A aceitação por parte do público contava também com a virada modernizadora do país. Em “A Revolução de 1930 e a cultura”, o próprio Antonio Candido lembra que um dos sucedâneos do movimento de outubro, entendido como catalizador simbólico das transformações modernizadoras pelas quais o país passava, foi a normalização de uma série de elementos surgidos nos anos 20, entre eles a arte de vanguarda, que se consolidou inclusive na indústria do livro.⁴⁷ É, portanto, nesse contexto favorável às experimentações artísticas que *Pedra do*

⁴⁷ Comentando a respeito das capas dos livros das editoras brasileiras, Candido fornece ideia precisa de como o público leitor brasileiro assimilou os padrões da arte moderna: “No Rio algumas pequenas editoras exerceram papel importante: Adersen, Schmidt, Ariel (que publicava o famoso *Boletim*), seguidas logo depois por uma grande editora, sob vários aspectos a mais característica do período — a José Olympio. Estas casas confiaram abertamente no autor nacional jovem e, assim, permitiram a difusão da literatura moderna. Confiaram também nos jovens artistas, que trouxeram para as caps e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior, incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. Assim, insensivelmente, o leitor se familiarizou com o Cubismo, o Primitivismo, o Surrealismo, as estilizações do Realismo — nas capas de Santa Rosa, Cícero Dias, Jorge de Lima, Cornélio Pena, Fúlvio Pennacchi, Clóvis Graciano, João Fahrion, Edgard Koetz e outros, para elas e outras editoras. Nos anos de 1920 isto ocorrera em escala bem restrita, através de algumas

sono e a poesia brasileira se encontraram em 1940. O livro de estreia de João Cabral externa a generalização alcançada pela estética modernista e de vanguarda no sistema literário nacional, alijada de seu espírito radical, não deixando de ser indício de que o triunfo da poesia participante e a concretização de uma sociedade pós-capitalista estavam mais longes do que se imaginava.

Para retomar o fio da meada, o encontro da arte de vanguarda com a poesia pura aparece como indicativo de que as expectativas de transformação artística e social manifestadas em “Um poeta e a poesia” poderiam ser contrariadas, quando se levava em conta que o protesto anticapitalista parecia ser assimilado pela vertente poética de extração burguesa que inspirava *Pedra do sono*. Não que isso pusesse fim à lírica de participação, mas a análise do livro de João Cabral parecia indicar outros rumos para a arte e para a sociedade. De todo modo, o exame do valor de uma obra abria, por via inesperada, a possibilidade de corrigir os exageros provocados pela ênfase na função social da literatura, constituindo uma visada mais realista quanto aos problemas literários e menos otimista quanto à transformação social.

O tema da poesia pura retornou às “Notas de crítica literária” em pelo menos três artigos, que podem ser tomados, em boa medida, como variações do que foi apresentado em “Um poeta e a poesia”. Uma dessas ocasiões é o artigo de rodapé “Sobre poesia”,⁴⁸ veiculado na edição do dia 30 de abril de 1944 na *Folha da Manhã*, que introduz uma série dedicada a obras recém-lançadas de escritores brasileiros ao longo de 1943. Nele, Candido concentra os seus esforços no desenho do quadro geral da cena poética contemporânea, apresentando ao leitor o contexto literário no qual os títulos tratados pelo crítico se inseriam, mais ou menos da mesma forma como fizera em “Um poeta e a poesia”. A fim de reconstituir a trajetória da lírica moderna, Antonio Candido serve-se de uma afirmação feita por Carlos Lacerda, segundo a qual Manuel Bandeira teria qualificado a sua própria obra na condição de “poesia menor”, isto é, uma lírica não vocacionada para os temas sociais. Após recuperar a ideia, o jovem crítico propõe revisar a trajetória do gênero, dividindo-a em dois tipos de lírica: a menor, que correspondia às manifestações literárias individualistas, e a maior, entendida como poesia social.

capas de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Flávio de Carvalho, para uns poucos livros de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp.” Cf. CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura” in: _____ . *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 233.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. “Sobre poesia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/4/1944, p. 7.

O articulista parte do princípio de que o gênero lírico tendeu após o Simbolismo a conceber-se enquanto notação emotiva, visando ser transmitida com extrema pureza para o leitor. A partir do final do século XIX, predominou a noção de que os poemas deveriam valorizar as associações vocabulares fundadas na sugestão, desligando as palavras mobilizadas de seu significado imediato para se fazer sentir, por assim dizer, outras dimensões encerradas na linguagem. Uma vez adotada tal tese, a lírica passou a perseguir aspectos da palavra ligados à musicalidade ou ao pictórico, marginalizando os elementos narrativos. Na esteira do legado simbolista, a renúncia ao aspecto lógico tornou-se condição de referência na composição poética, o que, de um lado, valorizou procedimentos como as associações raras, as elipses, o número limitado de versos, e, de outro, desprezou as tentativas de totalização da experiência intelectual e afetiva. Estas últimas, qualificadas como poesia maior ou social, restavam nas antípodas da linha purista, já que, conectadas aos problemas gerais dos homens, recorriam justamente à dimensão discursiva com maior frequência.

No Brasil, continua Antonio Candido, a história da poesia era marcada pelos autores menores, isto é, pela tendência lírica purista, quase não havendo representantes da orientação social. Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Raul Bopp eram alguns dos nomes mais representativos do modo menor, enquanto Castro Alves, Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade eram os raros representantes do modo maior no país. A classificação não poderia ser tomada na condição de critério judicativo, pois caracterizar uma obra ou a literatura de um país conforme a divisão proposta não apontaria em si o valor literário, segundo justifica o crítico. Por sinal, observando de perto, não havia dificuldades em se constatar a excelência de poetas menores e muitas vezes a falta de talento dos maiores, sendo necessário por conseguinte cautela no manejo de tais noções. O interesse, alerta Candido, situava-se no fato de que a divisão entre os dois tipos de lirismo descrevia um quadro mais ou menos fiel ao desenvolvimento da modalidade literária, algo que ajudava na compreensão da cena contemporânea, visto que esta última explicitava o predomínio do modo menor. Tal perspectiva revelava outros aspectos interessantes como, por exemplo, o fato de a dominância da “poesia menor” corresponder ao distanciamento dos poetas em relação à sociedade. Nas palavras do articulista,

a supremacia do poema curto, centralizado em torno de uma simples emoção ou consistindo num jogo poético de habilidade, significa uma diminuição de tónus da poesia, um divórcio do poeta com o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio. A poesia, numa palavra, renuncia ao seu papel de ligação e de

esclarecimento para se limitar ao excepcional, ao puro, — para se bastar a si mesma. Na nossa época, não há dúvida que isso é um sintoma interessante do divórcio entre o espírito e o mundo, como dizem os altissonantes.⁴⁹

Prosseguindo o seu raciocínio, Candido afirma que o êxito do lirismo purista redundava na desvitalização da função da poesia na sociedade, ou melhor, tornava o gênero restrito “a uma elite intelectual e social enervada, gasta, ou a uma classe média perdida pela sua imitação”.⁵⁰ O tom de raridade e o fato de relegar a segundo plano os grandes temas e mesmo uma visão ampla da vida não eram apenas sinal de requinte estético — eram, além disso, amostras de que o gênero se tornara um privilégio de classe. Contra o divórcio da poesia com a sociedade, o jovem crítico passa a defender a valorização do modo maior. Não se tratava, é claro, de um combate sem trégua, visando à extinção de um tipo de lírica; o modo menor, aliás, havia prestado grandes avanços literários, sobretudo em relação ao despojamento do caráter retórico que impregnou a poesia até boa parte do século XIX. A defesa do articulista passava pelo equilíbrio entre os dois tipos de lirismo, de modo a não se reduzir o gênero às formas breves e raras, restritas aos prazeres de uma classe, em benefício da poesia atenta aos problemas gerais e que conseguisse reestabelecer a comunicação mais estreita com a sociedade.

Como é possível observar, o retorno do tema da poesia pura se desenvolve de maneira bastante similar à de “Um poeta e a poesia”. Em “Sobre poesia”, ressurge a perspectiva histórico-literária que procura apresentar os passos dados pelo gênero até aquele momento, recorrendo à divisão entre o purismo lírico, expressão individualista, e a poesia de participação. Não obstante as semelhanças, uma diferença sensível entre os rodapés merece atenção. No texto a respeito de Maiakóvski prevaleceram os problemas ligados à função social da literatura, mas esta última sofre um recuo em “Sobre poesia”, que prefere focalizar os aspectos estruturantes da lírica moderna. De fato, há um esforço orientado para o discernimento dos elementos literários do modo menor, que guia as reflexões de Candido ao longo de todo o artigo, procedimento que não havia assumido a mesma importância em “Um poeta e a poesia”. Desde o primeiro parágrafo, o crítico elenca as características da poesia menor para demonstrar a sua predominância na cena contemporânea. A utilização de um pequeno número de versos, a profusão das elipses, o preciosismo vocabular, o hermetismo impingido pelas associações vocabulares difíceis, entre outros recursos, se sucedem na descrição da trajetória realizada pela poesia e indicam que a atenção do crítico voltava-se para a estrutura do gênero. Não obstante, a recuperação da fatura estética não dispensa o viés histórico, importante para a compreensão

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

da cena brasileira dos anos de 1940, pois através dele era possível verificar o quanto as obras do momento se alinhavam à tradição da poesia menor, o que poderia ser tornar, no interior do ato crítico, um critério seguro para aferição do valor literário.

O movimento de retomada dos aspectos da poesia restringiu, portanto, o peso da função social da literatura, que não aparece como determinante principal para a tipologia sugerida em “Sobre poesia”. A rigor, a função social surge apenas na passagem em que o crítico trata do divórcio entre o poeta e a sociedade. Embora não seja desprezível, a relação entre poesia menor e afastamento do poeta da sociedade acaba se subordinando às considerações anteriores do texto. A diferença é fundamental em relação a “Um poeta e a poesia”, pois a tipologia é concebida de maneira mais literária, por assim dizer, dado que os elementos internos caracterizam os modos menor e maior; além disso, o próprio desenvolvimento da forma é feito pelo crítico sem estar à reboque da função social da literatura ou das expectativas de transformação social.

Estabelecida a diferença entre os rodapés, outras revisões se desdobram no interior do ato crítico em “Sobre poesia”. O empenho militante altera-se substancialmente, passando a uma instância de menor importância no universo do artigo. Além de relativizar o papel da função social, Candido deslocou a posição da atitude engajada no intuito de permitir maior espaço às considerações literárias. No entanto, o abrandamento do tom engajado não equivalia à despolitização do debate; pelo contrário, o crítico não deixa de manifestar a sua simpatia pela poesia maior, de maneira a defender a presença de uma lírica também atenta aos problemas sociais do momento e, por via indireta, à reconexão do escritor e do intelectual com a sociedade. Sucede aqui algo diferente a ser notado: ao colocar a análise estética em primeiro plano, submetendo os problemas gerais à perspectiva da literatura, Candido não só avalia com maior precisão a cena poética contemporânea como também passa a sondar os eventos sociais sob outra perspectiva. Não consta mais, por exemplo, aquela expectativa de triunfo da lírica de participação nem a crença em uma virada socialista próxima, tal como constatamos em “Um poeta e a poesia”. A ausência dessa confiança pode ser explicada por outro contrassenso: a ênfase dada ao aspecto literário revelava com maior precisão o processo social contemporâneo. O predomínio do modo menor e a rarefação da poesia social indicavam que a distância para uma possível transformação socialista era maior do que o crítico imaginara no artigo sobre Maiakóvski. Nesse sentido, a leitura formal proporcionava a dupla retificação: ao mesmo tempo que as consequências estéticas intuídas pelo crítico ganhavam profundidade, já que a função social se subordinava à análise dos elementos internos da poesia, ela corrigia os excessos

provindos da militância (embora não excluísse o engajamento do horizonte crítico), conforme expressa “Um poeta e a poesia”. Essa correção de rumos já havia sido antecipada em “Poesia ao Norte”, conforme visto mais atrás.

A convivência entre leitura formal e militância é, com efeito, um traço característico da primeira crítica de Antonio Candido (e, possivelmente, de toda a sua obra). Nos artigos da década de 1940, ambos os fatores aparecem lado a lado em diversos momentos, com resultados significativos e outros de menor alcance. Com algum esforço, seria possível afirmar que os altos e baixos dos textos de imprensa dependeram do maior ou do menor equilíbrio entre esses dois elementos — quando o engajamento sobrepesou o raciocínio estético, os limites ficaram evidentes. Note-se o caso de “Longitude”, rodapé publicado meses após “Sobre poesia”, que dá nova amostra da maneira como se concatenavam as duas dimensões. O texto repete a mesma organização de argumentos apresentados em “Sobre poesia” para avaliar o livro *A voz do rio grande*, de Rossine Camargo Guarnieri, que havia sido lançado no mesmo ano de 1944. Antes de propor a sua leitura a respeito do título, recorre-se mais uma vez ao desenho de um panorama poético similar ao do rodapé anterior. Alertando o leitor de que usaria uma terminologia perigosa, passível de confusão de significados, Candido afirma no início de “Longitude” que o gênero lírico poderia ser concebido de acordo com um meridiano ideal que dividiria dois polos, um à direita e outro à esquerda. No primeiro campo, haveria os poetas preocupados com a expressão individualista e com a poesia pura, recusando categoricamente a reinstalação do tema poético; no segundo polo, residiam os autores cuja personalidade parecia se misturar à multidão e às questões do momento, de tal maneira que a sua poesia servia como meio para a manifestação das emoções coletivas. Aplicado tal critério à produção literária nacional, não seria difícil constatar, segundo Candido, que grande parcela dos poetas pertencia à direita do meridiano. Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira poderiam, cada um a seu modo, ser classificados nesse polo; à esquerda, constava apenas um grande nome, o de Carlos Drummond de Andrade. Rossine Camargo Guarnieri, autor do livro a ser apreciado, embora as suas virtudes literárias não fossem comparáveis às de Drummond, poderia ser alocado também na parte esquerda da divisão.

O quadro, como se vê, repete a oposição entre modo menor e modo maior, substituindo os termos por direita e esquerda. Com isso, constrói-se outra tipologia a fim de introduzir a análise da obra. Se no esquema de leitura e no plano vocabular os rodapés guardam similaridades, o desenvolvimento das formulações críticas não está no mesmo patamar, havendo desvantagem para “Longitude”. A identificação dos poetas direitistas à vertente

individualista e dos esquerdistas à poesia social faz o crítico operar com rigidez porque não esmiuça os aspectos internos ligados à lírica como fizera em “Sobre poesia”. O resultado deixa a tipologia exposta a um significado mais político do que literário, exatamente pela falta de discernimento das técnicas literárias que caracterizariam esquerda e direita poéticas. Não obstante o aviso inicial a respeito da possível confusão quanto ao significado dos termos, a classificação proposta deriva da conotação política, tornando-se um limite para as considerações relativas ao quadro contemporâneo da poesia, algo que engessa, senão totalmente, ao menos em parte a leitura histórico-literária.

Não é acaso que a análise de *A voz do grande rio*, reservada para a outra metade do rodapé, é mais sugestiva. Isso ocorre devido ao abandono do antagonismo entre esquerda e direita e faz concentrar a leitura nas qualidades da fatura. O primeiro aspecto assinalado por Candido sobre o livro leva a observações de maior fôlego. Anotando que a poesia de Camargo Guarnieri era sobretudo política, o crítico indica que tal característica conduzia a uma questão de interesse, a saber, se o poeta deveria ou não tomar como material de seus poemas os problemas da coletividade, mesmo aqueles tidos como circunstanciais. O questionamento levantava indagações a respeito da natureza idealizada da poesia, sendo comum a compreensão de que a literatura e as artes se localizavam fora e acima dos condicionamentos sociais. O crítico, todavia, prefere refletir de outra maneira: o problema da relação entre literatura e sociedade não se reduzia à escolha de temas eternos ou transitórios; no limite, o artista poderia trabalhar com qualquer assunto desde que o transformasse em poesia de fato. Nas palavras de Candido, a questão era

saber até que ponto o tema, qualquer que ele seja, foi incorporado à sensibilidade do poeta, a ponto de se tornar poesia — isto é, estilização acentuadamente pessoal de qualquer impressão, emoção ou ideia por meio do verso. As sátiras de Juvenal ainda são atuais, assim como os cantos comemorativos de Píndaro, o poema didático de Virgílio, o panfleto religioso de d'Aubigné, os encômios de Donne, a eloquência propagandista de Castro Alves, a invectiva política de Victor Hugo. Não importa, portanto, em absoluto que o assunto seja *interessado* para que a poesia se manifeste e dure, do mesmo modo por que não há razão alguma para se condenar o lirismo pessoal e intimista, contanto que seja autêntico.⁵¹

Ao enfatizar a estilização realizada pela lírica, Candido recusa as alternativas corriqueiras que colocavam a poesia ora como criação de beleza incondicionada, ora como reflexo da sociedade. A atenção direciona-se para o modo como o poeta transfigurou o seu tema

⁵¹ CANDIDO, Antonio. “Longitude” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 23/7/1944, p. 7.

em forma literária, eliminando a falsa dicotomia das alternativas anteriores. Isto posto, é preciso indicar que, no âmbito do próprio rodapé, essa formulação acaba por se chocar contra as reflexões dos primeiros parágrafos, pois a divisão entre lirismo de esquerda e de direita centrava-se sobretudo na questão do tema. No início de “Longitude”, Candido faz questão de frisar que uma das características da poesia à direita era a tentativa de obter “uma poesia mais ou menos pura, no sentido de bastante a si mesmo e inimiga do tema poético”,⁵² fundada na expansão do eu lírico individualista. A assertiva dá margem para se compreender que à esquerda o assunto era valorizado, ideia, com efeito, defendida em artigos como “Um poeta e a poesia” e “Sobre poesia”, e que acabava delimitando as classificações da poesia em termos de direita e esquerda.

Em sua análise de *A voz do rio grande*, o articulista prefere guiar-se pela verificação do resultado artístico, ou seja, como são enformados os temas escolhidos pelo poeta. Sublinhando que o livro se voltava mormente para problemas candentes, sobretudo a crise mundial da Segunda Guerra, a análise do crítico deixava à vista o compromisso moral do poeta, o grito contra as desigualdades e a insistência pela defesa da fraternidade, elementos que formavam a plataforma de onde partiam as composições. A isso se juntava o verso de inflexão bíblica, com os tons de expiação e profecia, ditando um ritmo altissonante, acompanhado pela direção ideológica expressada pelo poeta. De acordo com o articulista, o engajamento político chegava mesmo a fazer com que o eu lírico se valesse de termos como o Dia, o Povo, a Liberdade, entre outras expressões grafada em maiúsculo, para demarcar o seu posicionamento político diante dos eventos em curso. A seu ver, tais aspectos, embora importantes, não garantiam sucesso literário, e a obra, apesar do sentimento fundo de humanidade, encontrava-se em desequilíbrio, não raro acusando descuido artístico. Guarnieri se distanciava de uma expressão lírica para se aproximar, perigosamente, do discurso retórico e prosélito, e, por isso, Candido não economiza nas censuras:

O poeta não consegue sempre encontrar a expressão — isto é, fazer poesia verdadeira. Talvez eu exprimisse mais ou menos o que desejo dizendo que não houve na sua sensibilidade um amadurecimento suficiente dos temas para que eles encontrassem a sua forma própria. Em mais de um ponto temos a impressão de prosaísmo, coisa inesperada num poeta tão autêntico quanto este. O *slogan*, o dístico quase de propaganda ideológica mutilam dolorosamente certos poemas que, mais pensados e mais depurados, se teriam tornado obras-primas.⁵³

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

Logo em seguida, após citar dois trechos de poemas, o crítico sentencia: “É mau, é muito mau, porque é prosa retórica e não poesia. Coisas como estas se dizem em comícios, porque, afinal de contas, a literatura ainda é literatura”.⁵⁴ O caráter prosaico das composições de *A voz do rio grande* denunciava a falta de cuidado de Camargo Guarnieri, conduzindo-o por vezes ao clichê, de acordo com a opinião do articulista. O apelo ao discurso operava uma espécie de despoetização na qual o verso era reduzido à arma de combate, eliminando a expressão lírica que estivesse à altura dos temas manejados pelo poeta, o que diminuía, por conseguinte, o valor literário da obra. É curioso notar que os juízos estéticos de “Longitude” divergem das primeiras linhas do rodapé, ao menos quanto à valoração do tema poético. A classificação ideológica da poesia fundava-se em parte no tema, que, entretanto, parecia não ter peso decisivo na análise, e os resultados mais expressivos enfatizavam o trabalho formal, e não o conteúdo, digamos em termos esquemáticos. Por isso, após “Longitude”, Candido insistirá menos nos panoramas histórico-literários para se concentrar na leitura das obras.

Na verdade, o procedimento de recuperação do percurso histórico da poesia aparecerá somente na fase do *Diário de S. Paulo*, em “Duas notas de poética”, rodapé publicado em 6 de dezembro de 1945. Ali, o crítico recorreu pela última vez ao expediente de meditar a respeito dos caminhos tomados pela poesia no intuito de contextualizar as análises que viriam na sequência. Dessa vez, porém, a pesquisa liga-se fortemente aos aspectos internos do gênero, praticamente dispensando os problemas extraliterários. Retomemos as linhas do artigo que fixam o movimento de leitura. Logo no início, Candido afirma que após se separar da dança e da música, o desenvolvimento da poesia ao longo do tempo pautou-se pela busca da autossuficiência. A ambição da lírica era a de encontrar um ritmo próprio capaz de diferenciá-la das outras artes, procurando, para tanto, especializar-se em seus próprios recursos, em especial “na melodia e no mistério da palavra em si”. A especialização era bem retratada pela lírica contemporânea, sobretudo na figura da poesia pura, cujos preceitos representavam o final do processo. Despida dos elementos discursivos e imersa na melodia e no mistério do vocábulo, a lírica purista fundamentava-se na “atmosfera rarefeita das pesquisas intangíveis”,⁵⁵ prática predominante na cena moderna. O crítico aponta também que o limite ou o objetivo idealizado mirava o silêncio, uma espécie de aspiração final do gênero, algo que merecia ser observado com reservas. Na visão do crítico, a técnica do silêncio, de fato, era necessária à poesia enquanto condição da criação artística, mas não como objetivo último. Nesse ponto, Candido lembra que

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. “Duas notas de poética” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 6/12/1945 p. 4.

tanto os escritores românticos quanto os parnasianos valeram-se em larga medida do silêncio como recurso lírico, empregando-o muitas vezes habilmente para obter resultados de excelência. Foi a partir do Simbolismo, todavia, que o silêncio passou a ser empreendido com exagero, na condição de elemento para o depuramento da palavra e para o despojamento discursivo. O legado simbolista para a poesia moderna foi, em boa medida, tornar a instalação do silêncio o centro da criação poética, gerando bons e maus frutos, de acordo com o que o crítico afirma em “Duas notas de poética”.

Ao lado disso, outra categoria ganhou destaque, o mistério. Nesse caso, o recurso, grosso modo, era alcançado pelos escritores através de alguns procedimentos literários, sobretudo o hermetismo, pedra de toque entre os poetas modernos. Segundo Candido, ocorria o mesmo problema que se passara com o uso do silêncio: o hermetismo foi tomado como finalidade poética, e não como recurso. A lírica moderna, assim, fez do hermetismo um meio para realizar aquele intento de diferenciar-se de outras artes, produzindo novos exageros. De todo modo, assinala-se a necessidade de observar que todo poema continha caráter fechado, aspecto essencial para o gênero, já que a obscuridade realizada através do hermetismo revela uma importante função, a de convidar o leitor à apreciação lírica. Nas palavras do crítico, a obscuridade na poesia moderna tornou-se “um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea”⁵⁶.

Meditando acerca do hermetismo, Candido propõe a distinção de três tipos de obscuridade imanentes à lírica. O primeiro deles evidenciava-se na camada mais superficial dos textos, fruto do ajuste da linguagem à métrica, à sintaxe ou às imagens poéticas. A adequação das palavras e das frases ao ritmo peculiar da poesia exprimia uma espécie de hermetismo, já que a dinâmica da linguagem operava de modo diverso ao usual, abandonando o seu caráter discursivo. Já o segundo tipo era flagrado no campo do símbolo ou da metáfora, recursos muito utilizados nos poemas justamente por ocultarem o significado imediato dos vocábulos no intuito de requisitar a sensibilidade do leitor, chamado a interpretá-los a cada ocasião em que apareciam. Neste caso, quanto mais o leitor estivesse familiarizado com a obra de determinado autor, maior seria a sua capacidade de interpretar as metáforas de um poema. Por último, haveria o terceiro tipo de obscuridade, concernente à natureza da própria arte, que, nos termos de Antonio Candido, possuía uma margem de algo inexplicável capaz de opor a criação artística ao racionalismo.

⁵⁶ Ibidem.

A distinção dos três tipos de hermetismo evidenciava a relação da poesia com os leitores: diante de uma obra eles poderiam, por exemplo, agir e se comportar de acordo com a sua educação de gosto e compreensão do fenômeno artístico. A obscuridade, quando pensada em relação ao leitor, seria mais ou menos impenetrável conforme a simpatia do público, algo que levava a crítica a refletir sobre outras questões. Um dos fatores a se ponderar dizia respeito à sincronia entre a poesia e a sensibilidade dos leitores no momento de recepção da obra ou mesmo de uma escola literária. Para ilustrar a questão, Candido anota que somente naqueles anos de 1940 as inovações promovidas pelo movimento modernista passaram a ser bem-recebidas pelo público preso até então ao gosto poético parnasiano. Esse exemplo ilustrava a relevância das rupturas estéticas na literatura. Finalizando o artigo, afirma-se que escritores que procuram romper com o estado geral do gosto médio em determinado período literário eram fundamentais para o avanço literário, inclusive no que tangia ao público, obrigado a revisar o gosto estético quando posto diante do novo padrão de arte.

Dos rodapés vistos até aqui, “Duas notas de poética” talvez seja o que menos guarde semelhanças com os anteriores. Chama a atenção a ausência quase total da função social da poesia em seus argumentos. Nos outros artigos, em maior ou menor grau, a função da literatura possuía alguma relevância, sobretudo quando servia de ponto de apoio para a montagem da trajetória percorrida pela poesia contemporânea. Em “Duas notas de poética” ela não se encarrega do contexto histórico-literário, pois o raciocínio centra-se no desenvolvimento das técnicas do silêncio e do hermetismo; a rigor, a função social da poesia só aparece em meio ao problema do hermetismo, quando o articulista discorre sobre o gosto médio do público leitor. Ainda assim, nesse trecho, o problema é apenas aludido, e o enfoque recai mais sobre a obscuridade da lírica. O afastamento da função social da literatura beneficia a ênfase ao desenvolvimento formal do gênero, que passa a ser observado a partir de elementos internos de modo exclusivo. O tom menos engajado do artigo é, pois, consequência, assim como o menor apelo ao extraliterário. Não obstante, Candido não deixa de registrar uma história da lírica que começa pelo processo de diferenciação do gênero de outras artes até chegar ao século XX, embora não se faça menção a outras ordens de acontecimentos históricos, como ocorrera em “Um poeta e a poesia”. Em suma, com a diminuição do peso da função social da literatura, outro tipo de historiografia literária vem à tona: após explorar a história das relações entre poesia e sociedade, o crítico passa a verificar o andamento da forma ao longo do tempo, priorizando a observação dos elementos literários que se repetiam ou se prolongavam no conjunto geral da literatura.

Tal visada requeria sensibilidade, caso contrário seria difícil reconstruir o percurso de um gênero sem referentes extraliterários. Nesse âmbito, destaca-se a acuidade de uma crítica que mapeia a recorrência de técnicas poéticas no interior da forma, permitindo retrazar o itinerário da lírica em “Duas notas de poética”, apresentando as diferentes escolas que ao longo do tempo se valeram, por exemplo, do silêncio enquanto recurso artístico. O trecho seguinte, quando Candido recorre a *Navio negreiro* para indicar a presença do silêncio no poema, ilustra bem como a perspectiva histórico-literária focaliza o discernimento dos elementos de fatura:

A técnica do silêncio, com efeito, é fundamental. Os próprios condoreiros a respeitam, e nada mais eloquente do que certas bolsas de vácuo em Castro Alves, graças às quais a corrente lírica pode se ampliar, num eco sonoro, e criar a atmosfera para a corrente seguinte. Exemplo banal no *Navio negreiro*:

Astros! noites! tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...

Existe um povo que a bandeira empresta
Para cobrir tanta infâmia e cobardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!... etc.

No ponto de junção entre uma e outra parte do poema, o poeta silencia. Tipograficamente, um pequeno espaço em branco ou um asterisco. Formalmente, o contraste entre uma série de estrofes de dez versos setissílabos, com estrofes de oito versos decassílabos. A onda retórica avolumada ao longo dos primeiros chega ao seu máximo na apóstrofe final, devidamente provida de um eco forte (ão), interjeição e reticências: “Varrei os mares, tufão!...”. O primeiro decassílabo da estrofe seguinte, mais sereno e pausado, implica, para a plenitude do seu efeito, uma zona de parada onde morre o ímpeto anterior e se prepara a nova atmosfera. É um autêntico silêncio poético, um apelo ao silêncio em plena eloquência condoreira, onde tudo parece abundância, barulho e riqueza.⁵⁷

A breve análise do excerto acima se destaca pela riqueza de detalhes. O recurso poético do silêncio é capturado na teia de relações estabelecida com os outros elementos (estrofes, métrica, apóstrofe, pontuação, tom); indica-se ao fim o valor do silêncio para a composição, muito bem empregado pelo poeta no juízo do crítico. Trata-se, como se vê, de uma leitura que busca verificar a qualidade estética da fatura, apresentando uma justificativa racional para o juízo de gosto emitido pelo crítico. No passo seguinte, as considerações sobre o poema passam à dimensão histórica, mostrando como a técnica do silêncio foi apropriada noutros períodos (Parnasianismo e Simbolismo) e quais as consequências de sua recorrência na poesia

⁵⁷ Ibidem.

moderna. No caso dos parnasianos, o silêncio era tomado como uma técnica entre outras, no geral, reservada a demarcar a separação nos sonetos entre os quartetos e tercetos, o que, aliás, ofertava força poética às obras. Já com os simbolistas o silêncio se torna obsessão que leva ao exagero e, portanto, ao valor literário menor. Nesta última escola, o recurso encontra-se ainda transformado em fonte de música poética, visando despojar as palavras “de toda a substância habitual a fim de aprenderem com ele a negar as dimensões da vida”. A certa altura, Candido não deixa de anotar com bom humor que a poesia pura, ao tornar a técnica centro da construção literária, deixava à vista o virtuosismo que a banalizou. Desse modo, aquilo que antes era um elemento entre outros passava agora à fórmula ou receita pronta de poesia: “A poesia pura, obsessão de certo aspecto do simbolismo, transmitida à poesia moderna, é um *cocktail* em que entra 50% de silêncio. Geralmente, os outros 50% são da mesma substância que o manto invisível do rei...”.⁵⁸ Na recomposição do percurso do silêncio entre românticos, parnasianos e simbolistas reconhece-se a dimensão do valor estético acrescentada à pequena historiografia literária proposta no rodapé. Assim, o esquema de leitura acaba girando em torno da análise formal, do juízo de valor e do senso histórico, imbricados no ato crítico para preservar mais do que noutros rodapés da *Folha da Manhã* a autonomia relativa das obras.

Retornando à segunda parte de “Duas notas sobre poética”, é preciso observar ainda um ângulo um pouco diverso se comparado à primeira metade do texto, mais propenso à consideração dos elementos extraliterários ao tratar o hermetismo na poesia. A alteração se dá graças ao diálogo estabelecido entre a obscuridade lírica (um elemento interno) e o gosto médio do leitor (um elemento externo). A leitura destaca, em primeiro lugar, o papel interno do hermetismo nos poemas, passando depois ao problema da sensibilidade literária do público, que se modificava em função das inovações estéticas. A função social da literatura volta, nesse ponto, ao horizonte da análise, porém de maneira relativizada quando comparada aos rodapés anteriores. Ao contrário do que se dá na *Folha da Manhã*, em cujos textos a função social chegou a determinar tipologias poéticas, o crítico prefere delimitar o papel desse aspecto, restringindo a análise ao âmbito da recepção da literatura para verificar o quanto um elemento do gênero lírico interferia no gosto do público, e não o quanto a função determinaria os tipos de lírica — um caminho inverso ao da crítica funcionalista, por assim dizer.

Nossas considerações sobre “Duas notas de poética” procuraram evidenciar a inflexão que fecha o primeiro bloco de publicações de Antonio Candido naquele período. Levando em conta os demais artigos descritos neste capítulo, seria possível indicar a coerência

⁵⁸ Ibidem.

em relação ao movimento geral da primeira crítica do autor. Como visto, se os exercícios iniciais em *Clima* apreciavam as qualidades estéticas procurando identificar os aspectos principais das obras de Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, o período da *Folha da Manhã* procurou focalizar as relações entre lírica e sociedade, conforme demandava o programa funcionalista. O crítico, por consequência, deu relevo à função social da poesia, sobretudo nos textos que procuravam revisitar o percurso da lírica desde o final do século XIX para nomear um panorama abrangente, que dividia o gênero entre a vertente purista e a vertente participante. Ao mesmo tempo, o debate se politizava através da militância antifascista de Antonio Candido, abandonando o costume anódino de restringir os problemas literários em âmbito idealizado e pouco congruente com a realidade histórica. Decerto, a politização e a ênfase produziram avanços notáveis, e também alguns exageros, que acabavam entrando em atrito com a análise das obras. O caminho crítico se completa, enfim, na medida em que Candido, no *Diário de S. Paulo*, retifica algumas posições anteriores, sem abandonar os avanços produzidos: a função da literatura deixa de ser prioridade, embora não seja menosprezada; os rodapés dedicam-se à análise interna das composições, buscando mobilizar também a historicidade das formas, formulando um nível mais exigente de compreensão do fenômeno literário. Fiquemos mais uma vez com as considerações de Vinícius Dantas:

Sabemos que Antonio Candido introduziu uma formulação mais exigente e armada em termos de história literária, isso para não citar a experimentação teórica toda própria e exposição de seus critérios de valor. Nesse diagnóstico da poesia moderna, que remonta ao Simbolismo, o que de início era tratado como absolutização da linguagem poética, busca de intransitividade, purismo, acaba sendo criticado como virtuosismo técnico destituído de depoimento subjetivo e universalidade. Uma questão que a princípio parecia ter existência exclusivamente no âmbito formal, se contextualiza no plano histórico-social em que mimetiza a fragmentação da vida e dos saberes, podendo por sua vez ser associada à perda de representatividade social das elites.⁵⁹

Cabe notar outro ponto: parte significativa das questões meditadas nos artigos de *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo* seriam depois retomadas pelo autor em outros trabalhos, com desdobramentos que se tornaram verdadeiras referências para a crítica brasileira. Para ficar apenas nos rodapés dedicados à poesia, a função social da literatura e o valor da obra serão temas revisitados em livros como *Literatura e sociedade* e *Na sala de aula* ou ensaios

⁵⁹ DANTAS, Vinícius. “Argumentos” in CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*, op. cit., p. 125.

como “A literatura e a formação do homem”.⁶⁰ O diálogo mais próximo, entretanto, com a obra posterior de Antonio Candido está mesmo relacionado à *Formação da literatura brasileira*. Conforme se tem insistido até aqui, o livro de 1959 retorna a formulações como, por exemplo, a função da literatura, que aparece nas primeiras páginas do livro, no comentário sobre o caráter empenhado de autores e obras brasileiras, passagem em que Candido relembra que poucas literaturas foram tão conscientes de sua função histórica quanto a brasileira.⁶¹ Não custa lembrar, caso se reflita sobre a estrutura de *Formação*, que o autor se serve da leitura cerrada das obras em conjunção com a perspectiva histórica para abordar os problemas propostos, algo que os rodapés apenas intuem na relação entre juízo de gosto e senso histórico, sem todavia encontrarem um ponto de equilíbrio.

São alguns paralelos possíveis entre os artigos e a obra posterior. É claro que essas vinculações devem ser tomadas com cuidado, pois as noções de crítica e historiografia literária na obra do crítico a partir de 1959 demonstram um grau de amadurecimento e complexidade muito maior. Mesmo assim, os rodapés parecem constituir um ponto de partida nem sempre notado pelos estudos especializados. O presente trabalho esforçou-se em apresentar alguns dos problemas manifestados nos artigos de Antonio Candido na década de 1940. Por meio de um roteiro de leitura feito a partir da seleção de poucos textos, buscamos apreender as suas relações, entre os artigos mas também com a crítica literária do período e a obra posterior do próprio Candido. Com a inserção dos textos de imprensa no apêndice desta tese, o leitor avaliará se os comentários feitos até aqui procedem em algum grau. De todo modo, o importante a se frisar é que a reunião do primeiro bloco de publicações de Antonio Candido nas páginas seguintes parece ser oportuna, já que divulga na íntegra a parcela menos conhecida de sua obra, que, salvo melhor juízo, constitui um momento-chave para a crítica literária brasileira do século XX.

⁶⁰ A respeito da função da literatura e do valor literário na obra de Antonio Candido cf. OTSUKA, Edu Teruki. “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido” in: BERGAMO, Edvaldo (org.), ROJAS, Juan Pedro (org.). *Candido, Schwarz e Alvim: crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, pp. 23-37.

⁶¹ CANDIDO, Antonio. “Introdução”. in: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, op. cit., p. 28.

Bibliografia

1. Livros de Antonio Candido

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

_____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. *Um funcionário da monarquia*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

2. Textos de imprensa de Antonio Candido citados no trabalho

2.1. Artigos de *Clima* (1941-1944)

ANTUNES, Fabrício (Antonio Candido). “A propósito de Maiakóvski” in *Clima*, vol. 12, São Paulo: abril de 1943.

_____. “Verbetes para um vocabulário político” in *Clima*, vol. 15, São Paulo: outubro de 1944, pp. 70-73.

CANDIDO, Antonio. “Livros” in *Clima*. vol. 1, maio de 1941, pp. 107-117.

_____. “Intercâmbio e António Pedro” in *Clima*, vol. 2, São Paulo: julho de 1941, pp. 58-62.

_____. “Livros” in *Clima*, vol. 2, São Paulo: julho de 1941, pp. 79-86.

_____. “Manifesto — O grouchismo” in *Clima*, vol. 3, São Paulo: agosto de 1941, pp. 131-134.

_____. “Livros” in *Clima*. São Paulo, vol. 3, 1941, pp. 68-71.

_____. “O romance vendeu a sua alma” in *Clima*. São Paulo, vol. 6, novembro de 1941, pp. 26-32.

_____. “Livros” in *Clima*. São Paulo, vol. 8, janeiro de 1942, pp. 72-78.

_____. “Livros” in *Clima*, vol. 10, junho de 1942, pp. 65-71.

_____. “Livros” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 88-91.

_____. “Acanhamento e poesia” in *Clima*. São Paulo, vol. 12, janeiro de 1943, pp. 124-126.

_____. “Livros” in *Clima*, vol. 13, São Paulo: agosto de 1944, p. 71.

_____. “Livros” in *Clima*, vol. 14, São Paulo: setembro de 1944, pp. 65-69.

_____. “Ordem e progresso na poesia” in *Clima*. São Paulo, vol. 16, novembro de 1944, pp. 58-64.

CARNEIRO, Joaquim (Antonio Candido). “A suscetibilidade e um conceito de Scherer” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 138-139.

_____. “Neo Anticlericalismo” in *Clima*, vol. 14, São Paulo: setembro de 1944, pp. 83-84.

MELLO, Inácio Borges de (Antonio Candido). “Despovoamento” in *Clima*, vol. 14, São Paulo: setembro de 1944, pp. 62-64.

2.2. Artigos de rodapé da *Folha da Manhã* (1943-1945)

CANDIDO, Antonio. “Ouverture” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 7/1/1943, p. 5.

- _____. “Ficção II” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 4/2/1943, p. 5.
- _____. “À Margem” in *Folha da manhã*. São Paulo: quinta-feira, 25/2/1943.
- _____. “Um poeta e a poesia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 11/3/1943, p. 5.
- _____. “Literatura brasileira (I)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: quinta-feira, 18/3/1943, p. 5.
- _____. “Literatura brasileira (II)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 29/3/1943, p. 5.
- _____. “Estratégia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 2/5/1943, p. 5.
- _____. “Jornada heroica” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/5/1943, p. 5.
- _____. “Artista e sociedade” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 6/6/1943, p. 5.
- _____. “Poesia ao Norte” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 13/6/1943, p. 5.
- _____. “Vantagens da ignorância” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 22/6/1943, p. 6.
- _____. “Uma Vida Exemplar” in *Folha da manhã*. São Paulo: domingo, 4/7/1943.
- _____. “Um crítico” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 18/7/1943, p. 5.
- _____. “Não vale a intenção” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 25/7/1943, p. 7.
- _____. “Romance e expectativa” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 8/8/1943, p. 7.
- _____. “Inteligência e Momento” in *Folha da manhã*. São Paulo: domingo, 12/9/1943.
- _____. “Romance e Jorge Amado” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 3/10/1943, p. 5.
- _____. “O ‘grilo’ França-eternista” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 30/10/1943, pp. 6-7.
- _____. “Reflexões a lápis rosa” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 21/11/1943, p. 7.
- _____. “Gilberto Freyre” in *Folha da manhã*. São Paulo: domingo, 5/12/1943.
- _____. “Um ano” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 9/1/1944, p. 5.
- _____. “A quadragésima porta” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 16/1/1944, p. 5.
- _____. “A quadragésima porta (II)” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 23/1/1944, p. 5.
- _____. “Fogo morto” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/1/1944, p. 7.
- _____. “O agressor” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 20/2/1944, p. 9.

- _____. “Antologias” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 26/3/1944, p. 7.
- _____. “O romance e o *Don Juan*” in *Folha da manhã*. São Paulo: domingo, 2/4/1944.
- _____. “Esclarecendo” in *Folha da manhã*. São Paulo: domingo, 9/4/1944, p. 8.
- _____. “Sobre poesia” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 30/4/1944, p. 7.
- _____. “Alemanha = Nazismo?” in *Folha da Manhã*. São Paulo: 15/6/1944, pp. 7-8.
- _____. “Um livro didático” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 9/7/1944, p. 7.
- _____. “*Perto do coração selvagem*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 16/7/1944, p. 7.
- _____. “Longitude” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 23/7/1944, p. 7.
- _____. “De leitor para leitor” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 6/8/1944, p. 7.
- _____. “*Faces descobertas*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 10/9/1944, p. 5.
- _____. “*Confissões de Minas*” in *Folha da Manhã*. São Paulo: domingo, 15/10/1944, p. 7.
- _____. “Verlaine” in: *Folha da Manhã*. São Paulo: 23/11/1944, p. 5.

2.3. Artigos de rodapé do *Diário de S. Paulo* (1945-1947)

- CANDIDO, Antonio. “Começando” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 20/9/1945. p. 4.
- _____. “Presente do indicativo” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 27/9/1945, p. 4.
- _____. “Graciliano Ramos (I)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 4/10/1945, p. 4.
- _____. “Graciliano Ramos (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/10/1945, p. 4.
- _____. “Graciliano Ramos (III)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 18/10/1945, p. 4.
- _____. “Graciliano Ramos (IV)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/10/1945, p. 4.
- _____. “Graciliano Ramos (Conclusão)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 1/11/1945, p. 4.

- _____. “Duas notas de poética” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 6/12/1945 p. 4.
- _____. “Mário de Andrade” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 21/2/1946, p. 4.
- _____. “A ‘delgada avena’” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/4/1946. p. 4.
- _____. “O nosso romance antes de 1920 (I)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 18/4/1946, p. 4.
- _____. “O nosso romance antes de 1920 (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/4/1946, p. 4.
- _____. “O nosso romance antes de 1920 (III)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 9/5/1946, p. 4.
- _____. “O nosso romance antes de 1920 (conclusão)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 16/5/1946, p. 4.
- _____. “Sagarana” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 11/7/1946. p. 4.
- _____. “Sobre um crítico” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 25/7/1946, p. 4.
- _____. “Um crítico (II)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 1/8/1946, p. 4.
- _____. “Sobre um crítico (III)” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 8/8/1946, p. 4.
- _____. “P. S.” in *Diário de S. Paulo*. São Paulo: quinta-feira, 31/10/1946. p. 4.

Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma” in _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 15-45.
- _____. “Those twenties” in: _____. *Critical models: interventions and catchwords*. Tradução para o inglês de Henry W. Pickford. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005, pp. 41-47.
- AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. *O crítico luminoso e o narrador acabrunhado: Antonio Candido e Grande Sertão: Veredas em dois estudos*. Tese de livre-docência. São Paulo, FFLCH-USP, 2012.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pré-revolução de 30” in: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: setembro de 1987, nº 18, pp. 17-21.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico*. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo, 2019.

ANDRADE, Mário de. “A elegia de abril” in *Clima*, vol. 1, maio de 1941, pp. 7-19.

_____. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

_____. *O baile das quatro artes*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005.

ARANTES, Paulo. *Um departamento francês de ultramar: estudos sobre a formação da cultura filosófica uspiana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. “Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo” in: ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo. *Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp. 7-66.

ARÊAS, Vilma. “Dois abalos” in *Folha de S. Paulo*. São Paulo: domingo, 2/1/2020. Caderno Ilustríssima, p. 2.

BETHELL, Leslie. “Política no Brasil sob Vargas, 1930-1945” in: _____. (org.) *História da América Latina: Volume X — A América Latina após 1930: Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMARGO, Aspásia [et al.]. *O golpe silencioso*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1989.

CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. “A importância de não ser filósofo” in *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: USP/FLLCH/Departamento de Filosofia, números 37, 2007, pp. 9-14.

“Comentário” in *Clima*, vol. 12, São Paulo: abril de 1943, pp. 87-92.

DANTAS, Vinícius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

“Declaração” in *Clima*, vol. 11, São Paulo: julho-agosto de 1942, pp. 3-5.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual” in: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

EULALIO, Alexandre. “O ensaio literário no Brasil” in *Língua e Literatura*. Revista do Departamento de Letras da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH, número 17, 1989.

FONSECA, Maria Augusta e SCHWARZ, Roberto (orgs.) *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GIMENES, Max Luiz. *O “rosa burguês da revolução”: Antonio Candido e a “missão” do intelectual no Brasil moderno*. 2018. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GRYNSZPAN, Mário e PANDOLFI, Dulce Chaves. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)*. Organização Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, volume 1.

Inimigo Rumor. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, número 9, 2000.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução Rosa Freira d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, número 1, 1996.

Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, números 5 e 6, 2000 e 2002.

Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, número 11 e 12, 2009.

Literatura e Sociedade. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DTLLC, número 14, 2010.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica. 1ª Série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

LUKÁCS, Georg. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper” in _____. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 31-53.

“Manifesto” in *Clima*. São Paulo, vol. 1, maio de 1941, pp. 3-6.

MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 30” in *Teresa*, Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. São Paulo: USP/FLLCH/DLCV, número 16, 2015, pp 56-74.

MENESES, Adélia Bezerra de. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. “Cultura brasileira ou cultura republicana?” in *Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 4, n. 8, pp. 19-38, 1990.

“Nota” in *Clima*, vol. 12, São Paulo: abril de 1943, pp. 3-4.

OTSUKA, Edu Teruki. “Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares)” in *Scripta*, v. 23, nº 29, pp. 115-140, 2019.

_____. “Questões de romance: notas sobre Antonio Candido e a crítica brasileira” in *Literatura e Sociedade*, v. 24, n. 30, p. 64-81, 2019.

_____. “Estrutura, função e valor na crítica de Antonio Candido” in: BERGAMO, Edvaldo (org.), ROJAS, Juan Pedro (org.). *Candido, Schwarz e Alvim: crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019, pp. 23-37.

PASINI, Leandro. “A mediação local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro” in *Remate de Males*, v. 40, n. 2, Campinas: Unicamp/IEL, pp. 767–790, 2020.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Estrangeiros no Brasil: a Missão Francesa na Universidade de São Paulo*, 1991. 283 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história*. Organização de Sandra Jatahy Pesavento, Jacques Leenhardt, Lígia Chiappini e Flávio Aguiar. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PONTES, Heloísa. “Entrevista com Antonio Candido” in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, volume 16, número 47, pp. 5-30, 2001.

_____. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Antônio Arnoni. “Dimensão crítica da *Formação*” in SERNA, Jorge Ruedas de la (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Editora da Unicamp, Fundação Memorial da América Latina, São Paulo: Imprensa Oficial, 2003, pp. 417-433.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins, *A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*. 2013. 291 fls. Tese (Doutorado em Sociologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

Remate de Males. Número especial Antonio Candido, Campinas: UNICAMP/IEL, 1999.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*. Chapecó: Argos, 2011.

RODRIGUES, Joana. *Nas páginas do jornal — Ángel Rama e Antonio Candido: críticos literários na imprensa*. 2011. 336 fls. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. *Antonio Candido e Ángel Rama: Críticos Literários na Imprensa*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. “Antonio Candido (um verbete)” in *Revista USP*. São Paulo: USP, número 17, 1993.

SERRANO, Pedro Bueno de Melo. “Mapa da crítica de rodapé paulista (1920-1950)” in *Teresa*, n. 18, p. 93-107, 2018.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008.

_____. *A palavra afiada*. Organização de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna” in: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, pp. 15-36.

“Variedade” in: *Clima*, vol. 3, São Paulo: agosto de 1941, pp. 135-153.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Flat-Footed and Fly-Blown: The Reality of Realism” in *Eighteenth-Century Fiction*, volume 12, número 2-3, janeiro-abril de 2000, pp. 147-166.

Anexos

Nota a respeito da transcrição

O leitor encontrará aqui, conforme mencionado, a transcrição dos artigos assinados por Antonio Candido em *Clima*, *Folha da Manhã* e *Diário de S. Paulo*, publicados entre 1941 e 1947. Antes, é preciso fazer um breve alerta sobre o trabalho. Apesar das revisões feitas para se disponibilizar os textos nesta versão da tese, procurando manter-se o mais fiel possível em relação às edições príncipes, a transcrição não esteve imune a erros cometidos durante o processo. Sendo inevitáveis os equívocos nesse tipo de trabalho, aconselhamos ao leitor interessado pelo material consultar as edições originais, confrontando eventuais discrepâncias para extinguir tais problemas.

Uma última observação será útil nesse sentido — parte do material está disponível em plataformas da internet, facilitando o acesso a um número expressivo de artigos. Parte dos números revista *Clima*, exceção feita aos volumes do 8 ao 12, pode ser encontrada no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin (<https://digital.bbm.usp.br>). Os artigos da *Folha da Manhã* constam integralmente no acervo digital mantido pelo jornal *Folha de S. Paulo* (<https://acervo.folha.com.br>). Já os do *Diário de S. Paulo* não estão disponíveis na internet. Entretanto, diversos deles chegaram a ser reproduzidos na mesma época por outros jornais do grupo de mídia Diários Associados, do qual o *Diário de S. Paulo* fazia parte. Nesse caso, uma porção de rodapés pode ser recuperada por meio da consulta de *O Jornal* e do *Diário de Pernambuco*, que se encontram digitalizados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

Anexo (I) — *Clima* (1941-1944)

Índice

Clima nº 1 – “Livros”	208
Clima nº 2 – “Intercâmbio e António Pedro”	214
Clima nº 2 – “Livros”	217
Clima nº 3 – “Livros”	221
Clima nº 3 – “Manifesto — O grouchismo”	223
Clima nº 6 – “O romance vendeu a sua alma”	225
Clima nº 6 – “Livros”	229
Clima nº 7 – “Livros: Notas à margem de Donana sofredora”	233
Clima nº 8 – “Livros”	235
Clima nº 10 – “Livros”	239
Clima nº 11 – “Livros”	243
Clima nº 11 – “Notas: A suscetibilidade e um conceito de Scherer”	245
Clima nº 12 – “Livros”	247
Clima nº 12 – “Acanhamento e Poesia”	248
Clima nº 12 – “A propósito de Maiakovski”	250
Clima nº 12 – “Estilo e psicologia de Proust”	252
Clima nº 13 – “Livros”	253
Clima nº 13 – “Notas: Verlaine”	256
Clima nº 14 – “Crônicas: Despovoamento”	257
Clima nº 14 – “Livros”	259
Clima nº 14 – “Notas: Neo anticlericalismo”	264
Clima nº 15 – “Verbetes para um vocabulário político”	266
Clima nº 16 – “Crônicas: Ordem e progresso na poesia”	268

Clima nº 1 – “Livros”

A crítica em revista de gente moça é sempre um problema.

Geralmente adoramos o que os mais velhos queimam, e queimamos o que eles adoram. O mais das vezes por simples atitude intelectual de negação; e também por desejo de tirar partido do barulho. Com menos frequência, incensamos cuidadosamente os valores estabelecidos, demonstrando um senso de ordem que nem sempre indica autonomia e sinceridade. É claro que esta maneira está banida da nossa seção. Não nos colocaremos tampouco na primeira, ainda que ela seja mais própria à juventude, revelando uma certa exuberância simpática e não raro fecunda em sua jovem turbulência. Esta revista tem uma unidade de intenção que se manifesta em cada um dos seus departamentos. O nosso desejo é ver as coisas com a maior honestidade possível e, afastando igualmente o preconceito de louvar e o de demolir, mostrar que, ao lado do ponto de vista das críticas consagradas, há lugar para o modo de ver dos moços. Colocado diante de uma obra, o crítico a vê de maneira muito diferente segundo tenha vinte ou trinta anos. É o julgamento dos vinte que aqui procuraremos trazer. Digo *procuraremos* porque nem sempre os rapazes conseguem ver as coisas com os olhos da sua idade. Ou não sabem ver — e neste caso o problema está felizmente resolvido — ou enxergam tudo com olhos enrugados, considerando as coisas com uma sagacidade amadurecida à força. Creio que é preferível dar cabeçadas, porque este é, em qualquer setor, um dos atributos das idades. Esta vida vai trazendo, dia a dia, uma série tão grande de compromissos forçados a nos enleiar a liberdade de movimento que é bom aproveitar o relativo *s'en fichisme* da mocidade para dizer o que pensa. “Dire vrai est une bonne chose, tant à cause du plaisir qu'on éprouve à se soulager le cœur qu'à cause de la rareté du fait” — como dizia o cavaleiro d'Artagnan.

Reconhecemos, imodestamente, que a nossa crítica terá certo interesse num determinado campo: o da crítica aos escritores moços. É a eles que nos dirigiremos de preferência, levando-lhes as nossas impressões de gente da mesma idade. E talvez seja útil o depoimento de moços sobre moços.

Esta atitude não define, contudo, qual seja a nossa posição diante do problema crítico em si; nem creio — meu Deus do céu! — que seja possível precisá-la. Uma crítica é a expressão de um certo julgamento em relação a uma obra: até aí morreu Neves. Uma crítica, entretanto, que se queira ater apenas ao fenômeno individual do escritor em questão, sem relacioná-lo organicamente com o complexo de ideias que caracterizam o momento social, me parece insuficiente e mesquinha. O escritor, embora ressalvadas as suas qualidades puramente pessoais, reflete sempre um estado de alma ou de espírito mais ou menos geral. E o crítico pode colocar-se em face do escritor ou em face da realidade complexa escritor-meio. Creio poder dizer que esta é a nossa tendência. Crítica *sub-specie societatis*? Nem tanto. De qualquer maneira, porém, crítica que se nega a ver no autor uma entidade independente; que pretende sentir suas ligações profundas com o tempo, com o grupo social em função do qual trabalha e cria.

Há uma dificuldade, entretanto, que me faz quase suspender a pena no início dos nossos trabalhos: o problema da legitimidade e do valor de semelhante tarefa diante do momento histórico. O mundo experimenta, sob o signo da catástrofe, uma das crises mais angustiosas por que tem passado. Sentimos todos que, por trás dos acontecimentos, no mistério e na dor, está se precisando um novo rumo que será uma nova idade. Uma idade da qual nascerá um sentido para o que nos parece incoerente e uma resposta para a agonia de ver esfrangalhar-se o mundo em que vivíamos. E enquanto todos se crispam diante dos

fatos que decidem a sorte do homem, qual o valor da obra literária, e qual a atitude a se tomar em relação a ela? A sua justificativa está em afirmar, até onde lhe for possível a consciência do indivíduo diante da tragédia, como manifestação permanente da dignidade humana. Se, portanto, ela continua a existir apesar de tudo, é porque há razão e há necessidade da sua existência. E assim sendo não poderá ser acusado aquele que se coloca em face dela numa tentativa de perceber qual é esta razão e qual esta necessidade.

E, já que somos o prólogo, conformemo-nos com os velhos usos e, antes de acabar, vejamos um pouco da literatura brasileira no ano passado.

Para o romance, o ano de mil novecentos e quarenta foi bissexto. No meio do dilúvio de publicações que inundaram o mercado, a produção romanesca se encolhe anêmica, rala e de má qualidade. Estamos assistindo a um movimento de edição nunca visto entre nós. Ao lado da produção de caráter erudito e científico — histórico-sociológico —, em geral séria e meritória, representando um belo esforço de cultura, o grosso dos livros consta de traduções. É a mania do momento e é o sucesso do mercado. Os *best-sellers* são imediatamente vertidos, e os nomes sonoros de romances próprios para a publicidade, escorados frequentemente no sensacionalismo de filmes para os quais são fáceis cenários, vão desencorajando com certeza a atividade dos nossos escritores. O que é que sobra da nossa produção do ano passado? Nem um grande romance, nem meia dúzia de romances bons. Oswaldo Alves deu-nos o único livro digno de real consideração e, anunciando um grande romancista que surge, salvou a ficção de 1940. Os grandes sucessos de livraria foram *Bati à porta da vida*, da senhora Tetrá de Teffé, que alcançou rapidamente três edições (sic!) e *Saga*, de Érico Veríssimo. Sem ter produzido o barulhão anterior, o último romance do autor gaúcho foi um prolongamento do seu sucesso. Não só do seu sucesso — o que não acarretaria observação — como da sua tendência, o que é mais grave. Para nós, moços, o simpático e ativo romancista é um velho amigo. Vimos, cheio de esperança, o aparecimento de *Clarissa* e de *Música ao longe*. Recebemos *Caminhos cruzados* com um entusiasmo que *Um lugar ao sol* confirmou de certa maneira. O escritor, porém, não soube evitar o perigo que Olívio Montenegro, com muita justeza, assinalava em sua obra: a incontinência verbal. Tomado de um messianismo *au petit pied*, que seria chocante se não fosse sincero, Érico Veríssimo alargou as suas vistas para os problemas humanos — do antissemitismo à puericultura — e lançou à humanidade sofredora ou inquieta um desconcertante “vinde a mim os aflitos!”. Só Deus sabe como os aflitos vieram... Embora superior a *Olhai os lírios do campo*, *Saga* chega ao máximo desta posição insustentável de onde, se não a abandonar, Érico Veríssimo corre o perigo de cair de uma vez no gênero *Miseráveis*.

Deste modo, resta-nos como consolo *Um homem dentro do mundo*, de Oswaldo Alves. E o consolo não é pequeno, porque estamos diante de um romancista de raça.

O sr. Oswaldo Alves conta a história melancólica de um homem fraco. O livro é quase que o monólogo angustiado deste homem dentro do mundo e fora da vida, porque vida é adaptação, é existência atual, e Cristiano da Silva Porto não encontra solução para o menor dos seus problemas. Esta profunda incapacidade de viver o momento coloca-o à margem de todos os que em volta dele circulam e de tudo que não seja a perseguição quimérica dos seus mitos. Ninguém *existe* no livro a não ser ele próprio, porque com ninguém consegue ele estabelecer um contato mais íntimo; de tal maneira que este isolamento desesperado nos dá vontade de gritar-lhe, como Mefistófeles a Fausto: “Para de brincar com a dor, que te rói as fontes da vida como um abutre. A sociedade mais vulgar te fará sentir que és um homem entre os homens”. Isto, porém, sabemos que lhe será impossível, possuído que está pelo mal do nosso século, que é a fuga ante as soluções normais de conduta pela incapacidade de adaptação ao real.

E vem daí a importância do livro do sr. Oswaldo Alves; o seu sentido social muito maior do que o de tantos pretensos romances sociais, porque tem um inestimável conteúdo humano e traz uma contribuição séria para o conhecimento do homem da nossa época, pela análise magistral de um dos seus aspectos extremos. O problema capital do livro foi indicado pelo sr. Álvaro Lins, num rodapé magistral do *Correio da Manhã*. Quero referir-me ao problema do homem sem presente, um dos mais assustadores deste tempo; do homem tomado entre o peso de um passado que o prende e a expectativa de um futuro que o desnorreia, mas no qual, não de menos, ele se refugia, procurando projetar nele as suas pobres esperanças de inadaptado. O homem não pode viver com a representação nítida e permanente de sua posição entre dois *infinis de durée*, porque neste caso o presente lhe escorrega entre os dedos. A consciência plena do momento presente só é possível mediante uma relativa independência em relação ao que foi e ao que será. Até aqui acompanho o ilustre crítico do *Correio da Manhã*.

Este estado de alma, porém, — um dos grandes temas de nossa época — é a repercussão do drama do século XX. É como o próprio século XX, que a bem dizer não vive o seu momento, mas o prolongamento de um passado e a antecipação de um futuro. As soluções deste passado não podem mais constituir o seu presente, e ele se atira portanto às possibilidades que hão de vir, amedrontado das suas surpresas e se esforçando em projetar à frente um resto daquilo que adorou.

Não se queiram ver nestas considerações uma “socialização” do tema psicológico de Oswaldo Alves, que não pertence especificamente ao nosso tempo, porque é de todos os tempos, sendo, como é, um aspecto humano permanente. O que quero é indicar como um dado momento social influi no sentido de acentuar ou atenuar certas constantes psíquicas. Embora o tema de *Um homem dentro do mundo* seja eterno e universal, parece que em nenhum tempo como no nosso pôde ser tão frequentemente observado. Nunca deve ter sido tão alto o número de inadaptados, de gente virada para dentro, presa a fixações invencíveis.

Este é um sentido que julguei poder imprimir ao problema tão justamente assinalado por Álvaro Lins.

Como se vê, foi em profundidade que Oswaldo Alves construiu o seu romance. E ao fazê-lo — com uma reserva e uma discrição que honram o seu poder criador — o jovem escritor mineiro seguiu a tradição de pensamento e de vida interior que caracteriza a gente de sua terra. Colocou-se de saída ao lado de um Cornélio Pena ou de um Ciro dos Anjos e salvou a ficção de mil novecentos e quarenta.

A poesia, em compensação, foi mais generosa. Ouvimos a voz de nada menos de quatro grandes poetas — quatro vozes que encheram o ano de ecos eternos. Estou me referindo, é claro, a Adalgisa Nery, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

A publicação de *Lira dos cinquent'anos* em um volume de poesias completas veio nos dar a oportunidade de lançarmos uma vista sobre toda a produção de Manuel Bandeira e podemos ver a riqueza deste extraordinário poeta, cuja nota pessoal, tão consciente e tão *purificada*, atravessa uma tão grande variedade de temas. Fica-nos a impressão de que a sua poesia, no fundo, é fruto de uma deliberação diante da vida; suas conclusões envolvem reticências dolorosas, mas de uma dor sabiamente policiada, à qual não faltam com o seu concurso a ironia e a ternura. É mesmo um certo humour dóido que caracteriza Manuel Bandeira, expresso, porém, com uma medida e uma ausência de verbalismo raros nas nossas terras de poetas derramados.

E sente-se, através de diferentes obras, um progresso constante para a simplicidade e a discreta eloquência que são a base de sua poesia. Poesia cuja multiplicidade de

inflexões revela uma aspiração de totalidade poética; de expressão de tudo quanto é humano, na sua complexidade, na sua insatisfação e na sua desesperada busca de plenitude, busca que magoa mas permanece, sempre voltada para uma longínqua Pasárgada.

Na *Lira dos cinquent'anos* estão presentes os grandes temas da sua obra, envolvidos talvez por uma maior e mais larga serenidade. A amargura se esbate, e os próprios ritmos não aparecem mais com a variedade e o malabarismo que frequentemente os caracterizavam nas obras anteriores. Parece que se percebe uma tendência de Manuel Bandeira para dar uma forma por assim dizer clássica à sua poesia.

Há no livro poemas que ficarão entre os melhores da nossa língua. “Maçã”, “Água Forte”, os dois “Sonetos ingleses”, a “Canção de muitas Marias” estão neste rol. Não quero acabar, contudo, sem transcrever “Mozart no céu”, que se eleva como um livre e rápido arabesco desenhando a pureza e a limpidez da emoção com uma graça só a ele acessível:

No dia 5 de dezembro de 1791 Wolfgang Amadeus Mozart entrou no céu, como um artista [de circo, fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco.

Os anjinhos atônitos diziam: Que foi? Que não foi? Melodias jamais ouvidas voavam nas [linhas suplementares superiores da pauta.

Um momento se suspendeu a contemplação do inefável.

A Virgem beijou-o na testa.

E desde então Wolfgang Amadeus Mozart foi o mais moço dos anjos.

A mulher ausente, de Adalgisa Nery, está construída sobre planos incomensuráveis. Raramente os poetas se aventuram com esta ousadia a tanta extensão e a tal profundidade. Esta poetisa, “doente de essência”, se assim me posso exprimir, vai ao âmago de tudo e em tudo se dissolve num admirável movimento de simpatia poética que lhe dá uma amplidão de vistas quase de vidente. A nota principal de Adalgisa Nery é a necessidade invencível de sair de si, de se perder na essência de tudo para se achar de novo. É uma ânsia de absoluto que a leva a confundir-se com as coisas, que lhe impõe a necessidade de perder a consciência, de se esquecer, pelo milagre da dissolução e da renascença nos elementos:

Quando um dia eu me transformar em água.

Este impulso de identificação e de metamorfose só pode ter na sua raiz um anseio profundo de se ultrapassar, de se elevar acima das condições individuais, que não asseguram a plenitude. Com efeito, uma das chaves da poesia de Adalgisa Nery parece ser o desacordo entre a solução dos instintos e a solução do espírito, de que resulta a inquietude cósmica da poetisa, profundamente sensível a este tema, que ela toma como um princípio de desagregação do ser:

Senhor

Atiraste a tua mão sobre o meu lado esquerdo

Sem reparar que o desequilíbrio

Iria perturbar meus passos

Com tal peso.

Este dilaceramento, porém, que a leva a dissolver-se, na angústia de se sobrepujar (porque

Há um ruído constante em minha carne como se a terra fosse o meu ser
Num movimento de eterna inquietação)

é contrabalançado às vezes pelas notas de autorrealização entrevista; umas vezes vaga
possibilidade —

Se eu pudesse sair do ângulo da refração de mim mesma
.....
... deixaria de chamar do fundo do mistério e do passado
o meu outro eu que ficou esparramado nuvens e atropelando séculos;

outras com segurança mais nítida:

Quando estás comigo não existe a limitação.

A poesia de Adalgisa Nery, com seu ritmo alto e amplo de linguagem profética, é em suma uma grande ânsia de unificar-se para a plenitude. Mas como conseguir a paz dentro de si? Fazendo o seu tempo interior seguir a cadência do tempo cósmico para a identificação com as coisas. Só a uma mulher seria possível esta identificação; este sentimento sutilíssimo dos processos obscuros, das formações misteriosas e distantes no seio das coisas. E é esta sensibilidade de Adalgisa Nery ao milagre das germinações e dos movimentos imponderáveis que fazem dela uma grande poetisa e do seu livro uma das obras essenciais desta época.

Já o poeta de *Estrela solitária* não se espalha pelas coisas nem se ausenta de si mesmo; isto porque é o mundo que chega a ele, que vem a ele de mansinho, como que atraído irresistivelmente pela harmonia do seu canto.

Augusto Frederico Schmidt fez uma revolução no sentido da tradição e se colocou na atitude romântica do poeta diante do mundo, procurando ferir as notas eternas do amor e da morte com a mesma pureza intencional dos velhos líricos, com a mesma disponibilidade de emoção, que se abre ante o mistério da vida em vez de procurar sublimá-lo em concepções requintadas. O homem não sabe mais ver nas coisas a sua possibilidade de poesia: é preciso que ele reaprenda a sentir a poesia escondida por toda parte. Nisto se acha porventura o sentido da obra de Schmidt, sentido de que estes versos da “Revelação da lua” são como que um símbolo:

Oh! é a lua velha lua,
Há tanto escondida, há tanto perdida de nós, é a lua!

Sentido que dá à sua obra, mais do que a outra qualquer, o caráter de uma mensagem — mensagem de um poeta mágico que, com a sua eloquência apaixonada, vai revelando a poesia que anda solta pelo mundo, vai desencantando a Beleza que Deus recolhe

Quando o tempo desfaz as formas percíveis.

A prova de necessidade de um neorromantismo está na atualidade de Schmidt, certamente o maior lírico brasileiro vivo. E para empreender esta obra imensa, Schmidt possui o maravilhoso instrumento que é o seu verso, este verso admirável, de uma largueza que tem o poder miraculoso de elevar o poema a uma categoria de eternidade. É simplesmente incrível como ele consegue matizar e dar tal fluidez à nossa língua — “o sólido e difícil instrumento” de que fala Lúcia Miguel Pereira.

Estrela solitária é uma negação a certos versos desoladores do poeta:

A poesia está abandonada. Os cantos e os clamores
Que aqueciam outrora e sempre as almas, hoje estão sem forças e sem poder,
Esquecidos, e ninguém os sente mais, ninguém mais os acolhe.

Não: os cantos não estão esquecidos. E embora a grande alma do poeta lamente que

... a Poesia está errante, sem lar, desabrigada,
Sem poder melhorar o mundo, sem poder salvar o mundo,
O pobre mundo, escuro e triste,
Que os ventos do desespero dominaram e perderam,

ele próprio sabe que o homem não pode viver sem ela, porque diz que

A hora é da Poesia! A hora é do Canto!

O quarto grande poeta de que pretendia falar é Carlos Drummond de Andrade. Considero o seu último livro, *Sentimento do mundo*, de uma importância e de uma significação que é absolutamente indispensável assinalar. Infelizmente, não o tenho em mãos.

Embora cada um tenha lá as suas razões, é uma tristeza que a tiragem do livro tenha sido limitada. Com grande empenho consegui um exemplar emprestado logo após a sua publicação, exemplar que era disputado por vários candidatos e que, não tendo tido a coragem de roubar, fui obrigado a devolver rapidamente ao legítimo dono. Impedido, portanto, de dizer honestamente o que penso de *Sentimento do mundo*, deixo aqui apenas a minha reverência por esta grande obra e pelo seu autor.

São Paulo, em 1940, presenciou uma iniciativa simpática e bem pensada de Ulisses Silveira Guimarães, organizador de *Poesia sob as arcadas*, antologia da poesia acadêmica contemporânea. Entretanto, é forçoso convir que a boa intenção do organizador é o principal mérito da antologia. No meio de produções que, na maioria dos casos, não justificam a sua publicação, pouca coisa há a assinalar. Uma poesia de Afrânio Zuccolotto, que é poeta melhor do que a amostra o faria crer; outra de Domingos Carvalho da Silva, que não conheço fora daí; a “Experiência lírica”, de Mário da Silva Brito, que prefiro sem dúvida alguma como prosador, e só. É pouco para justificar uma coletânea. Seria mesmo o caso de preferir que ela não tivesse sido impressa se não fosse um poema de Péricles Eugênio da Silva Ramos — “Propiciação”. Será talvez ousado prognosticar desta amostra, e de pouquíssimas outras que conheço, o futuro de um poeta. Creio, porém, que quem escreveu “Propiciação” tem alguma coisa inicial saudando em Péricles Eugênio — rapaz de vinte e um anos pelo que leio na nota biográfica que acompanha o poema — um esplêndido poeta que se revela.

Clima nº 2 – “Intercâmbio e António Pedro”

Do outro lado do oceano, meio enviesado para nós, está o Reino de Portugal, com os seus Algarves e com as suas Ilhas. Porque, para nós, a República Portuguesa, que o vocabulário oficial chama “nação irmã”, é sobretudo aquele reinozinho valente, valentão mesmo, que arredondou o mapa-múndi (antes havia um pequeno planisfério de dois palmos quadrados, por muito favor) e, entre outras coisas, nos fez a nós, ou seja, ao “vasto Brasil” da canção.

Como todo valentão meio quixotesco, o Reino de Portugal, com os seus Algarves e com as suas Ilhas, nem sempre andou acertado; deu muito por paus e por pedras, gastou-se muito nos seus largos gestos de fidalgo enriquecido, nos seus arranques de nervoso, na sua falta de ordem de meridional aventureiro. E acontece que, aos poucos, foi perdendo o que tinha; foi desbaratando o que juntara em navegações ousadas e rijos golpes de espada. Sem meios para amañhar o que lhe restava de tão grandes terras, encolheu-se quase que de todo no seu pequeno jardim d’Europa. E quando alguma nação mais forte lhe impunha com arrogância a sua dura vontade, limitava-se, como Vicente Ramires, erguer com desalento, para o céu, a magra mão em que escorregava o velho anel d’armas, símbolo de grandeza passada; ou então se esganiçava em ameaças impotentes, de nervoso, como o João da Ega nos olivais.

E foi quando correu, por todo o Brasil, uma onda de desprezo pelo herói cansado: um escárnio de chacota pelo antigo senhor enfraquecido. Esta atitude passou, e a ela sucedeu outra, justa e verdadeira, de amor e de respeito. De amor e de respeito, entretanto, que envolviam a atitude do sobrinho ante o velho tio distante e pouco conhecido, e de que resta apenas um retrato do tempo de moço na sala de visitas.

O Brasil ignorou sistematicamente Portugal, pagando-lhe de quando em vez a distraída atenção de uma embaixada universitária ou de uma mesma sorridente de Academia. O Brasil concentrou-se no Portugal de Eça e de Ramalho, de Oliveira Martins e de Antero.

A história colonial era estudada com a incompreensão dos eruditos ou castigada pela parcialidade verborosa dos panfletários mal orientados. Quanto custamos a abandonar estas atitudes de incompreensão, a redescobrir o nosso velho Portugal, e compreender a sua obra colonizadora, e não exaltá-la com o incenso fácil da comemoração!

Das Razões da Inconfidência ao *O mundo que o português criou* vão apenas vinte anos, mas nestes vinte anos vai um mundo de atitudes novas.

Hoje em dia, do outro lado do oceano, não está mais apenas o Portugal de passado glorioso. Glorioso, não se sabia bem por quê; talvez por causa das estrofes sonoras dos *Lusíadas* e do ilustre zarolho que vem nos papéis de rebuçados e nas caixas de palitos. Não está mais, também, apenas a República Portuguesa, progressista e renovada, cheia e estradas de concreto, de aviões e de cruzadores. Do lado de lá do mar Tenebroso, meio de esguelho para nós, está o Reino de Portugal, com os seus Algarves, com as suas Ilhas, nosso maior, nosso pai — que agora amamos porque compreendemos, porque aprendemos a julgar o seu verdadeiro valor, e que antes amávamos sem compreender, depois de ter aborrecido por mal compreender.

Agora, que ao sentimentalismo fácil ou às censuras rancorosas sucedem uma atitude de compreensão para com o nosso velho Portugal, parece-me que é necessário completar a marcha, pondo-nos em contato direto com o que há de vivo e de original no Portugal

contemporâneo. Esta revista, que é uma revista de moços, não pode e não quer ficar afastada da mocidade portuguesa.

No seu programa, está um plano de aproximação e de intercâmbio, o mais intenso possível, com os jovens de além-mar. Sabemos que há por lá, no continente e nas ilhas, moços que pensam e que produzem com originalidade. Há pintores e há poetas que não conhecemos, e que queremos conhecer, porque queremos que eles nos conheçam.

Iniciando esta atitude paternal de cooperação, *Clima* dá hoje a lume um poema inédito de António Pedro, o jovem pintor, poeta e contista português que se acha entre nós, como um esplêndido representante da originalidade e da força criadora dos artistas moços de sua terra. A sua exposição de pintura, patrocinada por esta revista, se junta ao poema que hoje publicamos como uma prova desta originalidade e desta força criadora. E é para nós um motivo de orgulho podermos apresentar a São Paulo este artista tão profundo nos vários aspectos do seu talento.

Quem é António Pedro? A prova de que o Atlântico nem sempre é o elo que nos une a Portugal, mas também a vastidão que dele nos isola, está na possibilidade desta pergunta.

António Pedro é um rapagão louro e forte, um ilhéu de olhos claros e tranquilos, reservado nas suas atitudes discretas e iluminado por uma dedicação confiante e tenaz à sua obra. Faz versos desde que se entende por gente, e aos dezesseis anos publicou o seu primeiro livro, *Os meus 7 pecados capitais* (Coimbra, 1926). A este seguiu-se: *Ledo encanto* (Lisboa, 1927); *Distância* (Lisboa, 1928); *Devagar* (Lisboa, 1929); *Máquina de vidro* (Lisboa, 1931). — Todos estes, mais *Quase canções* e *Solilóquio mostrado*, foram reunidos em *Primeiro volume* (Lisboa, 1936). Publicara em prosa *Diário* (Praia, 1929) e *A Cidade* (Lisboa, 1931). Em 1935 publicara em Paris *15 poèmes au hasard*, onde não se pode falar própria e puramente de poesia, pois que os seus poemas *dimensionais* participam das emoções visuais. E aqui tocamos num ponto capital da obra de António Pedro: o dimensionismo.

Wagner queria que o drama musical fosse uma síntese das artes, que em profundidade são irmãs e devem concorrer para a emoção simultânea. O dimensionismo, isto é, António Pedro, o seu criador, vai mais longe. As artes não são apenas manifestações diferentes da mesma realidade profunda. As artes são, em realidade, a Arte, una e indivisível. Portanto, a síntese no próprio ato criador, de modo que o resultado seja a formação de uma só Arte, que é a expressão da poesia de todas as coisas. Daí as experiências que são os “poemas dimensionais” de António Pedro, onde a cor da página, a disposição gráfica, as imagens, são fundidas com as palavras — formando todas elas o poema. A ideia da unidade da Arte foi aplicada simultaneamente por artistas de vários países, o que deu um carácter de “constatação” à teoria, e provocou o *Manifesto Dimensionista*, de 1936.

Para António Pedro, o dimensionismo é uma etapa vencida. Hoje, ele se dedica principalmente à pintura e à prosa, porque elas o obrigam a um esforço que não lhe requer a poesia, produto fácil e espontâneo da sua sensibilidade. Esta preocupação mostra bem o temperamento de *organizador* deste artista que se coloca além do surrealismo, ao qual a sua pintura dá forma e consistência.

António Pedro é bem aquele que está no seu “Autorretrato”, à entrada do seu último livro de versos (*Casa de campo* — Lisboa, 1938):

QUERO-ME TONTO, A TORNAR EXATO E CERTO
QUOTIDIANO E VIL, COMO SUPONHO
TÃO NECESSÁRIO QUE SE SEJA, AQUILO

QUE ULTRAPASSANDO O LIMIAR INCERTO
DO QUE É, EM SUA VE (de divino) TRILO
RECREIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO.

Clima nº 2 – “Livros”

ALMIR DE ANDRADE — *Formação da sociologia brasileira — Os primeiros estudos sociais no Brasil — Séculos XVI, XVII e XVIII* — Coleção “Documentos Brasileiros”, vol. 27. — Livraria José Olímpio Editora — Rio, 1941.

Almir de Andrade, sem dúvida, um dos nossos maiores ensaístas, publicou recentemente uma obra meritória a respeito da evolução dos estudos sociais no Brasil e sobre o Brasil. Vemos aí, pela primeira vez, uma exposição completa e ordenada das fontes onde nos baseamos para tais investigações. Antes, porém, de salientar este aspecto fundamental do livro, devemos nos deter em certos pontos que pedem reparo.

Formação da sociologia brasileira. Não há alguma coisa de forçado neste título? Ele dá a entender que houve entre nós uma progressão dos estudos sociais, num sentido cada vez mais científico, até que finalmente se desprendesse um ponto de vista especificamente sociológico. Não é possível, com efeito, concebermos uma formação sem evolução, porque um implica necessariamente o outro.

Ora, parece-me que só se pode falar em sociologia brasileira de uns vinte anos para cá, se tanto; e esta sociologia, a cuja formação estamos assistindo, independe, enquanto ciência, de tudo quanto para trás se fez entre nós no campo dos estudos sociais. É o próprio Almir de Andrade quem o reconhece no seu prefácio: “os métodos de estudo social empregados entre nós nada mais são do que aplicação de princípios e tendências firmadas pelas grandes correntes de cultura europeia — e, posteriormente, da cultura norte-americana. É indispensável relacionar sempre os estudos brasileiros com os estudos europeus ou norte-americanos que os inspiram ou lhes forneceram os respectivos métodos” — (págs. 8 e 9). Isto significa que a incipiente sociologia brasileira vem se formando à custa da orientação das culturas estrangeiras, e exclui, portanto, qualquer veleidade de reconhecer nela um processo evolutivo, de formação. O mal está em se confundirem estudos sociais com ciência social. Há no Brasil uma lamentável propensão para abusar dos vocábulos “sociológico” e “sociologia” e aplicá-los sem a menor necessidade, proveniente da falta de ensino sociológico e de sociólogos especializados. O que tem havido entre nós são “estudos sociais”, e por isso é que o subtítulo do livro de Almir de Andrade deveria ser seu título. O estudo sociológico implica um método, uma consciência do seu propósito científico, que faltam completamente aos estudos de simples descrição ou comentário, como são todos aqueles que o Autor considera em sua obra. Se amanhã eu fizer uma viagem à África, e voltar com um livro de impressões, onde estarão narrados, com perfeita honestidade e o mais agudo sentido de observação, os usos e os costumes das tribos que vi, estou longe de ter feito estudo sociológico e de ter aplicado este ou aquele método. O meu livro poderá ter valor informativo para um sociólogo que estuda etnografia negra, mas nunca perderá o seu caráter documentário e nunca se elevará à obra científica.

Admitamos, porém, que eu queira estudar as origens do poder estatal. Para isto é necessário, antes de mais nada, um método. Depois de um rigoroso estudo seletivo, convenço-me, por exemplo, de que o melhor é o método etnográfico, porque vai me permitir o conhecimento das formas mais primitivas e menos complexas do poder, da significação dos seus atributos e, talvez, do processo de difusão e evolução desta forma. Ponho, então, as mãos à obra, quer indo observar diretamente as tribos negras que escolhi (e neste caso reúno o trabalho ao do sociólogo), quer compulsando no meu gabinete, nas

bibliotecas e nos museus, os elementos bibliográficos e materiais que me permitirão um conhecimento aprofundado daquelas tribos. Neste caso, sim, estou fazendo sociologia.

Há aqui, porém, um ponto que é essencial: escolhendo a etnografia, fi-lo com o intuito de usar o *método* etnográfico ou um *processo* etnográfico? Na primeira alternativa, eu tenho de aceitar a teoria de que o estudo dos não civilizados explica as sociedades civilizadas, das quais são uma etapa primitiva; isto me leva à afirmação de que as fases históricas são preponderantes no estudo da sociedade — o que compromete gravemente, se não o anula, o conceito, essencial para a Sociologia, da especificidade dos fatos sociais. Usando, pois, o *método* etnográfico, tenho implícita uma série de graves pressupostos doutrinários.

No segundo caso, isto é, se considero a etnografia como um *processo*, vou apenas usar dos dados etnográficos como um preciosíssimo instrumento de estudo comparativo, sem pressupostos de ordem etnográfica quanto à essência dos fenômenos observados.

Estas considerações são necessárias para que se compreendam claramente as críticas que faço a Almir de Andrade. Parece, de fato, que o ilustre ensaísta não atentou bem a estas nuances — aliás nem tão sutis assim — quando se consagrou uma parte importante do seu livro aos *métodos* usados nos primeiros estudos sociais brasileiros.

Se o sr. Almir de Andrade, numa obra que se chama *Formação da sociologia brasileira*, dá o nome de *método etnográfico* ao processo de narração de um viajante estrangeiro, nada nos impede de crer que ele atribua a este observador empírico uma consciência do valor sociológico de um dado método, isto é, o seu valor para o conhecimento da realidade social de preferência a outro método. A esta reflexão, que parece sofisma, arriscou-se o Autor querendo forçar a nota. Às págs. 29-30 parece defender o seu ponto de vista das objeções que deveria estar sentindo inevitáveis, quando diz: “Voluntária ou involuntariamente, todo homem que estuda segue um método, ditado pela sua formação intelectual e pelo seu gênero de preocupação. E não apenas o homem que estude, mas também aquele que, com qualquer fim, observa e descreve uma realidade.

Seja ou não coerente, tenha ou não consciência dos rumos que vai tomando ou dos objetivos que procura, esse método existe sempre. E incumbe à crítica caracterizá-lo, mesmo onde ele é descurado, ou passa despercebido aos olhos dos que o seguem.

Assim no terreno dos estudos sociais, não nos interessam apenas aqueles que, consciente e voluntariamente adotam orientação definida. Podemos fazer também uma discriminação dos métodos de estudo, que abranja ainda a atividade dos que, por qualquer título ou por quaisquer disposições ou objetivos, se dedicaram ao estudo de uma sociedade, seja para alcançar soluções de ordem teórica ou de ordem prática, seja simplesmente pela curiosidade de observar ou de narrar fatos que se desenrolam.

Os segundos, como os primeiros, contribuem também para o conhecimento da realidade social. Uns e outros revelam tendências particulares, seguem critérios definidos, ou definíveis, adotam processos de observação, de investigação ou de interpretação característicos que vão imprimir nos resultados dos seus estudos fisionomias diversas e não menos características”.

Esta longa citação era necessária, para que o leitor pudesse apreciar um pedaço do estilo de Almir de Andrade e a sua bela demonstração de malabarismo. Confesso que aí está um conceito assaz estranho e método se sociológico, e mesmo de método *tout-court*. Conceito que, lançando mão de uma terminologia imutável: ora método, ora tendência, ora critério, ora processo — dá o que pensar da preparação metodológica do Autor e da sua noção do que seja um *método*, um *processo* e uma *técnica* em sociologia.

E o Autor deve ter sentido a fragilidade das suas afirmações, pois quando trata de discriminar os diferentes métodos aplicados pelos observadores do Brasil Colonial, fala uma só vez em “método etnográfico”, e ainda aí fala ao mesmo tempo de “contribuições

de caráter *etnográfico*". Depois menciona as "contribuições historiográficas"; os estudos de "caráter notadamente normativo"; "os estudos de caráter eminentemente econômico"; "os estudos de cunho *político*" (v. pág. 30).

O *caráter* das diferentes contribuições pode, com efeito, ser de uma ou outra natureza; daí, porém, ao método, tenho a impressão de que vai um bom caminho. É por isto que acho sumamente infeliz a preocupação *metodológica* do Autor. Preocupação desnecessária e perigosa, que dá um tom contrafeito à obra e leva o brilhante ensaísta a dizer coisas como esta: "Os que escreveram sobre a economia colonial brasileira nos três primeiros séculos, se inspiraram frequentemente no espírito da escola fisiocrática. Nem podia ser de outra maneira, dado o caráter fundamental agrário de economia colonial.

Em toda a literatura econômica desse período predominam duas preocupações: descrever as riquezas do Brasil — em produtos do solo e do subsolo — e estudar a técnica das várias formas de agricultura" (pág. 114).

Esse grave senão, e mais as longas introduções de caráter geral que o Autor põe antes de cada parte, dão ao livro um caráter contrafeito e pouco harmonioso pela ausência daquela marcha segura e certa de si, que é a marca das obras bem estruturadas.

Postos de lado estes pontos, vejamos o que o livro contém de verdadeiramente interessante. É, sobretudo, trabalho paciente de classificação dos estudos que se fizeram sobre o Brasil Colonial. Para isso, o sr. Almir de Andrade, além de ler cuidadosamente os autores já clássicos, empreendeu a pesquisa de obras menos conhecidas e de uma enorme documentação inédita. Esta orientação dá à obra um preciso caráter informativo que a tornará daqui por diante indispensável aos estudiosos do nosso passado. É preciso assinalar a inteligência com que o A. analisa e julga cada um dos "sociógrafos" estudados — para empregar o seu termo.

Alexandre Rodrigues Ferreira é colocado por ele no alto lugar que deve ter entre os nossos homens de ciência. Uma monografia inédita do sábio baiano, sobre as máscaras e as farsas dos índios Jurupixunas, mostra bem que grande etnógrafo foi Rodrigues Ferreira, já preocupado com a dignificação profunda dos fenômenos observados, como mostra Almir de Andrade e que nos faz pensar na necessidade imperiosa que têm os poderes competentes de mandar publicar a sua vasta obra inédita.

Talvez a parte mais interessante do livro seja as páginas em que o A. esboça uma interpretação da psicologia e da cultura indígenas, através do estudo fonético do tupi. A brandura do índio, com sua manifestação em diversos traços culturais, estaria intimamente ligada à musicalidade do tupi-guarani. As raízes tupi indicando noções concretas, demonstram a mentalidade pré-lógica do nosso índio: mas a riqueza da conjugação e da sintaxe está extraordinariamente plástica e, revelando uma grande finura de observação, indica que, dentro do Quadro limitado da mentalidade pré-lógica, "ele (o indígena) se expandia vigorosamente em profundidade — como se a sua inteligência, escrava do atraso cultural, da insuficiência de recursos técnicos, da incapacidade de generalizar e abstrair na mesma medida dos europeus, se sentisse senhora de si, apossando-se dos objetos postos ao seu alcance, dissecando-os, analisando-os, descrevendo-os pelos detalhes mais pequeninos e mais significativos" (pág. 68). E daí tira o A. sugestivas conclusões sobre a psicologia indígena, sugestões que nos fazem aguardar com interesse o seu anunciado estudo sobre a "Evolução da Música Brasileira — Suas raízes psicológicas e sociais".

A.C.M.S.

*

GILBERTO FREYRE — *Região e tradição* — Coleção “Documentos Brasileiros” — Vol. 29
— Livraria José Olímpio — Editora — Rio, 1941.

Este livro de Gilberto Freyre é composto de artigos, discursos e ensaios já dados à publicidade. É uma coletânea feliz, que nos permite acompanhar em vários setores o pensamento sempre vivo e penetrante do grande sociólogo pernambucano.

Em “Aspectos de um século de transição no Nordeste do Brasil”, publicado há quinze anos, e que é o ensaio principal do livro, já encontramos esboçadas as tendências que viriam a dar nascimento a *Casa-grande & senzala*. As tendências e, principalmente, os temas.

Por todo o livro passa esse ar de regionalismo e de tradição que dá à obra de Gilberto Freyre um cunho tão verdadeiramente brasileiro, porque fundada em elementos concretos, em representações vivas, e não no mito de um super-Brasil que anulasse as regiões que realmente o constituem e lhe dão caráter.

A.C.M.S.

Clima nº 3 – “Livros”

JOSUÉ MONTELLO — *Janelas fechadas* — romance — Irmãos Pongeti editores — Rio, 1941.

Este romance de Josué Montello nos coloca diante de um dos problemas mais graves da literatura: o do verbalismo. Eu sempre tive esta tendência como um mal, no domínio da ficção; mas um mal mais ou menos conjurado no Brasil, pois que ele se ausenta, felizmente, da primeira plana dos nossos romancistas, ou adquire um cunho poético que o redime. O sr. Josué Montello, “talvez o mais jovem dos atuais romancistas brasileiros”, é um escritor que se tornou vítima desta tendência. Digo mais: que se tornou vítima do seu escrever bem. Porque Josué Montello escreve bem; e fá-lo um pouco à velha maneira, com um gosto irreprimível pelas descrições cheias de detalhes e pelo jogo de imagens. Não resiste ao prazer de escrever bonito. Daí vem a primeira fraqueza do seu livro, e que é, talvez, como a caçada de Dido, a fonte e a origem primeira das demais.

O trecho da obra é simples: Benzinho entregou-se ao namorado, que ignorava ser casado, e recolheu-se à Vila do Anil para ter o seu filho. Este nasce e morre em seguida, depois de ter aproximado os pais por um momento. Sem recursos, e premida de temperamento, Benzinho passa a viver com um homem casado, que é morto desastrosamente por um rival menos feliz. Outra vez só, a moça compra um sítio e faz planos para o filho que o amante lhe engendrou. E o livro acaba sobre a gravidez plácida e esperançosa da facilmente resignada Benzinho.

É evidente, porém, que a intenção do autor é fazer romance de costumes. Em volta deste trecho, narra a vida de uma pequena vila, destacando alguns dos seus habitantes. Não lhe interessa quase — ou nada — o destino individual dos seus personagens. Caracteriza-os brevemente e solta-os no rebanho, procurando o menor contato possível com a sua intimidade. Creio não ser injusto ao afirmar que os personagens o interessam na medida apenas em que servem para os seus desenvolvimentos descritivos.

O autor como que se assusta ao aproximar-se muito deles, ao tomar contato com os seus dramas. Isto tudo, tenho a impressão, por causa do *vício* de escrever bem. É na descrição, de cenas ou da natureza, que o autor se sente à vontade; e ele se deixa arrastar perigosamente por este pendor. Aí está um dos perigos do verbalismo: levado por ele à descrição — que é o seu campo mais favorável — o escritor se habitua a considerar as coisas do exterior; deixa-se levar pelo detalhe sugestivo, que é muito interessante, mas não suficiente. Outro perigo, que podemos notar em *Janelas fechadas*, é o do autor não dar liberdade aos personagens. Fala demais por eles, pensa demais por eles, mergulha-os na sua loquacidade. Ora, se noutro tipo de romance tal tendência é lícita ao romancista, neste, que Josué Montello escolheu, um dos requisitos principais é a independência, a livre ação do personagem.

Eu tenho a impressão de que o jovem romancista desequilibrou o seu livro por falta de concepção em profundidade do seu objetivo. De outra maneira, não posso explicar a relativa mediocridade de um livro cujo autor revela tantas qualidades. É um romance bem feito; é um romance sobretudo honesto. O autor consegue o prodígio de desenvolver longamente as cenas, descrever detalhadamente as suas paisagens, sem cair na retórica nem ser maçante. Mas... Na sua paisagem, por exemplo, há um cunho capital: ela permanece alheia às pessoas. Há como que duas partes distintas: gente de um lado, paisagem do outro. Não se penetram, não são tratados com unidade de visão — se assim se pode falar. Eu gostaria de ver esta fusão, esta recriação que faz do paisagista Eça de

Queiroz um autor tão humano, tão total. A paisagem aplicadamente descrita de Josué Montello me dá, às vezes, a impressão de exercício de estilo. E de longos exercícios de estilo, pois que ela invade o livro em detrimento da ação.

A atitude de Josué Montello diante da natureza me fez lembrar a velha questão do pintor em igual situação. Assim como o pintor, o romancista não pode olhar o mundo com os olhos de fotógrafo. Há um outro elemento que deve entrar em cena; e este imponderável, mas cuja presença produz os mais ponderáveis resultados, é que faz dele um artista, um ser privilegiado que recria as coisas.

Apesar destas objeções fundamentais, que demonstram o interesse que sua obra me despertou, eu vejo em Josué Montello, — um estreante que há certamente de progredir — o nosso futuro romancista de costumes, continuador das boas tradições realistas, que não devemos reprovar por causa dos seus exageros e deficiências. Josué Montello tem a capacidade de caracterizar o personagem pelo exterior, ou seja, por aquele conjunto de atitudes que nos permitem conhecê-lo do exterior. O qualificativo de visual, que o meu amigo Ruy Coelho emprestou, a meu ver sem muita razão, a Lúcio Cardoso, aplica-se plenamente a Josué Montello. Estas qualidades — de descrição, de detalhe, de boa escrita, de visão externa — é que me fazem crer na possibilidade de um forte escritor neorrealista. Tudo depende do seu amadurecimento. O próprio gosto pela frase, me parece um bom sinal neste patricio de Odorico Mendes. É que, num período em que os escritores não raro se envergonham de ser literatos, e em que o estilo do romance se orgulha frequentemente do seu desalinho e do seu aspecto pouco artístico, são úteis as tentativas, como a de Josué Montello de fazer prosa literária, sem ser *prose-artiste* e sem descambar para a retórica do finado Raimundo Morais. No momento, porém, o seu defeito está no exagero de uma qualidade. Tomara que Montello domine a sua exuberância e consolide os seus dotes, pois eu gostaria, sinceramente, de ver um verdadeiro neorrealista no Brasil. “Na casa de meu pai há muitos aposentados”; na literatura também. Uma tradição que não deve se perder é a da boa história, contada com simplicidade, com harmonia, e que é construída com os *dados imediatos da existência*, se me permitem a expressão. Há escritores que penetram os subterrâneos do espírito, que remexem o subsolo confuso do homem, e trazem à luz aspectos novos, mecanismos ignorados. Através deles, da sua intuição, da sua profundidade divinatória, os problemas do ser e do agir se aclaram de maneira inesperada. São os Dostoiévski, são os Julien Green, são os Charles Morgan. São entre nós — guardadas as proporções devidas — Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso, dotados de uma capacidade tão comovedora de penetração. Há, contudo, outros domínios; há outras vocações. Existe uma literatura que se aplica à vida como ela nos aparece; que lida com os seus problemas diários, com os aspectos imediatos do comportamento, com os sinais externos da incógnita humana. O seu processo narrativo é mais chão, seus quadros os mais reais possíveis; traça o seu caminho sem apelar para os ambientes de mistério ou para a magia da construção.

Foi esta orientação que adotou o sr. Josué Montello no seu romance de costumes maranhenses, e é nela que espero vê-lo dar a sua medida — com as qualidades que indubitavelmente possui. Desafogue-se um pouco da sedução verbal e descritiva; chegue mais perto destes personagens que sabe caracterizar com tanto pitoresco; dê uma caçada em regra às imagens que pularem a cerca do seu quintal — e dê-nos um grande romance de costumes.

A.C.

Clima nº 3 – “Manifesto — O grouchismo”

O nosso tempo está cheio de credos novos. Entre os seus inumeráveis pregadores, entretanto, poucos têm a profundidade e a inspiração de Groucho Marx. Por isto é que o grouchismo aí está, a conquistar adeptos dia a dia, numa evidente demonstração de vitalidade. A força do seu criador vem menos das prédicas que da ação. Groucho não tem um corpo de doutrina organizado, nem tampouco o gosto da parábola. É agindo que dá o exemplo e arrasta os adeptos. Só usa da palavra como acompanhamento obediente das atitudes, porque, segundo ele, a ação é o princípio e o fim de tudo, — concordando plenamente com a corrigenda do Doutor Fausto ao Evangelho de São João. Relegando, pois, o verbo para um plano secundário, Groucho desvenda a atividade em toda a sua plenitude, e é esta riqueza de realizações que dá um cunho tão convincente ao seu credo. É que ele compreendeu, melhor do que ninguém, que a crítica ao preconceito, assim como o estabelecimento de uma nova base para a conduta, não podem estar presos à justificação doutrinária, — retórica, maçante e ineficiente. Compreendeu, além disto, que não pode haver fases distintas na transformação; que não deve destruir para construir em seguida. O mesmo ritmo deve compreender no seu embalo a destruição e a reconstrução. Quando o tabu é derrubado, já deve estar nascendo de suas cinzas o novo tabuzinho, pronto e reluzente. É esta a sua profunda originalidade e a sua profunda divergência com os outros heróis deste século. Vladimir Ilitch, por exemplo, é o destruidor que espera tudo ruir para experimentar uma nova solução. O professor Freud é mais grouchiano, pois propõe ao mesmo tempo que depõe; mas é um grouchismo interior, com repercussões lentas e incertas na conduta imediata. Além disto, usa a análise, o que é um princípio antigrouchiano por excelência. Maurice Chevalier — deste então, nem falemos! É um gaiato que se limita à análise, à crítica — embora de um modo profundo e certo. Isto tudo me convence de que só em Groucho Marx existe a perfeita solução para os males individuais e coletivos. Falo como crente, é verdade, o que não impede a existência de razões em que basear esta fé. Se o leitor não teve ainda oportunidade de se pôr em contato com algum evangelista do grouchismo, o melhor é que vá diretamente às fontes, às grandes fontes, para se inteirar da sua essência. Refiro-me a *A night in the Opera* e *Brothers Marx at Circus*. Aí verá todo o sistema em andamento, e poderá constatar que Groucho baseia a sua nova moral em dois princípios fundamentais:

- 1) o otimismo criador
- 2) rejeição em bloco do convencional

Se me pedirem um exemplo que esclareça estes princípios, não saberia indicar nenhum melhor do que a cena da cabine em *A night in the Opera*. Nela, com efeito, os dois elementos básicos do grouchismo se fundem numa síntese perfeita. Senão, vejamos: encarapitado no alto de uma mala, que um carregador empurra no carrinho, Groucho vem vindo pelos corredores do navio. Canta a “Bella figlia dell’amore”, do célebre quarteto do *Rigoletto*, entremeando observações cômicas aos passageiros por cujos aposentos passa. Chegando ao seu, um cubículo onde a mala mal cabe, abre-a, libertando Chico e Harpo que lá estavam escondidos. O *stewart* bate à porta: Groucho fã-lo entrar, assim como à arrumadeira, a dois eletricitas, a um garçom que traz o lanche, à manicure, a quem entrega as mãos, risonho, — e a não sei quantos mais. O cubículo regurgita de gente, que procura fazer a sua tarefa, e que não se sabe como coube ali dentro. Ora, aí está o ponto: coube porque Groucho *quis* que coubesse. Sem a perplexidade submissa de Buster Keaton, ou a resignação encolhida de Carlito, foi acolhendo todo aquele povo, com um sorridente otimismo e um desafio soberbo ao espaço — que ele viola com a

naturalidade tranquila dos grandes ousadores. Harpo, que é um profundo esteta, entrega-se à mais desesperada das alegrias diante daquele espetáculo único — enquanto Groucho, sereno, tagarela, faz as unhas e emite sentenças na cabine em que mal cabe e em que ele fez caber um pandemônio de vinte.

Escolhi este episódio, de preferência a outro, porque nele a rejeição das convenções não se limita ao aspecto humano, social (como quando Groucho irrompe no *boudoir* de Suzanna Dukesbury, em *Brothers Marx in the Circus*, e, jogando ao ar o chapéu e a pasta, passa sem cerimônia por cima dela — que nunca o viu mais gordo — e lança a invocação: “— Oh! Hildegarde, Hildegarde!”), mas, ultrapassando esses limites, ataca o impossível e despreza as próprias contingências físicas.

Ora, um homem como este, que consegue para tudo o coroamento de inesquecíveis apoteoses finais (sobretudo aquela maravilhosa, de *A night at the Opera*, de um grandioso cômico raras vezes atingido), tem o direito de impor os seus métodos, que se cristalizaram na formação do Grouchismo.

Ressalvadas as suas qualidades fortemente originais, não poderemos negar que o Grouchismo se apoiou de certo modo no surrealismo de Harpo. Foi certamente nele que se inspirou Groucho para a valorização do absurdo, que liberta das aparências e é um dos seus títulos de glória. Criações como o portentoso sanduíche que Harpo faz em *A night at the Opera* (em cujo recheio se viam uma xícara, uma colher, uma ponta de charuto, um pedaço de aba de chapéu e um de gravata) não podem ter deixado de germinar fecundamente no cérebro reflexivo de Groucho. Devo esclarecer, aliás, que está havendo um movimento harpista. Não creio, entretanto, que ele vença. Todo o surrealismo traz em si o perigo de uma fuga ao real, e o que interessa no momento são as atitudes do comportamento. É por isto que, transcendendo-o e criando valores de vida e de ação, encheu-se de glória eterna o grande homem dos óculos sem lentes e sem bigode escandalosamente pintado.

A.C.

Clima nº 6 – “O romance vendeu a sua alma”

Um fenômeno interessante na literatura moderna é o abandono constante e progressivo, por parte dos romancistas, do aspecto artístico da sua obra. Falando em aspecto artístico, não quero absolutamente referir-me à aparência artística com que tanta gente esperou solver a questão — trabalhando a forma pela forma, com uma ânsia de querer arrancar da palavra efeitos que ela não pode dar, no pressuposto errado de que fazer arte em literatura consistia em transfundir-lhe a substância e os processos das outras artes. Esta brincadeira começou em Flaubert. Flaubert, entretanto, querendo fazer a famosa obra “que se sustentasse pela virtude apenas do estilo”, se esforçava por tornar artística a própria palavra, com seus próprios recursos, sem trair a arte literária. Com os Goncourt é que as coisas se vão pondo mais pretas, ou antes, excessivamente coloridas. E o fim de século atirou-se desenfreadamente nos efeitos musicais e pictóricos, com o fim de dar à literatura uma gratuidade que, verdadeiramente, é a sua morte. A reação contrária, “do caso clínico, do documento, da monografia” — como queria João da Ega — marchava paralelamente, uma tendência se exacerbando pela presença da outra. Enquanto isto, gente mais séria ia aprofundando extraordinariamente o campo e as possibilidades do romance, desdobrando o seu objeto e enriquecendo o seu material. E o romance moderno, tomado entre estas correntes disparatadas, acabou por ser tudo, por cuidar de tudo, por usar de tudo, num perigo bem grande de vir a dar em nada. Diante do perigo deste nada é que acho necessário um movimento de revisão no caminho andado e da formação de conceitos que indiquem ao romancista a sua verdadeira senda. Neste sentido é que eu falo em analisar o assinalado abandono por parte do romancista do aspecto artístico do seu *métier*. Em que consiste tal abandono? Se eu conseguir indicá-lo, quem sabe outros resolverão o problema?

Para começar, uma coisa que se vai tornando cada vez mais vasqueira em literatura é este fato, em aparência simplíssimo, de uma boa história, bem contada, sem enxertos sutis nem digressões violentas. Uma coisa que seja *especificamente* romanesca, como sejam — meu Deus! — *La chartreuse de Parme*, *The vanity fair*, *Guerra e paz*, *A illustre casa* ou o *Dom Casmurro*. Estes grandes livros são, sobretudo, uma história que se conta e que, se apresenta alguma transcendência, tira-a do seu próprio desenvolvimento, do seu ritmo próprio. A grandeza do escritor reside na sua capacidade de sugerir isto ou aquilo, chegar a isto ou aquilo — através do seu enredo; e não em submeter a marcha da sua história ao predomínio, à invasão de preocupações e de teorias que não estejam fundidas nela e que a explorem em uso próprio. A tendência do romance moderno é entrar por campo alheio e receber as mais disparatadas transfusões. Filosofia, sociologia, política, estética, — todas estas e muitas coisas mais constituem o verdadeiro recheio da boa ficção contemporânea. E há um desdém aristocrático em relação ao enredo, — o que é um colossal equívoco, originado da ininteligência do verdadeiro significado do enredo.

A culpa destas traições é dupla: de um lado, a necessidade de usar o romance como um instrumento, cômodo pela sua plasticidade e elasticidade, de sondagem e exposição de problemas angustiosos desta época, de ordem individual e de ordem coletiva. Do outro lado, a curiosidade excessiva do leitor de hoje; esta escandalosa curiosidade do homem moderno, excitada pela propaganda e pelo sensacionalismo, e elevada quase à categoria de necessidade básica a ser satisfeita. A preocupação máxima de todo o mundo é informar-se um pouco de tudo. E esta gula insaciável se repasta com delícia nos gordos

romances em que os problemas filosóficos e sociais da moda, a música e a pintura, se acotovelam e se empilham, através de personagens sapientes e simbólicos, para deleite do leitor e maior glória da sua cultura geral. Resultado é que o romance muda de rumo: não se dirige mais ao sentimento artístico ou à reflexão, mas à curiosidade e à necessidade de emoções rápidas e fortes — faculdades que ainda restam a um homem apressado e nervoso como é o de hoje em dia, à busca de prazer e mais prazer que dure pouco, seja barato e não exija esforço.

E o escritor moderno dificilmente pode escapar a esta literatura de momento. Do jeito que vivemos hoje — ao par de tudo, sabendo-se tudo que vai por casa e pelo mundo, com a intimidade invadida pela minúcia dos jornais e o instantaneísmo escandaloso do rádio —, não nos é mais possível deixar de participar deste ritmo coletivo que nos tira a liberdade e a solidão. E, ao escrever, somos obrigados, quase sem querer, a tratar dos problemas em foco, a prover às exigências da hora. De que maneira fugir a uma onda que nos leva juntos? Daí o aparecimento diário de obras efêmeras; de constatações, de auscultações, de respostas apressadas — num malbaratar soberbo de possibilidades sacrificadas ao momento que passa. Poucos escritores constroem os seus livros num plano da forma e de pensamento (da *ordem* de pensamento) que lhes assegure a sobrevivência. “Le renoncement à la durée marque une époque du monde. Les œuvres qui demandent du temps sans compter, et les œuvres faites, en vue des siècles, ne sont plus guère entreprises de nos jours. L’ère du provisoire est ouverte : on n’y peut plus mûrir de ces objets de contemplation que l’âme trouve inépuisables et dont elle peut s’entretenir indéfiniment. Le temps d’une surprise est notre présente unité de temps”. (Paul Valéry: *Variété III*). E, pensando bem, há, em profundidade, um certo heroísmo nos escritores dignos de tal nome que se fazem representantes do gosto do tempo; nos escritores que, “renunciando à duração”, se dedicam a lidar com problemas do momento, trazendo a eles a contribuição da sua inteligência. Pois, com esta atitude, bem sabem que dificilmente se inscreverão no plano da literatura eterna, e passarão quando passarem aqueles problemas a que se dedicaram com intenção não artística. Quando os problemas aparecem num romance como motivo de uma verdadeira construção artística, asseguram a duração do autor — não porque a sua obra seja um tratado desses problemas, mas porque tirou deles uma expressão superior de arte. O que perdura não é o problema, mas a arte que o transpôs para o seu plano próprio. Em geral, porém, tais preocupações não tiram o sono dos autores de hoje e, a continuarem as coisas como vão indo, teremos brevemente uma literatura sem arte, que (quem sabe?) poderá até ser mais fascinante, mas que, apenas, não será mais literatura.

Qual é esta arte literária de que tanto falamos, e em nome da qual protesto aqui? Como já disse, nada tem a ver com a arte pela arte, que, exagerando morbidamente questões de forma, passa a considerar o meio em vez do fim, e transforma-se num monstruoso equívoco estético. Para que exista uma arte literária, não é mister que se vão buscar os processos e a substância das outras artes. Há uma arte literária específica, que pode admitir a intrusão das outras. Cada arte é rigorosamente autônoma, embora tenda no limite para uma arte vizinha. É um limite, porém, que não deve ser ultrapassado. Wagner compreendeu, com a lucidez do costume, a importância destas barreiras. Por isto queria a fusão de artes acabadas e trabalhadas em si, subordinadas porém a um alvo mais geral que lhes desse unidade, mas de maneira alguma as misturasse umas com as outras. No prefácio de *Quatre poèmes d’Opéra* expõe bem claramente esta concepção, que tem o trágico destino de ser tão mal compreendida por wagnerianos, antiwagnerianos e awagnerianos.

Quando se diz, portanto, que um escritor é artista, de maneira alguma se deverá entender por tal coisa um burilador de frases musicais ou um pintor em palavra. Tal gente tende lamentavelmente para o cromo e a glossolalia, e os “artistas-pela-arte” dão a impressão de músicos, pintores e poetas fracassados *in-ovo*, que se desforram na prosa literária. Não conheço ninguém menos *artístico* que Stendhal, e, em literatura, ninguém mais verdadeiramente artístico que ele. É que a sua arte está onde deve estar: na transposição para o plano do romance, através de personagens vivos, dramas e problemas dos mais fortes da consciência humana. *Le rouge et le noir* é uma obra em que passa a tremenda tensão do *parvenir*, esta paixão que, em Julien Sorel, põe em obra uma massa enorme de vontade marchando com a consciência nítida do seu alvo. É o tratamento pelos processos de ficção deste aspecto da alma humana — com todos os seus choques e repercussões no ambiente — que dão o alto valor do livro e fazem dele uma obra de arte, um pedaço da natureza dentro da natureza e melhor que ela, porque colocada acima da banalidade do cotidiano. E isto, Stendhal obtém com o mais sóbrio, parcimonioso e desataviado dos estilos, por vezes desgracioso em sua absoluta despreensão, em sua absoluta falta de sensualidade estilística. Stendhal, porém, sabe criar o mundo para os seus personagens; sabe dispor o detalhe material necessário à sua verdade, o detalhe material que reflete de vários modos o próprio personagem. A existência do romance enquanto arte está ligada a problemas de fatura, ia dizendo — material. O desprezo pelo detalhe sensível é uma marca do romance moderno (todos ensimesmado ou refugiado em generalidades) e uma das causas da sua inferioridade artística. A criação do ambiente é tão necessária quanto a ordenação do mundo interior do personagem. Proust tem razão em admirar e insistir em Vermeer de Delft — mestre inigualável do detalhe sensível (os seus “étaient d’une beauté qui se suffisait à soi-même”) através do qual nasce vive a atmosfera de um romance, como de um quadro. A arte da narração repousa sobremaneira no dado concreto. A representação nítida do seu objeto devendo ser a principal preocupação do escritor, a obra deve se basear em dados concretos bem definidos. Da sua disposição e da sua interinfluência depende a verdade e a solidez do romance. E falando em tais problemas numa época em que os romancistas filosofantes os afastaram, ou quase, lembro-me do milagre que é a obra de um Charles Morgan — *Sparkenbroke* ou *The fountain* — onde parece realizar-se a perfeição do gênero. Perfeição que reúne ao mais extraordinário conteúdo a mais bela das formas e uma surpreendente verdade, obtida graças à atenção escrupulosa ao ambiente, aos detalhes, a minúcias — numa *réussite* que continua a boa tradição dos romancistas ingleses, respeitosos até o escrúpulo do detalhe sensível.

Assim, parece-me que se pode falar em especificidade da arte literária. Especificidade que não requer este ou aquele conteúdo, que não tem objeto estreito e único, e que se manifesta no *tratamento* da questão. Não há matéria específica do romance, tudo lhe serve. O que há é a atitude e são os processos do romancista diante da matéria, qualquer que seja ela. Portanto, não me acusem de querer limitar-lhe o campo. Aqui não se condenam as conquistas do romance moderno. Lamenta-se apenas a ruptura da tradição que ia, pouco a pouco, fazendo do romance uma arte específica, e as aventuras que o desviaram bruscamente daí, sacrificando a sua pureza à sua riqueza. Este enriquecimento do romance, e a sua utilização para fins os mais vários, a par da sua perda de caráter artístico verdadeiramente literário, talvez estejam a indicar que o momento não

é da literatura, e que ela só pode subsistir pactuando com o Diabo: “Tu me dás a glória, a riqueza e as mais belas aventuras, e eu te dou a alma em troca”.

Mas o dia há de chegar, como para Fausto, em que ela terá nostalgia dessa alma vendida por emoções tão efêmeras. E aí então — quem sabe? o seu mundo será de novo o da duração eterna.

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 6 – “Livros”

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ — *A sereia verde* — Contos — Livraria José Olympio Editora — Rio, 1941.

As obras da Senhora Dinah Silveira de Queiroz têm uma característica que, até certo ponto, não deixa de ser uma qualidade: a de afastar os problemas de vária ordem — os graves problemas! — que interferem no julgamento de uma produção literária, para deixar livre esta agradável capacidade de cada um gostar ou não gostar, simplesmente. Diga-se logo que daquilo que Dona Dinah Queiroz escreve, sempre se gosta.

Segundo o velho Thibaudet existe uma “crítica de senhoras”, toda construída sobre as expressões *j'exècre* ou *je raffole*. Ora, no fim das contas, esta posição, embora elementar, talvez seja no seu esquematismo a verdadeira forma de aproximação de certos tipos de obras. De um modo geral, o julgamento em literatura pode subordinar-se ao largo critério do belo e do feio. É evidente que, dentro de um romance, há coisas e mais coisas completamente imensuráveis por este padrão: em muita obra, certamente o melhor. Fora de dúvida, entretanto, é que o conjunto da obra se inscreve ou não numa ordem de beleza. A beleza literária nem sempre coincide com o bonito, e nem sempre é proveniente dos pedaços de antologia. Nasce de uma plenitude de toda a obra; da consecução de seu propósito; da coerência para com a sua verdade profunda. E feliz é o livro que deixa a impressão de tal beleza.

E assim, sem que se faça jus ao zombeteiro dilema do velho Thibaudet, pode-se, o mais das vezes, achar uma obra simplesmente bela ou não, porque o que dela nos ficou não foi um choque e uma revelação, intelectual ou moral, nem tampouco o deslumbramento de um infinito qualquer entrevisto; mas unicamente esta sensação, de fundo estético, em verdade, de que algo nos foi dado que deixou um rastro consolador de harmonia e de beleza.

É o que acontece depois da leitura de Dinah Silveira de Queiroz, que sabe dar com tanta justeza a “nota da realidade transitória”, de que falava Eça numa de suas cartas. Depois da leitura de *Floradas na serra* — sem dúvida alguma. Depois da de *Sereia verde* — com algumas restrições.

Este livro veio colocar para mim, mais uma vez, a grave questão do que seja um conto e quais os seus requisitos. (Disse que a obra de D. Dinah não levanta graves problemas. De fato: quem os levanta é o gênero conto...). Porque há em *Sereia verde* cinco narrativas de valor profundamente desigual, obrigando o leitor a perguntar porque é que a autora, triunfando em uns, não conseguiu arrancar os outros da banalidade. Mas a análise dos tais requisitos pouco adianta. Pesando todos os elementos que podem servir para julgar se um conto é bom ou mau, chegamos à conclusão de que não os há ponderáveis e de caráter definitivo, pois que a virtude de um é defeito de outro. E somos levados a acabar no cômodo, salvador e famoso *quid* — resultado com que custo a me conformar, porque representa uma abdicação da inteligência, uma certa derrota da capacidade humana de explicar e julgar segundo dados claramente determinados. O lugar que, na crítica, se deve deixar ao “inexplicável” há de ser o menor possível, e o seu aceite só deve ir de par com a resignação.

Em *Sereia verde* há cinco histórias: três longas e duas curtas. A maior de todas, que dá o nome ao livro, já é uma velha conhecida, e foi a que deu renome à sua autora. Publicada na *Revista do Brasil* há pouco menos de três anos, aqui vemos de novo a

despertar o mesmo interesse, a confirmar o entusiasmo que despertou a sua aparição. “Sereia verde”, com efeito, é um grande conto (falo conto para curvar-me à denominação da autora: na realidade, “Sereia verde” não é só conto nem novela; participa dos dois). Tenho para mim que ele corresponde a um destes momentos excepcionais na vida de um autor, em que a sua capacidade criadora e as suas possibilidades de expressão beneficiam de uma felicíssima visão das coisas. “Sereia verde” é destas pequenas novelas em que se sente a perfeita realização de um equilíbrio literário.

E é uma história comum: a pequena tragédia dos casamentos sem base, das uniões mal ajustadas e da ânsia de compensação que bruscamente se desencadeia. No caso, é ainda a história da resignação final, da renúncia à felicidade entrevista, da vitória invencível dos escrúpulos e dos princípios. Júlia, a heroína e a narradora, foi desde criança, segundo ela própria, “uma pequena faminta de impossíveis”. Para os famintos de impossíveis, a vida, em geral e de maneira automática, se erige em impossibilidade permanente. Foi o que aconteceu com Júlia, sempre à espera surda do seu momento, de sua realização, — através da banalidade de um casamento pacato, convencional e sem paixão. Um dia, no marido da prima, Júlia entrevê a ventura que a vida lhe negara, e que parecia alcançada por essa prima invejada no seu encanto superior — a prima que parecia absorver pela existência afora as plenitudes de vida e de paixão que a ela lhe faltavam. E Júlia sente que será feliz (“Todas as angústias e malentendidos desaparecerão. Amanhã terei uma felicidade minha, atingirei...”). Vê, porém, que a prima sofre com a frieza súbita do marido, e diz: “— Não quero que você sofra, não quero, Marilda!

Posso dizer isto e, felizmente, meu Deus, já disse!”

A partir deste momento, o escrúpulo venceu a paixão; não importa que, durante uma longa vigília — em que “mãos invisíveis percorrem a noite, de leve a princípio, agora mais agitadas, vertiginosamente” — ela sonhe com o encontro amoroso do dia seguinte: o escrúpulo já se instalou.

E, sobretudo (isto ela não conta, porque com certeza nem percebe claramente), o encanto e o mistério, já quase atingidos, perderam do seu valor com esta quase realização: “Não nasci para ser mãe. Nasci para sentir, para alcançar e perder. Na casa grande de Santa Maria desencantei a minha sereia. Está ridícula, abandonada e exposta. Está desencantada como a mata.” Assim será para o grande amor, naturalmente. E Júlia, que o sentiu possível, que o alcançou, não o quer perder. Ora, para criaturas como Júlia, a realização traz o desinteresse. Júlia só tem fome de impossíveis, e por isso, bem no fundo, gosta do seu fracasso, porque ele será a condição de uma certa virgindade do mistério. Com a sua sensibilidade e o seu instinto, Júlia sabe que só os sonhos que não se realizam são de fato belos, e este, ela o terá para o resto da vida como algo que não se desfz, porque ficou escondido nas dobras de uma reticente, de uma sedutora possibilidade de gloriosa realização. É como a Sereia Verde. Quando menina, Júlia pintou-a na parede um quarto que ia ser coberto de papel. Só ela e a avó sabiam deste segredo escondido no bolor da parede de uma velha fazenda, sob o velho papel rosa que desbotara. Um dia, Júlia rasga o papel e mostra a sereia ao quase amante. É como que o símbolo da sua vida, latente sob a crosta vulgar de uma existência sem romance, que desperta repentinamente para a claridade do amor e da felicidade. Ora, para Júlia o mistério é tudo. Revelada a sereia, quebra-se o seu encanto. Obtida a certeza da felicidade, desaparece o seu atrativo. Não importa que ela, acabando a sua história com as “mãos vazias”, se nos apresente como renunciando pelo escrúpulo, pelo sentimento de piedade para com a prima.

Não: a piedade é para consigo mesma. Nós sabemos que as Júlias são mais complexas, e que a sua renúncia é o recuo diante de um mistério que se ia desencantar; é uma recusa desesperada de violar a sagrada plenitude do desconhecido. Júlia quer ter na vida ao menos um abrigo para refugiar a sua sede de impossíveis, a sua bela insatisfação

nostálgica do absoluto. Teme que o amor de Leonardo fique, como a mata e a Sereia Verde, banalizado pela revelação do seu mistério.

Ao lado deste conto, cujo encanto e cuja poderosa sugestão hão de permanecer, Dona Dinah Queiroz publica mais quatro. “Raimundo, Eunice e Babinha” é um pequeno conto com uma nota pungente, equilibrado e bem-feito, mas um pouco demais ao gosto do gênero a que chamam, se não me engano, *sketch*, e que é lido pelo rádio ou publicado em revistas populares. “Banderita” é um conto longo, um pouco desenxabido, com uma ponta de folhetim e daquele desagradável *humour* de magazine americano, que é um martírio para o leitor de bom gosto, e cuja introdução no Brasil é, positivamente, um fato de má vizinhança. “Pecado”, pequena narrativa datada de 1937, fica apagada no conjunto, sem nenhuma qualidade que lhe dê relevo ou defeito que a faça condenar. A última narrativa, “A fileira das sombras”, retoma a boa tradição de “Sereia Verde”. Construído com segurança e com medida, sem o *flou* dos três anteriores (*flou*, em conto, quase sempre é um desastre), este conto tem uma força e uma intensidade que comovem — mais realçadas ainda pela sobriedade, pela ausência absoluta de traços não essenciais, o que lhe dá uma qualidade maupassantiana de poder e de verdade.

Note-se que, como o primeiro, este conto é narrado pela heroína. Dona Dinah Queiroz parece realizar-se melhor escrevendo na primeira pessoa, onde evita os rodeios e a falta de espinha dorsal, tão evidente em “Banderita” e tão pernicioso ao bom conto. Não fora estender-se demais, e eu gostaria de falar longamente de “A Fileira de Sombras”; da forte personalidade da pobre copeira asilada, tão cheia de paixões desordenadas sob o seu obstinado estoicismo.

*

TASSO DA SILVEIRA — *Só tu voltaste?* — Romance — Livraria do Globo — Porto Alegre — 1941.¹

Este livro não me pareceu animador quanto às possibilidades do ilustre autor de *Canto absoluto* na ficção. Admiro muito Tasso da Silveira como poeta, como ensaísta e como respeitabilíssimo lutador de ideias para guardar silêncio sobre o seu romance, com o qual estou radicalmente em desacordo.

O autor focaliza a vida numa fundição do Governo apresentando o drama de cada indivíduo, que se integra no drama de uma coletividade sem Deus, agitada pelo destino.

Antes de mais nada, há de considerar num romance o aspecto técnico. Em face deste não se pode estar de acordo com o sr. Tasso da Silveira. Há pelo livro um ar contrafeito, uma desoladora infelicidade de expressão. O ambiente não se forma; entre os personagens, e acima deles, não circula aquela corrente que os liga uns aos outros, como pertencentes a uma mesma atmosfera, e cuja ausência produz, como no caso em questão, uma impressão de falta de unidade — o autor correndo de um personagem para outro sem conseguir integrá-los na realidade maior que é a unidade do romance.

Outro fenômeno curioso é relativo ao sentimento do tempo nesta obra. Descontando o epílogo, a ação se desenrola num período de três ou quatro anos. Ora, é impressionante como não se sente o tempo; como os acontecimentos não se dispõem em profundidade temporal; como os anos parecem estender-se bidimensionalmente.

É uma sensação incômoda de sucessão sem duração real, que compromete irremediavelmente o livro. Portanto, apesar de uma ou outra rara cena bem traçada, não posso estar de acordo com as condições técnicas de *Só tu voltaste?*.

¹ NOTA — Fique aqui registrado um protesto amistoso contra a capa do livro, de um mau gosto absolutamente inaceitável. Por que é que a tão simpática editora gaúcha porfia em se tornar famosa pelo espalhafato raras vezes atenuado das suas capas escandalosas?

Não posso tampouco concordar com as suas condições psicológicas, por razões idênticas. Os personagens, como o livro, não têm duração. Não evoluem com os acontecimentos de que são vítimas — com raríssimas e imperfeitas exceções. Parecem o mesmo pedaço de goma-elástica espichado dois palmos mais: é só largar e eles voltam ao seu manequim. Este sentimento de imobilidade moral é intolerável. A consciência individual é algo que dura, isto é, que persiste e muda ao mesmo tempo, como tudo o que é real. E nada mais esquisito do que ver os anos se acumularem sobre indivíduos pétreos, que passam pelo tempo uma absoluta fixidez psicológica.

Ainda e finalmente com a intenção básica — a tese moral do autor — não posso estar de acordo. Com efeito, depois de contar a pequena tragédia de cada um, ele lamenta, no fim, que “não obstante aquela miséria, aquela amargura inominável, toda essa gente infeliz atravessara, ou ia atravessando a vida sem que nunca lhe ocorresse pedir o auxílio de Deus. Jamais percebera, nas personagens de tais dramas, o acento mais tênue de religiosidade”. A compensação se encontra num entalhador alemão, homossexual, que voluntariamente se contamina de lepra para castigar a carne rebelde e purificar-se. É este, segundo o autor, o único que voltou a Cristo. (Não sendo católico, não posso talvez compreender o significado de tal volta. De um ponto de vista meramente humano, parece-me impossível atribuir um valor preferencial à *volta* do entalhador sobre a *ausência* dos demais infelizes da Fundação). Discordo do sr. Tasso da Silveira quanto à importância básica que atribui ao fato da presença de Deus na existência dos desgraçados operários. O sr. Tasso da Silveira deve ter transposto para o seu romance uma observação da vida real. E esta observação, cuja generalidade o desconsola, deveria tê-lo feito pensar na possibilidade de uma outra ordem de salvação para o operariado infeliz, e na consciência que este porventura tenha tomado de tal problema.

Mas isto é lá com o autor, e não se poderia censurar o seu romance só por isto. O que eu quero observar, nesta terceira *discordância*, é que o autor falhou o seu objetivo. Há no livro um *personagem-controlador*, que filosofa sobre os fatos em nome do autor — ao que parece — medindo-os em relação ao ponto de vista da Igreja Católica. Este personagem, quase que simbolicamente, não consegue coordenar o que observa, nem imprimir outro rumo aos operários e pequenos funcionários que são seus subordinados. Limita-se a ficar desnortado e penalizado pelo aspecto que as coisas tomam, e o seu consolo é a purificação final do alemão — uma desforra bem pequena do ponto de vista dos problemas sociais. Assim é que o livro, em vez de mostrar a necessidade da busca de Deus para a solução de tais problemas, apenas nos mostra um espectador católico, bem-intencionado mas fracassado diante do caos moral e material do operariado e do pequeno funcionalismo.

E se católico eu fosse, menos de acordo poderia estar.

O que há de respeitável no livro é a intenção do Autor se colocar honestamente em face ao desamparo do homem sem Deus, desamparo que o comove profundamente na sua sensibilidade de homem e na sua inteligência de pensador, mas ao qual, forçoso é confessar, ele não soube dar a consistência artística indispensável a um romance.

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 7 – “Livros: Notas à margem de Donana sofredora”¹

“Pois a literatura não suporta a fidelidade ao objeto: a literatura é a personalidade humana dominando e ultrapassando a realidade”.

Concordo em cheio com estas palavras de um grande crítico. Com efeito, a vida e a arte estão em dois planos que é necessário não confundir. Uma vez reproduzida exatamente a realidade — com a mais compreensiva e minuciosa das fidelidades — o que é que avançamos no domínio da arte? Parece-me que não grande coisa. Procedendo de tal modo, o artista põe a sua obra à margem da literatura para ficar dentro da vida; o que, embora não pareça, é um *parti pris* como outro qualquer. E de más consequências, porque principia a sua *concorrência* à vida, e, repetindo Albert Thibaudet, na medida em que consegue instalar ao lado do registro civil o *seu* registro civil. Deste modo — criando um ambiente *seu*, em que se movem personagens *seus*, frutos da síntese deformadora que imprimiu à observação da vida — penetra realmente na verdadeira criação artística.

Notar o aspecto de material bruto, de matéria prima, que apresenta todo material de arte colhido diretamente da vida, sem passar pelo processo de deformação que assinala. Dá a impressão apenas de primeira fase, de possível base para a elaboração posterior que sentimos necessária.

Mário Neme parece que procura reproduzir as coisas nua e cruamente. Quer a vida como ela mostra na sua primeira apresentação. Isto quer dizer que ele prefere submeter-se a ela em vez de dominá-la. E esta submissão inverte as posições, colocando o escritor abaixo das coisas, e não acima delas, como ele deve ficar.

Em *Donana sofredora* há muito disto. Cada conto é um perfeito retalho da vida, retalho de uma absoluta fidelidade e de uma perfeita mão de obra; porque, seja dito, Mário Neme põe na realização do seu intento uma notável perfeição dos meios técnicos. Mário Neme escreve bem; muitíssimo bem. Não contesto em absoluto a sua tentativa linguística. Acho-a louvável e perfeitamente legítima. O que contesto é a sua concepção estética; a sua fidelidade excessiva à *coisa-como-ela-é*.

Mas *Donana sofredora* é um livro em que há mais do que isto. Para caracterizar este “mais do que isto”, arriscaria dizer que é um livro funcional, querendo exprimir com isto que cada conto tomado em si não tem grande significação, e raras vezes se eleva acima do anedótico e do episódico. Mas considerado junto com os outros, participa com eles de uma certa linha de direção, uma certa linha superior, que faz de cada um a ilustração de um grande tema. Eles concorrem para a impressão de todo que dá o livro. E esta impressão é devida à concepção que Mário Neme faz do homem. Para ele o homem é sobretudo um animal covarde. E cada conto é um episódio do drama da covardia. Na ilustração deste ponto de vista, põe em jogo as suas grandes qualidades de observação, ironia e um peculiaríssimo humorismo, muito seu. Um humorismo que vai de mistura com um bom senso adquirido na base da observação conformada do espetáculo permanente da fraqueza moral do homem. Fraqueza que aparece na vida exatamente como nos seus contos — eterna, onipresente, chegando a ser monótona na sua inflexível ocorrência.

¹ Mário Neme, *Donana sofredora*, Editora Guaíra, 1941.

Ora, esta linha geral do livro, em função da qual variam os diversos contos, é que a meu ver salva a obra de Mário Neme. É ela que redime a relativa irrelevância individual de cada parcela, transpondo-a para o seu plano de verdadeira humanidade.

E chegamos assim a esta estranha conclusão: um livro de contos que vale pelo conjunto, como se cada um deles fosse uma peça de jogo de *puzzle*.

Tomados isoladamente, os contos de Mário Neme, como já disse, têm um caráter anedótico que não lhes asseguraria nenhum qualificativo que não seja, por exemplo, da ordem de: ameno. Mesmo quando tão bem-feitos quanto “Donana sofredora” ou “E o dr. Moreira sorrindo por cima”. Faço uma exceção, faço acentuadamente uma exceção, para “Marta Maria enxovalhada” — uma belíssima história que há de ficar. Uma história que me faz crer em Mário Neme verdadeiramente contista e verdadeiramente artista — capaz de criar verdadeiros personagens.

Por falar nisto, uma última observação. Uma fatalidade que pesa sobre aqueles que se atêm à rigorosa imitação da vida é a impossibilidade de criar personagens. Para dar vida a um personagem, é preciso realizar uma síntese sobre os dados imediatos da vida. É preciso elevar-se a um certo grau de generalidade que torne o personagem ao mesmo tempo típico e universal (universal porque típico). Transposto sem retoque da vida para a arte, o personagem nunca se elevará a tipo. Não passará jamais de um aspecto. Na pequena galeria de Mário Neme só há um grande personagem: a covardia. Mas há um tipo: Marta Maria. Todos os outros não passam de aspectos do homem fraco, visto deste ou daquele ângulo. São pitorescos e divertidos, mas sem grande relevo. Marta Maria não. Marta Maria é a grande criação do seu autor, e é o penhor do quanto ele poderá fazer no futuro. Esta moça, que tem a tranquila coragem dos seus instintos e a serenidade que tal força confere, se impõe ao leitor da mesma maneira por que se impõe ao patife do namorado — grande Marta Maria feita de espontânea sinceridade para consigo mesma.

Quanto ao mais, faço questão de reconhecer que Mário Neme deve ter atingido plenamente o fim que se propôs. Tenho a certeza de o que ele quis foi fazer exatamente o que fez, e esta segurança de objetivo e de realização é que faz dele um escritor tão atraente, mesmo quando não se está de acordo com os seus propósitos.

Isto são notas para um artigo. Como este não teve tempo de se organizar, vão as notas assim mesmo, no seu estado bruto — o que poderá fazer dizer a um leitor engenhoso que as impressões são apenas o mais modesto dos pontos de partida do crítico, e que a crítica começa apenas quando ele se eleva a uma ordem mais geral e mais trabalhada de considerações.

Ao que eu responderei humildemente que o leitor tem perfeita razão...

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 8 – “Livros”

MÁRIO DE ANDRADE — *Poesias* — Livraria Martins Editora — São Paulo, 1941.

Não posso aproximar-me da poesia, como crítico, sem sentir um certo constrangimento. Porque, para fugir a uma certa crítica detestável de impressões vagas e de tiradas sem sentido, o crítico vai se esforçando por se exprimir em conceitos, que são o resultado de análises em que o seu esforço foi — por mais que não o quisesse — o de intelectualizar as emoções.

Submeter a poesia ao processo de expressão crítica é, de certo modo, sacrílego e perigoso. Sacrílego, na mesma medida em que o é a crítica musical intelectualizada; perigoso, na medida em que o crítico sacrifica boa parte da sua experiência poética — passada em regiões e em termos infáveis — e se intromete pela do leitor adentro. Ainda mais se tratando de um poeta como Mário de Andrade — poeta complexo, profundo, extremamente pessoal, em grande parte da sua obra.

Poeta complexo, mas não desconcertante. *Poesias* representam um balanço em toda a atividade poética de Mário de Andrade, e o que nós vemos por meio de tal balanço é uma grande coerência, que se manifesta através de uma precisão cada vez maior na sua maneira poética. Esta maneira poética é o fruto da aventura do homem Mário de Andrade através da sua concepção do mundo, do homem e do objeto próprio da poesia.

Em Mário de Andrade há uma qualidade mestra, que domina as outras e é responsável pela sua grandeza como poeta: a sua capacidade de descobridor.

A poesia é, antes de mais nada, uma aventura de descobrimento. É poeta aquele homem que vai descobrindo significações novas nas coisas velhas e, principalmente, sentidos novos em coisas novas — antes dele inexploradas.

Esta faculdade de Mário de Andrade — que é, portanto, um poeta da mais alta significação — se junta a outra circunstância para explicar a essência de seu estado poético: o fato da sua poesia ser construída; ser o fruto de um trabalho criador. O poeta não se submete às emoções que lhe vêm de fora. Ou apenas na medida em que sua humildade diante das coisas representa uma fase preparatória, necessária para a identificação com o objeto — mas à qual sucede outra atividade definitiva, de ação consciente sobre o material. Versos como

me perdi pelas sensações,
não sou eu, sou eus em farrancho

exprimem essa primeira fase. Não se sente nos seus versos aquela passividade de certos poetas que, transformando-se em registros, deixam a corrente poética passar através deles. Quando o registro é genial, nascem os *médiuns*, os videntes (os Schmidts). Em Mário de Andrade, porém, o dado das emoções é dominado, pensado, dirigido. É uma esplêndida atitude de criador; de quem quer que a virtude criadora do homem seja elemento significativo de criação. Uma atitude, aliás, que reflete a sua concepção de vida, e que o leva a fazer a sua poesia da mesma maneira por que faz o seu destino:

Não és tu que me dás felicidade
Que esta eu crio por mim, por mim somente
Dirigindo sarado a concordância
Da vida que me dou com o meu destino.

Este descobridor construtivo é um poeta de vários aspectos, várias maneiras e vários temas.

O seu primeiro aspecto é o do poeta folclórico, fazendo a sua poesia se nutrir de lendas, casos e assuntos do nosso povo. É principalmente o poeta do *Clã do jabuti*, que deixa uma marca perene no poeta posterior.

O segundo é o do poeta cotidiano — que constrói a poesia com os dados da vida de todo o dia, dados que são transfigurados e servem de ponto de partida para as suas mais belas aventuras poéticas. É já grande parte de *Paulicéia desvairada*, é o *Losango cáqui* e é muito do *Remate de males*.

Vem depois o poeta de si mesmo: o homem que dá mergulhos no fundo das suas águas e procura aprisionar com fios tenuíssimos as coisas inefáveis que viu por lá. É o poeta espalhado por todo o *Remate*, pelo *Grão Cão*, pelo “Girassol da madrugada” e pelo *Livro azul*. Ao lado deste, e sempre agarrado a ele, está o poeta *eu mais o mundo*.

E há enfim o poeta que procura novos meios de expressão para a sua aventura. É o *criador de Poética*, que dá tanta amplitude à sua obra (e ao qual cabem um pouco, às vezes, aqueles versos:

Não é a minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade...).

As suas maneiras são sobretudo três:

A maneira de guerra, presente de modo especial em *Paulicéia desvairada*, e que representa a sua função dentro do modernismo.

A fase de *encantamento rítmico*, mais concessiva às suas sugestões populares, cheias de *trouvailles* e de virtuosismos saborosos.

A maneira despojada, que baixa o tom, esquece o brilho e busca o essencial com a respiração presa.

É claro que não há sempre poesias correspondendo totalmente a uma só destas maneiras e daqueles aspectos, que se apresentam as mais das vezes combinados.

Quanto aos temas, a sua variedade escapa a qualquer enquadramento. O mais que se pode dizer é que há três ou quatro que chamam sobretudo a atenção: o tema Brasil; o tema do conhecimento amoroso (e do amor falhado); o tema do autoconhecimento e da conduta em face do mundo.

Esta esquematização, medrosamente aventurada, só a arrisquei com o fito de indicar uma riqueza que eu procuraria debalde fixar num curto ensaio crítico. Para este, eu destaco apenas um aspecto de Mário de Andrade — uma só maneira: a do poeta que desce em si mesmo e que se concentra em torno de sutilíssimas emoções, num tom esbatido de quem se contém para não trair a pureza da sua pesquisa poética. É, sobretudo, o poeta dos “Poemas da negra” e do “Rito do irmão pequeno”.

Primeiro, uma observação: até o *Remate de males*, Mário de Andrade é todo dominado por uma dupla preocupação de explorar temas brasileiros e de construir uma Poética. A partir de então, o Brasil e a Poesia são postos mais à margem; o poeta lembra-se mais estritamente de si mesmo e como que se retira de si mesmo. Não é ocioso notar que o *Remate* (quer dizer: uma nova fase que representará o apogeu poético de Mário de Andrade) começa pelo “Eu sou trezentos...”:

Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,
Mas um dia afinal me encontrarei comigo...

Este encontro se realiza com toda a sua pureza a partir do *Remate*; e nos “Poemas da negra”, como no “Rito do irmão pequeno”, se apresenta sob a forma agudíssima de uma extraordinária identificação com o inefável.

Esta poesia não comporta os brilhos instrumentais, tão caros a Mário de Andrade. Os grandes virtuosismos, as *jongleries* poéticas, calam-se e se retiram, para restar um despojamento completo, uma nudez macia de expressão, que sugere coisas e mais coisas em virtude da sua proximidade com o silêncio. A poesia é aqui, em verdade, a

Musicienne du silence.

Poesia que participa de uma ordem de emoções daquelas que se experimentam de olhos fechados, numa longa aspiração de descer em si mesmo, de chegar às raízes escuras do próprio mistério. Esta poesia, sim, é uma poesia de descobrimento; uma poesia que toca em pontos escondidos da alma e desliza pelas emoções em busca de mais profundidade, que não é *aclorada* nem se torna matéria de conhecimento intelectual, mas de conhecimento essencial, inexprimível, como o que balbuciam os versos admiráveis de Mário de Andrade:

O acesso já passou. Nada trepida mais e uma acuidade gratuita
Cria preguiças nos galhos, com suas cópulas lentíssimas.
Volúpia de ser a blasfêmia contra as felicidades parvas dos homens...

.....
Na vossa boca leve o suspiro gerou uma abelha.
É o momento, surrupiando o mel pras colmeias da noite incerta.

Mário de Andrade é um poeta que gosta sempre de impor a sua presença; de falar alto através dos seus modismos de expressão e de ser. Nos poemas de que tratamos, ele se retira nas pontas dos pés, e deixa apenas o sortilégio da sua ausência, que se funde na poesia do silêncio e revela realmente ignorados aspectos da alma. Aqui, pareceria profano o *característico*, que domina tantos e tantos poemas seus com o atrativo poderoso do seu pitoresco e a dispersão a que nos arrasta o seu colorido — porque estamos aqui no domínio do essencial, numa obra de descobrimento em profundidade que é a máxima finalidade da poesia. A sua grande habilidade está em *fazer falar* o silêncio; em apagar-se para fundir nele a sua poesia.

Quando
Minha mão se alastra
Em vosso grande corpo
Você estremece um pouco...

A sua poesia se apresenta, aqui, despojada, perfeita (*perfeita*), contendo aqueles leves traços absolutamente indispensáveis para a emoção. Nada de andaimes nem de linhas de construção. Mário de Andrade não usava apresentar assim a sua poesia, como o afloramento último de um grande trabalho interior (“Ô poésie, ô trésor, perle de la pensée”...); mas mostrava ao leitor todo o processo poético com as suas riquezas e as suas abundâncias. Nos “Poemas da negra”, porém, e da mesma maneira no “Rito” e em parte do *Grão Cão*, ele é, como Manuel Bandeira, o poeta do produto extremo — do poema despido de *circunstanciais*. Antes, o próprio fato de Mário de Andrade criar grande e soberana poesia com o dado cotidiano e com as riquezas da sua inspiração, afastava-nos dessas regiões de solidão e de recolhimento em que o fenômeno poético adquire um tão raro prestígio.

E, circunstância excepcional (que está na linha da sua conduta poética), Mário de Andrade não é dos tais que usam tabuletas ou armadilhas para dar a impressão de que sua poesia é de fato essencial. Não escreve — “eu me dissolvo pelo mundo e comungo com a S. S. Trindade”; ou — “desço em mim mesmo para buscar a razão de ser das coisas”. Os “Poemas da negra”, por exemplo, são cantos de amor, de experiência física, de ternura. O “Rito do irmão pequeno” é um roteiro da sua própria alma — sem palavreado nem apocalipse. É que a virtude poética, neste grande Mário de Andrade, não está no assunto, nem tampouco nos jogos de palavras — mas no próprio ato de olhar as coisas e senti-las, quaisquer que elas sejam, e de trazê-las para um plano em que a sua experiência poética as transforma em fontes eternas de beleza.

ANTONIO CANDIDO

NOTA — Este artigo foi feito com notas tiradas ou resumidas de um ensaio de preparação: “O Poeta Mário de Andrade”.

Clima nº 10 – “Livros”

ÁLVARO LINS — *Jornal de crítica* — Livraria José Olímpio Editora — Rio, 1941.

Graças a Deus, o livro do sr. Álvaro Lins faz pensar. Quando mais mais não fosse, bastaria isto para fazê-lo estimado — numa terra em que autores e leitores se abstêm desta incômoda atividade.

Faz pensar de tal maneira, que eu acabei quase por não saber qual o melhor caminho para abordá-lo. O sr. Álvaro Lins significa, para o crítico, dois problemas distintos: pode-se encarar a “criação” crítica em sua obra, ou pode-se encarar a sua “atitude” crítica. Para compreender o primeiro aspecto, não há dúvida que o mais importante, de *critique du travail*, — é absolutamente necessário começar pelo segundo.

Todo o crítico (com o perdão das senhoras) possui uma metacrítica; e o sr. Álvaro Lins, crítico por excelência, não escapa à regra. É dela que decorre a sua atividade. Atitude, digamos de início, das mais dignas, das mais asseguradoras da autonomia e da eficiência do trabalho crítico. Para o autor do *Jornal*, o ponto de vista do crítico tem por ponto de partida uma atitude específica do crítico, — que deve ser um solitário, que deve estar compenetrado de que a arte é a mais alta das “formas de explicação”, que procura explicá-la em termos hauridos nela própria, e só nela, — e que deve colocar acima de tudo a convicção de que ele, crítico, enquanto indivíduo, é a última instância no processo explicativo.

Nem todas estas coisas são ditas assim — explicitamente — pelo sr. Álvaro Lins, mas ressaltam claramente das suas palavras e das suas atitudes literárias. Como se vê, ele não anda longe do que eu proponho chamar de Neoimpressionismo crítico — que, como todos os “neo”, vem singularmente enriquecido e temperado pelos pontos de vista contrários ou discordantes.

Por um lado, estou plenamente de acordo com o sr. Álvaro Lins; por outro, não, — porque acho que ele desdenha um aspecto de capital importância no crítico, como adiante exporei. De acordo, porque eu creio firmemente na preeminência da figura do crítico no processo de criticar uma obra, cuja significação junto ao público depende muitas vezes da eficiência do papel de ligador que ele exerce entre autor e leitor. E, mais do que isto, compete a ele contribuir para desobstruir os caminhos, revelar as perspectivas de uma época, a fim de que se revele o seu estilo oculto. É uma função pouco vista, esta do crítico trabalhar para fixar o estilo do seu momento, revelando-o a ele próprio. Sob este aspecto é que se pode falar do seu papel criador. Criador, porque, sondando e perquirindo, constata aquelas obscuras forças de uma época, que jazem no fundo das criações da arte e do pensamento; porque toma consciência delas e traça sistemas de relação segundo os quais se ordenam. Criador, porque não faz isto por uma fria aplicação de categorias lógicas — mas porque *vive* esses impulsos obscuros e os coordena por um esforço pessoal de recriação, no qual participa do mesmo impulso vital que os criou. “Quando exercemos a nossa crítica, nada há nisto de arbitrário e impessoal; — muitas vezes é uma prova de que há em nós forças vivas e ativas, que agem no sentido de romper uma crosta. Nós negamos — e é preciso que assim seja, pois que há em nós alguma coisa que *quer* viver e se afirmar, alguma coisa que não conhecemos, que talvez seja ainda invisível para nós! — Isto dito em favor da crítica.”¹

¹ Nietzsche, *Le gai savoir*, pág. 262 (trad. Francesa de Henri Albert).

Prossigamos. Do que falamos sobre este esforço do crítico na busca do estilo de uma época (na busca das linhas que permitam o reconhecimento da unidade que se sobrepõe ao caos aparente de uma época), ficou mais ou menos implícita a censura que fazemos à concepção de Álvaro Lins — porventura extremamente individualista. Repitamos:

É preciso não esquecer que uma das grandes funções do crítico é 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 “artístico” — porque estará neste caso sacrificando uma grande parte da sua significação e limitando o seu alcance.

Ao crítico individualista, gideano, 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 ideias da época e a sua razão de ser em face do “estado” de um dado momento.

Não se trata, evidentemente, de um *parti pris* — daqueles que o sr. Álvaro Lins tão justamente teme, — mas apenas de uma posição de espírito. Ele próprio, definindo a sua, demonstra a necessidade para um crítico de definir a própria posição. A disponibilidade eterna de certos críticos — que têm mais sensualidade literária do que inteligência — não significa isenção de ânimo, mas ausência de caráter intelectual. Significa libertinagem espiritual, e os seus adeptos são daqueles de que falava o velho Unamuno: — “todo es en ellos sensualidad, y hasta de las ideas, de las grandes ideas, se enamoran sensualmente. Son incapaces de casarse con una grande y pura idea y criar familia de ella; no hacen sino amontonarse con las ideas. Las toman de queridas, menos aún, tal vez de compañeras de una noche. Fuera con ellos!”

Não há, portanto, afirmação do predomínio do social em arte — que o sr. Álvaro Lins rejeita com toda a razão. Trata-se de repor as coisas nos devidos lugares.

E, chegado a esta altura, permito-me uma ligeira digressão. O sr. Álvaro Lins acusa Durkheim, pela sua “obsessão do ‘social’ acima de tudo”, de formar ao lado de Marx e Rosenberg na forja das doutrinas responsáveis pelo estado de coisas que vai em certos países da Europa. Permito-me uma pequena retificação. Para quem se aprofunda, por pouco que seja, na obra de Durkheim, o que ressalta não é esta impressão de primeira vista, oriunda das noções de consciência coletiva e coerção — que conduziriam à absorção do individual pelo coletivo. Muito pelo contrário, o mestre francês nos parece, antes, um impertinente conservador. O pensamento político que se poderia extrair porventura da sua obra, tenderia antes para uma grande autonomia do indivíduo, libertado, graças à diversificação das funções sociais, do peso esmagador do grupo. Esta liberdade, porém, se exercendo naquelas esferas a que o compelem as necessidades impostas pela divisão do trabalho social — processo que tende a atribuir a cada um o seu lugar necessário na sociedade, em vista das funções que cada um deve preencher. Como vê o sr. Álvaro Lins, a conclusão é totalmente oposta à sua: Durkheim concilia as duas noções de liberdade e de hierarquia, colocando-se num ponto de vista nitidamente bem pensante, como é o seu próprio (bem pensante — no melhor dos sentidos...).

O fato de um crítico querer reconhecer numa obra o seu significado diante do caráter de uma época — e as suas mútuas relações — não implica em afirmar determinismo

algum, nem voltar a Taine. Significa, apenas, que ele não quer considerar a obra segundo a metáfora de Cocteau — do balão que se desprende de todo das contingências terrenas, para se elevar no espaço, solto, livre, incondicionado e perfeito.

As duas tendências assinaladas não se contradizem, aliás, de modo absoluto; nem se excluem. É que são porventura dois aspectos, ou mesmo, duas fases legítimas do processo crítico. Uma obra literária tem, evidentemente, um aspecto que pode ser considerado seu, específico; e um outro, que significa a sua posição funcional na cultura de uma época. Não é possível conceber uma obra literária que mantenha por si, e que tire dela apenas a sua significação. É muito frequente ouvir-se falar na “pureza” incondicionada de Mallarmé, por exemplo, que teria construído uma obra de extrema expressão individualista. Ora, eu não conheço estudo mais fascinante do que a das raízes psicossociais da obra de Mallarmé — presa, como nenhuma, às solicitações imediatas da sua época e da sua sociedade.

Assim sendo, cabe ao crítico visar de preferência um ou outro destes aspectos, se não preferir englobá-los numa visão mais totalizadora da crítica.

Um esforço que se impõe ao crítico é o de conciliar em si as duas necessidades da “disponibilidade” e da “diretriz”. A única solução é tomar consciência do verdadeiro papel que ambas desempenham. É uma questão de momento. Há o momento da disponibilidade e há o momento da diretriz, do mesmo modo por que há o momento da sensibilidade e o da reflexão.

No seu primeiro contato com uma obra literária, o crítico deve se esforçar no sentido de uma certa inocência, uma certa virgindade emocional que aceite as sugestões que a obra desprende. — Ficar neste impressionismo primordial é deixar de ser crítico para ser, quando muito, diletante. Não passar por ele, é correr o risco de um dogmatismo parcial ou de uma total incompreensão.

O trabalho crítico, todavia, somente se perfaz graças ao segundo movimento do processo, que é o julgamento — no sentido menos judiciário, menos pretensioso e menos Henri Massis do termo. Julgamento está aí por “tratamento intelectual”, ou coisa que o valha.

(Intermezzo — O artista é e deve ser individualista — porque esta é a condição de toda arte verdadeira. Ao crítico, compete mostrar até que ponto o individualismo do artista é uma resposta às aspirações de sua época. O artista, quando cria, mal sabe, as mais das vezes, a que corresponde a sua criação. Esta consciência cabe ao crítico.).

O que significa o sr. Álvaro Lins —

O sr. Álvaro Lins nos trouxe uma bela atitude de moral literária, além da sua perspicácia e das suas excepcionais qualidades de crítico. O sr. Álvaro Lins faz crítica como quem exerce uma missão. O sr. Álvaro Lins — sobretudo — atirou para longe a horrorosa indulgência e a incompreensível timidez que paralisam o crítico nacional diante daqueles que ele não desanca.

Há, na crítica, uma certa necessidade de ascese, uma certa retidão intransigente que renuncia: — que renuncia a ser agradável, a ser indulgente, a ser concessiva, a embalar-se no calor da retribuição, dos “arranjos”, do mutualismo literário. Sem esta como que ascese, sem este “anseio d’alma” — que o Professor Fidelino de Figueiredo atribuiu lindamente a Antero numa conferência recente, — a crítica perde a sua autoridade — que é a sua garantia — e o seu alcance — que é a sua razão de ser.

(Nota: Todo crítico deveria começar a sua carreira por um feito, uma prova d'armas — ou seja, pelo ataque intransigente e total a um medalhão qualquer que o mereça. “Entro por um duelo na sociedade; Stendhal dera este conselho” — escreve Nietzsche ao investir contra o acatado e venerado Strauss.

Em tempo: o difícil, no Brasil, é encontrar quem valha a pena ser arrasado... Como dizia Thibaudet: “On ne démolit d'ailleurs que ce qui est bâti. N'est pas démolí qui veut...”).

O sr. Álvaro Lins é um exemplo dessa retidão e dessa intransigência em literatura. Que lição melhor poderia ele dar a esta nossa República das Letras, cujos habitantes parecem uma verdadeira galeria de Mário Neme?...

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 11 – “Livros”

ANTÓNIO PEDRO — *Apenas uma narrativa* — romance — Editora Minerva, Lisboa, 1942.

Não foi sem emoção que recebi de Portugal, através desses mares tumultuosos, o livro de António Pedro. Transporte-me a certa madrugada fria do ano passado, que eu varei quase toda, no encanto que me prendia às páginas agora publicadas, datilografadas então, finas e transparentes metidas numa cartolina banal de relatório. Mas não era um relatório. Eram apenas algumas narrativas que, a mim, leigo em pintura, me pareceram a melhor expressão do seu autor e me fizeram logo admirá-lo, num sentimento, não modificado, de que havia nele a originalidade e o lirismo forte dos grandes poetas.

Duas qualidades me prenderam, de início, a estas narrativas de António Pedro, desde o dia em que o ouvi ler algumas delas em casa de Roberto Pinto de Sousa: o seu estilo e a sua lucidez (o seu Estilo e a sua Lucidez, como se diria nos bons tempos de Eça). Aliás, divido por facilidade de dissertar, sem nenhum intuito de opô-las, ou mesmo justapô-las, uma qualidade que convenciono exterior (estilo) e outra interna (lucidez), — porque não há forma mais ligada, mais condicionada pelo seu conteúdo do que esta de António Pedro. Sua escrita dá a impressão de uma tal necessidade interna, de uma tal coerência, que não há jeito de meter-se a costureira e falsa cunha entre pensado e dito.

E não há escrita mais linda do que esta. Sua progressão é um movimento constante de beleza, — de beleza minuciosa e paciente, que se aninha em cada palavra, em cada vão de palavra, nas juntas das frases, no dorso largamente harmonioso dos períodos. Noto, aliás, que há nos escritores portugueses, muito mais do que nos brasileiros, este cuidado de detalhe que leva à autonomia estética dos vocábulos, — a esta beleza que vive em cada um deles, fazendo de cada um valor significativo, um valor que existe por si antes de espriar-se na beleza elocutiva da frase.

Em António Pedro esta qualidade está presente com todas as suas possibilidades. É a verdadeira autonomia estética da palavra, objeto de um mal-entendido enorme (embora parcial e transitoriamente salutar) por parte de Marinetti. Porque, como toda liberdade verdadeira só pode ser concebida em relação a uma autoridade, que a define e lhe dá sentido, a liberdade do vocábulo só é compreensível dentro da estrutura funcional da frase.

Tenho a impressão de que tais considerações ajudam a explicar António Pedro. Com efeito, este senso do valor das palavras predispõe a pessoa a perceber-lhes o conteúdo encantatório, a significação do sonho, — levando-a a conceber as suas relações sob um caráter insuspeitado, que as torna singularmente aptas à expressão das pesquisas pelos domínios do sobrenormal, como são as de António Pedro.

É nesse domínio do sobrenormal, portanto, que teremos de acompanhá-lo. Quem não quiser, ou não puder (é uma questão antes de poder), que não transponha a cancela, pois do outro lado há um mundo fantasmal que não recebe qualquer um. Gostar ou não de António Pedro é apenas uma questão de clima (e “*honnei soiti qui calembour y pense*”). No seu, há quem se dê bem e há quem sufoque. Mas, como em todo clima, há uma larga possibilidade de adaptação. Uma vez habituado a este mundo fechado, passa-se a viver tão naturalmente, as coisas adquirem uma tal coerência, que torna-se indiscutível o seu caráter necessário — todas elas obedecendo a um como que muito peculiar, mas muito verdadeiro princípio de razão suficiente.

É que esta obra de António Pedro — que nos aparece agora construída segundo um nexu tornado subitamente tão claro pela ligação operada entre as suas partes (ligação que

inscreveu as diversas narrativas na linha contínua de uma Experiência vivida), — esta obra, dizia eu, pertence a velhas tradições. A duas velhas tradições, diria melhor. À tradição número 1, do fantástico, do grotesco e do mistério, e à tradição número 2, mais rara, por mais refugiada para as profundezas das obras em que aparece — da lógica não-lógica. Esta lógica não-lógica compreende aquele velho anseio, só neste século explodido, de reconhecer fatos absurdos (ou ditos absurdos) uma necessidade interna, um determinismo específico, à margem da inteligibilidade. A necessidade de buscar este aspecto das coisas está presente nos irregulares de todas as literaturas clássicas, e adquire direito de cidade na arte e no pensamento no início de novecentos.

O processo de António Pedro para proceder a esta pesquisa é explorar todas as virtualidades de uma sequência dada de fatos. Em vez de se meter pela estrada real, que representa a sequência lógica de um fato, embrenha-se liricamente por todas as sendas possíveis, abrindo picadas pela zona intrincada das possibilidades, — de quaisquer possibilidades. Com isto, descobre áreas insuspeitadas, cheias de uma poesia extraordinária ou de um fantástico envolvente, ao lado dos quais passeavam surdas as nossas botinas cobertas pelo pó evidentíssimo das estradas reais.

Nesta pesquisa pela probabilidade lírica adentro, a atitude de António Pedro leva no embornal é uma impressionante serenidade. Tal atitude me parece decorrer do que chamei a sua lucidez. E por isto, não quero que se entenda a capacidade média do discernimento. Entendo exprimir assim aquela qualidade raríssima de conseguir imprimir ao material da emoção um ritmo necessário, — necessário em relação a um personalíssimo critério de expressão e de composição. No número 2 desta revista, falando do mesmo António Pedro, já tive a oportunidade de acentuar esta sua faculdade de construir conscientemente a sua obra. Dentro do ambiente de sonho e irrealidade em que decorrem as suas histórias, sente-se inevitavelmente a presença dessa lucidez, que lembra, no delírio, a realidade mais alta do artista ordenador. Aquela serenidade é consequência desta ordenação vigorosa.

Pensei em Kafka quando li pela primeira vez o nosso autor (Kafka, outro batedor das moitas que bordejam a inteligibilidade), mas des-pensei logo em seguida. Em Kafka, a ânsia da procura se reveste de um certo humorismo trágico, e de escuros coloridos oníricos, — o que não existe nem de longe na narrativa de António Pedro, na claridade serena de sua narrativa, sob cujo manto aquietador se juntam e se dissolvem a ironia, a amargura, e aquela poesia do grotesco que faz pensar nos melhores dos *Galgenlieder* do velho Morgenstern.

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 11 – “Notas: A suscetibilidade e um conceito de Scherer”

Estamos assistindo a um fenômeno deveras curioso e altamente instrutivo para a compreensão dos nossos costumes literários, nesses movimentos de revolta assustada que provocaram algumas críticas do sr. Álvaro Lins.

O sr. Menotti del Picchia, da Academia Paulista, veterano modernista, deu um estrilo feio pelas restrições feitas ao seu romance *Salomé*. Com certeza, o sr. Menotti, da Academia Paulista, achou que, coroado por imortais, o seu livro recebeu no ato a prerrogativa de intangibilidade que dá a suma perfeição. O sr. Afonso Arinos Sobrinho, ainda não Acadêmico, mas não de menos genial, conhecido *globe-trotter*, perdeu a paciência com as justas restrições ao seu sem-saboríssimo poema “Marília de Dirceu”. Foram reações normais, não há dúvida, consideradas as respectivas vaidades dos referidos escritores.

O sr. Múcio Leão, da Academia Brasileira, polígrafo e jornalista, atemorizado com o barulho, reprochou ao sr. Álvaro Lins a sua atitude desagradável de severidade e de consciência de ofício, concitando-o à santa inofensividade do verdadeiro crítico.

Que espetáculo pouco confortador! Aparece-nos um crítico integral — reto e intransigente — e todo o mundo se põe a bradar, na raiva das vaidades arranhadas e das pequenas satisfações não satisfeitas. Estes senhores, acadêmicos ou extra-acadêmicos, não compreendem que passar por cima da amizade, simpatia ou vontade de elogiar, significa para o crítico colocar com seriedade o problema do valor da obra e, portanto, demonstrar pelo seu autor respeito verdadeiro — única consideração a que aspiram os espíritos honestos e bem formados. O que eles querem, ao que parece, não é respeito, é lisonja; é a lisonja fácil e imoral que lhes embala docemente a vaidade insaciável. E é o que basta para julgá-los.

Para o sr. Álvaro Lins vão as simpatias de todos os que — como os que fundaram esta revista — trabalham por inaugurar no Brasil um ambiente de total honestidade crítica, e que vêem com alegria o quanto tem ele contribuído para tal no seu lúcido rodapé do *Correio da Manhã*. Tomamos, por isto, a liberdade de citar-lhe um trecho do velho Scherer, que os srs. Menotti del Picchia, da Academia Paulista, e Afonso Arinos, ainda não Acadêmico, lerão também com proveito:

“Il n’est rien de tel, pour vous mettre en pleine liberté critique, que d’avoir affaire à un écrivain hors ligne. Alors, plus de besoin d’habilité pour exprimer ce que vous avez à dire; plus de recherche de nuances pour adoucir les réserves; plus de laborieuse complaisance pour exagérer les mérites. Vous vous sentez vis-à-vis d’un homme capable de vous comprendre; rien n’empêche que vous ne vous flattiez de lui être utile par vos observations, et dans tous les cas, vous êtes sûr qu’il saura discerner votre estime, votre admiration, dans l’indépendance même avec laquelle vous discutez ses ouvrages. Tel est le sentiment avec lequel je vais parler du nouveau roman de M. Flaubert. L’auteur est trop haut placé, il est un artiste trop considérable pour prendre plaisir aux louanges banales, et il sait trop bien le cas que je fais de son talent pour ne pas voir un hommage dans la liberté avec laquelle je rendrais compte de l’impression que m’a laissé son livre”¹.

¹ Edmond Scherer, *Études sur la littérature contemporaine*, Paris, 1886, Volume IV, pág. 293.

Ao sr. Álvaro Lins, oferecemos este trecho como elucidação dos acontecimentos; aos srs. Múcio Leão, da Academia Brasileira, Menotti del Picchia, ibidem Paulista (hélas!) e Afonso Arinos, ainda não Acadêmico — como texto de meditação cotidiana.

JOAQUIM CARNEIRO

Clima nº 12 – “Livros”

IGNAZIO SILONE — *A escola dos ditadores* — trad. De Aristides Lobo — Atena Editora — São Paulo — 1942.

Ignazio Silone está em decadência. Procurem-se em vão neste livro as velhas e belas qualidades que tornaram *Fontamara* e *O pão e o vinho* obras de uma força incomparável. Esta obra é uma espécie de manual ameno de política moderna feito por um conhecedor para uso dos não conhecedores. O autor achou de bom aviso dar um enquadramento semi-jocosos às suas longas discussões, naturalmente com o intuito, assaz louvável, de se tornar acessível a todos. O resultado é que fez um livro muito político para ser ligeiro e muito ligeiro para ser político. Ligeiro, — mas não leve nem atraente. *A escola dos ditadores* é uma obra cansativa, cheia de parolagem e de verdades a dois tostões. De tal modo que, conquanto haja nelas observações e ângulos de visão dos mais interessantes, a principal impressão que dá é de, como dizem os franceses, *enforcer des portes ouvertes*.

Além do mais, no fim de tanta piada e tanta digressão histórica, o ponto de vista do autor permanece um bocado escuro, e a gente fica sem saber se ele condena as ditaduras porque são caricatas ou porque são ineficientes. Quanto à tese que forma o núcleo do livro, — a de que as ditaduras não se constroem em torno e graças a sólidos princípios doutrinários, mas, ao contrário, justamente pela sua ausência, num oportunismo que desrespeita todas as regras do jogo, — francamente não seria preciso ao sr. Silone ter tido tanto trabalho para prová-lo. É esta a grande porta aberta que ele arromba, com requintes de dialética, deixando-nos meio na dúvida: emburreceu Silone, ou emburreci eu?

JOAQUIM CARNEIRO

Clima nº 12 – “Acanhamento e Poesia”

Os acanhados-superiores são os homens mais dignos e mais humanos que se pode imaginar. Num poeta brasileiro que é dos mais dignos e mais humanos que se pode imaginar, o acanhamento me parece às vezes ter sido uma das condições da sua pouco atingível grandeza poética. Quero falar do sr. Carlos Drummond de Andrade.

Se nos colocarmos neste ângulo de visão — ainda que como hipótese de trabalho — muito interessantes são as descobertas que vamos fazendo a cada passo dos seus poemas. Na primeira fase (em que incluo *Alguma poesia* e *Brejo das almas*), o seu acanhamento de homem muito consciente e muito policiado, de mineiro discreto, leva-o ao lirismo enquadrado pelo não-me-dupismo do humour — porque o poeta, que tem uma como que vergonha de se mostrar, volta e meia está se explicando, procurando atenuar a intensidade da confissão. Os exemplos típicos se encontram no “Poema de sete faces” e no “O sobrevivente”, — casos extremos em que o constrangimento do homem consciente que se deixou levar de mais pelo patético estala numa desculpa:

Eu não devia te dizer,
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo

ou ainda:

(Desconfio que escrevi um poema)

De tal modo, que esses dois livros são um conjunto de alternativas de abandono e recuo. E não conheço na literatura brasileira livro nenhum que seja tão uno, que represente uma atitude tão constante de homem que se busca e se apalpa. Disso mesmo é que vem o seu acanhamento — de sentir que está cuidando demais dele próprio; que está acertando demais a cada passo com a revelação do seu mais íntimo pensamento. E é bem mineiro este sentimento de que não fica bem se entregar de todo, nem se revelar de todo.

Na segunda fase (*Sentimento do mundo*), o poeta já se explorou bastante. O suficiente para se esquecer um pouco, esquecendo também certos versos do *Brejo das almas*, como:

A poesia é incomunicável.
Fique quieto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

É quando descobre porque não lhe bastava “a solidão do indivíduo” e se lembra:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo
.....
e o corpo transige

na confluência do amor.

Aí, então, o acanhamento do grande poeta toma um significado quase trágico, nos acentos desesperados que lhe causa o constrangimento de não fazer nada de efetivo pelos homens. Donde o lirismo por assim dizer épico de *O sentimento do mundo*, onde os nervos sensibílicos do poeta ganham músculos e procuram mover o mundo à sua roda. Aí, o poetocentrismo complacente, gênero “Mon âme aux mille voix que le Dieu que j’adore — Mit au centre de tout comme un écho sonore”, recebe o protesto de quem quer se sentir parte, junto com os outros:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.

E é então que a sua frequente atitude *pince-sans-rire* se torna de uma significação simplesmente grandiosa, criando o poema mais fundamente amargo e mais profundamente humano que me foi dado ler nos últimos tempos:

Dentaduras duplas!
Ainda não sou bem velho
Para merecer-vos, etc.

Este poema representa uma espécie de desconversa trágica sobre o próprio destino e sobre a vida, por parte de um homem que se sente bloqueado pelo mundo em que vive, e que procura dar uma risada diante da própria impotência.

A partir daí, o poeta acanhado, que primeiro teve vergonha dele mesmo, e depois da vida que viu em torno de si, — e que explodiu para determinar a sua posição, — pode voltar outra vez para dentro dele. Agora, porém, com o largo equilíbrio de quem conquistou terras, e pode, por isso, constatar o seu isolamento com uma serenidade que atenua a pungência sempre presente dos seus versos. Aqui, o acanhamento já produziu todos os seus efeitos. É a terceira fase (*José*), em que poeta, bom mineiro, volta para casa depois de ter dado um giro por aí fora e, pendurando o chapéu no cabide, não assobia a fantasia do hino nacional de Gottschalk, mas olha confiado para as paredes que agora, ele sabe, merece melhor.

ANTONIO CANDIDO

Clima nº 12 – “A propósito de Maiakovski”

Num dos seus rodapés críticos da *Folha da Manhã*, o sr. Antonio Candido falou de Maiakovski, a propósito de uma tradução dos seus poemas pela sra. Lila Guerrero. Diz o sr. Antonio Candido ter chegado à conclusão de que a tradução é, pelo menos, fiel. O critério de que ele lança mão para afirmá-lo, qual seja o de comparar entre elas traduções em várias línguas, com ser [sic] o único acessível a quem não sabe russo é dos mais relativos. É fiel? Não o é, antes de mais nada, porque não há língua no mundo que mais falsamente reproduza o russo do que o castelhano. O que numa é ritmo, cortante, áspero, másculo — torna-se na outra retórico, empolado, oco, de uma falsidade sem par. Imaginem o pobre Maiakovski, amigo das palavras enxutas e sugestivas, vertido para um *charabia* em que o simples aperto, português, vira o ridículo — aprerón; em que o expressivo murro, vira o ar de quem late não morde — puñetazo! É um verdadeiro atentado fazer Maiakovski falar na língua em que (para dizer como eles...) late a grandiloquência do fétido Unamuno, ama-seca quêquê da reação franquista. O maravilhoso poema “Kharacho” é transformado num nome de tango: “Macanudo”; — e o poeta russo corre o risco de ser identificado com algum *souteneur portenho*. Ainda foi bom que o belo poema de amor a Lila Brick não fosse virado em “Milonguita”. Além do mais, a sra. Guerrero — que em má hora resolvi ler, para pecados dos meus nervos — persiste na tradução idiota de “Oblako v chtanakh” por “La nube en patalones”, erro em que incorrem todos os tradutores do poeta. A expressão russa, intraduzível na sua nuance transcendentemente irônica, implicaria a presença do conceito de homem. Seria, claramente, “O homem-nuvem”, uma vez que nuvem é aí um qualificativo dado pelo poeta a si mesmo, e que se explica na introdução do poema. Pôr — “Nuvem de calças” — arrisca deslocar o acento humano para um elemento da natureza, o que desvirtua totalmente a intenção de Maiakovski. E abre a porta para a falsa interpretação de que o importante é a nuvem ter calças, quando o que importa é que o homem se assemelhe a uma nuvem.

Isto, contra a pernóstica poetisa portenha, que nos impinge, além da má tradução, uma baboseira inicial, espécie de retalhos de banalidades sobre a sua pobre vítima.

Agora, ajustemos as contas com o amigo crítico. Confesso que o sr. Antonio Candido me deu a impressão de obscuro a certa altura do seu artigo. Diz ele que não há contradição entre as duas fases de Maiakovski, porque o que houve foi tão somente mudança de assunto. Antes, falava dele mesmo —; depois, passou a falar das emoções coletivas. Se é bem isso o que entendi, posso, então, fazer a seguinte piada com o meu caro sr. Antonio Candido: o indivíduo que se contradiz não é incoerente; apenas muda de orientação. Ora, sr. Candido! O que dá característica a um artista é justamente o seu objeto, pois a escolha deste revela a sua intenção. O que sr. não soube foi dar a porretada no lugar certo. Explica isto, aliás, a sua ignorância do russo. E o sr. é uma das muitas vítimas da malfadada gralha portenha. Se não há contradição em Maiakovski, — o de que não estou bem certo — isto é, devido ao fato de que, na sua primeira fase, ao tempo Khlebnikov e Burluik, o lirismo já não era para ele um processo de autocontemplação. Acho melhor ceder a palavra a gente mais sabida, e deixar Trótski por mim: “Para ele (Maiakovski) a Revolução é uma experiência autêntica e profunda, pois os seus raios feriram aquilo que ele odiava à sua maneira de poeta; aquilo que ele não havia querido aceitar. E é esta a sua força... ‘O homem-nuvem’ é a revolta do poeta contra o seu meio, contra a dependência moral e material que aprisionava a sua vida e, antes de mais nada, o seu amor. Graças ao sofrimento e à indignação contra os tiranos que o impediram de

viver com a sua bem-amada, elevou-se até o apelo da Revolução, até o pressentimento da Revolução que deveria convulsionar tal sociedade”. E veja bem o meu caro crítico essas palavras de Trótski: “Antes de mais nada o seu amor”. Veja, pense nelas e compreenderá que não há poeta, por mais bardo e mais Whitman que seja que consiga fazer grande poesia fora das condições pessoais da sua emoção.

Além do mais, não é verdade que Maiakovski tenha caído na Revolução como um peixe n’água. Os seus primeiros poemas “coletivistas” testemunham de uma tanta ou quanta inevitável perplexidade, que o fazem cair até o dístico partidário e a uma certa retórica populista, de que mais tarde ele conseguiu se desvencilhar quase por completo.

Uma última observação: quem tem razão ao isolar Maiakovski no cenário poético da Rússia moderna é, desta vez, a sra. dona Lila Guerrero, contra o sr. Antonio Candido. Ele os domina a todos, efetivamente, de uma altura incrível. Não creio que o sr. Antonio Candido conheça bem a recente poesia russa. Se conhecer, mais estranho me parecerá o ter tomado as dores dos infrapoetas que a encham.

Em tudo isso, porém, não queira ele ver mais do que o zelo de quem ama Maiakovski tanto quanto ele, e se alegra por vê-lo, através da sua crítica honesta, procurar difundir por aqui o grande poeta. As nossas brigas literárias, aliás, não são de hoje e só têm contribuído para cimentar uma amizade que é ainda mais velha do que o nosso velho amor por Maiakovski.

FABRÍCIO ANTUNES

Clima nº 12 – “Estilo e psicologia de Proust”

Em Proust, o processo de composição literária dos personagens é uma consequência clara da sua psicologia, — conquanto às vezes eu me pergunto se os termos não podem ser invertidos.

Ver, por exemplo, a teoria dos *petits personnages*, no começo da *Prisonnière* e, ainda, na página 68 do 2º volume do mesmo livro, as variações do sentimento de Morel — variações existindo com uma pureza (no sentido químico) e uma autonomia que desconcertam.

Complexidade psicológica por *contiguidade* de estados d’alma (de virtualidades, melhor), mais do que por combinação deles. (O que leva ao caso do homem que é aquilo que os impulsos ou as necessidades do momento determinam.) Confronte-se com a teoria baudelaireana de “Dans la brute assoupie un ange se réveille”.

Em Pirandello há mais noção de complexidade real (efetiva): — de complexidade simultânea, de simultaneidade psicológica. O processo de Proust, às vezes, ainda lembra um pouco a velha composição psicológica do romance clássico; com a diferença que nele o jogo de entrada e saída de um dos vários que se processa com maior riqueza e liberdade. No romance clássico, a *entrada* vinha quase sempre após uma *saída definitiva*. O caso Jekyll-Hyde é o esforço extremo e desesperado da psicologia literária clássica, — seu resultado lógico e seu *aboutissement* natural (mesmo necessário).

JOAQUIM CARNEIRO

Clima nº 13 – “Livros”

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA — *Cobra de vidro* — Martins — 1944

Os escritos do sr. Sérgio Buarque de Holanda tem a característica real do *ensaio*, mesmo quando extremamente curtos. Com efeito, para definir desta maneira um escrito é necessário que sintamos o pensamento a ensaiar-se, a experimentar os seus instrumentos e ver até que ponto pode levantar um problema, ou propor uma solução. Em geral, não propõe soluções, mas ensaia caminhos e pontos de vista que facilitam chegar até elas. É, realmente, a “pensée qui s’essaye”, de que fala o crítico.

Ao lado desta primeira qualidade, que já era a do padroeiro do ensaio — Montaigne — o sr. Sérgio Buarque de Holanda possui outra: o estilo suficientemente dúctil, simples e penetrante para cercar as ideias com eficiência e apresentar com clareza as posições intelectuais. Mais ainda, nota-se nele a ausência completa de dogmatismo, e sente-se que a grande tarefa visada nos seus escritos não é afirmar nem descobrir, mas esclarecer e sugerir. Se considerarmos, finalmente, que o autor é um homem de cultura e de erudição, uma *avis rara* no Brasil, isto é, um pensador erudito, — teremos que, na verdade, ninguém melhor que ele está chamado a desempenhar o difícil papel de *ensaísta*, fora e acima dos rodapés de jornal em que tem se exercitado até agora.

O seu próprio livro *Raízes do Brasil* traz a marca do ensaísta mais que do doutrinador ou o historiador ou o sociólogo. É um grande ensaio, e a maior obra até aqui escrita sobre a nossa caracterologia (é isso mesmo?). E isto tudo faz do sr. Sérgio Buarque de Holanda o mais despretenso dos homens de estudos, o mais ameno dos mestres — que sem dúvida alguma o é.

Cobra de vidro é uma leitura agradável e séria, que deve ser feita. Uma vez acabada, uma vez percorrida a pequena coleção de ensaios, em que se revela um pensamento tão vivo e uma discrição tão elegante, — ficamos com vergonha dos nossos gongorismos, dos nossos adjetivos, dos nossos termos técnicos, dos nossos pecados de ostentação, da nossa pressa em concluir e levantar *teorias*. Que todos são pecados muito nossos, brasileiros meio entusiasmados e meio afoitos, aos quais faltam corretivos como este que nos dá o sr. Sérgio Buarque de Holanda — porventura, o mais serenamente inteligente e equilibrado dos nossos ensaístas.

ANTONIO CANDIDO

*

SILVA ALVARENGA — *Glaura* — Biblioteca Popular Brasileira, XVI — Instituto Nacional do Livro — Rio — 1943.

Antes de mais nada, um voto de louvor ao I.N.L. e ao seu diretor, sr. Augusto Meyer, pelo belo empreendimento de publicar os nossos clássicos em edições populares, bem-feitas, a preços mais que acessíveis. É de tais coisas que estamos necessitados, nestes tempos em que o mercado se encontra invadido por traduções reles de livros de terceira ordem, impressos num papel vergonhoso, a vinte e trinta cruzeiros.

O sr. Afonso Arinos de Melo Franco preparou esta edição, antecedendo-a de um prefácio informativo e crítico de primeira ordem. Aliás, o seu nome já vem-se distinguindo pelos serviços que presta ao conhecimento da nossa literatura arcaica, na qual talvez seja o maior especialista que hoje possuímos. Neste prefácio, o sr. Afonso Arinos retifica alguns enganos relativos à vida e à bibliografia do poeta e emite um juízo

que me parece acertado a respeito do falado nacionalismo do árcade mineiro, a ser inexistente, acentuando uma tese que já defendia em artigo sobre José Bonifácio — isto é — a natureza brasileira ocorrente na sua poesia é, como na maioria dos árcades, um elemento decorativo, um *cenário*, no sentido teatral da palavra. Só com os românticos passa a haver alguma coisa que se poderá chamar de identificação afetiva do poeta com as coisas, apoios reais para o seu pensamento.

Ainda quanto ao conteúdo e ao valor literário de *Glaura*, o sr. Afonso Arinos se exprime com justeza ao dizer que, inferiores à lírica de Gonzaga como intensidade e experiência vital, os seus rondós não lhe ficam abaixo em elegância formal. Com efeito, é extraordinário como a obra de Silva Alvarenga resistiu ao tempo. Nada mais delicioso do que nos deixarmos embalar pela sua música suave e algo monótona, de uma leveza e de uma graça que só encontraremos mais tarde nas melhores poesias de Casimiro ou Varela

A.C.

*

STEFAN GEORGE — *Poems* — Rendered into English by Carol North Valhope and Ernst Morwitz — Pantheon Books Inc. — New York — 1943.

Os textos bilíngues prestam grande serviço conforme o caso. Neste de George, por exemplo, em que nos é possível constatar como a tradução inglesa conseguiu uma fidelidade inclusive rítmica em relação ao original. Os tradutores conheceram George e puderam consultá-lo em mais de um passo, recebendo esclarecimentos e correções. Deste modo, como salientam, o seu empreendimento é válido não apenas como versão, mas como auxílio à leitura do original, pois que facilita em mais de um ponto a interpretação do difícil simbolismo do grande poeta renano.

Ernst Morwitz escreveu também uma boa introdução, em que recapitula as etapas principais da vida de George. Fala da sua vocação fatal para a beleza, de sua pesquisa tenaz de uma expressão compatível com a mensagem que queria transmitir. Levada por ambas, George aprofunda os seus estudos linguísticos, vai a Londres e a Paris, onde é recebido no limitado cenáculo de Mallarmé. Visita a Espanha, a Suíça, a Itália, fixa-se em Berlim, onde publica os primeiros poemas. A sua grande preocupação é o idioma, — o meio de expressão para um pensamento estético que pressentia cheio de força e originalidade, — e os poemas da juventude constituem tentativas neste sentido. Poeta *puro* dos pés à cabeça, George compreendia que a poesia como uma iniciação, uma ética, uma verdadeira filosofia de valores que se exprimiam pelo intermédio especial do verso. Fundou uma revista, *Blätter für die Kunst*, e, embora meio errante na sua vida, em torno dele se reuniram discípulos que levaram as ideias do mestre para mais de um setor da cultura (entre os quais Friedrich Gundolf e Ernst Bertram). A sua filosofia consistia, talvez, numa certa ascese do silêncio e do recolhimento, como propedêutica para o estado de graça, no qual o homem compreende e aceita a sua missão, que é pregar aos outros homens a libertação do marasmo, da apatia, “e transmitir-lhes o apelo do Deus novo, aquele que prescreve aos seus fiéis uma vida de grandeza solitária e entusiasmo criador” (v. G. Bianquis: *Lit. Allemande*).

Semelhante atitude estética implica, necessariamente, um individualismo extremo, que tende a fazer da arte uma disciplina de exceção e, — fundando-a em valores simbólicos e herméticos, — a torná-la literatura de elite. De fato, a poesia de George exige certa atmosfera de tensão intelectual e refinamento afetivo. No entanto, embora nunca seja possível torná-la acessível ao grande público, é tal a sua força de comunicação e a de

perfeita grandeza, que penetrá-la é fazer uma das experiências mais fecundas da literatura moderna. É, sobretudo, ter uma lição de dignidade intelectual, pois raros poetas conseguiram, como este, sustentar tão alto o esforço de criação.

A.C.

*

Rainer Maria Rilke: Poems, translated by Jesse Lemont — Columbia University Press — New York — 1943.

Outra tradução que parece ótima é esta seleta que Jesse Lemont fez dos vários livros de Rilke. Não traz, como a precedente, o texto alemão em face e, se limitando às peças de menor tamanho, deixa de lado a obra capital do poeta, que são as *Elegias de Duíno* (*Duineser Elegien*).

Como se sabe, Rilke partilha com George a honra de ser considerado o maior poeta moderno de língua alemã. Aliás, não é somente nisto que se encontram. Como George, Rilke é um poeta puro, em busca de forma para exprimir aquilo que considera missão do poeta: uma mensagem transcendente, recebida e transmitida em estado de transe poético. Eis o que escreve a Lou Salomé, após ter escrito, de jato, as *Elegias de Duíno*, a primeira das quais o fora onze anos antes no Castelo deste nome, à margem do Adriático: “Pense só! Foi-me concedido viver até este momento. Através de tudo. Milagre. Graça. — Tudo em poucos dias. Foi um furacão igual ao de Duíno: tudo em mim que era fibra, nexo, moldura, arreventou e dobrou-se. Nem podia pensar em comer... Agora, conheço-me de novo. As elegias não existirem era como se meu coração fosse mutilado. Agora existem, existem.” (v. Morgan e Wagner: *Deutsche Lyrik seit Rilke. An anthology*)

Como George, Rilke era um espírito eminentemente religioso, tendo ambos experimentado a atração da Igreja Católica. O austríaco parece ter sido um ser mais sociável e mais sequioso de contato humano do que o alemão, embora também este tivesse o culto da amizade rara e purificadora. A vida de Rilke está cheia de mulheres que o queriam fundamente, enquanto George, misógino, se concentrava na visão do companheiro ideal. Rilke nunca se libertou de um esnobismo ingênuo, que o fazia procurar as amizades aristocráticas e assumir pretensões genealógicas complicadas e fantasiosas, enquanto George, burguês renano, colocava a afinidade eletiva como critério de convivência e o toque da predestinação estética como selecionador dos valores. No entanto, a sua poesia dá a impressão de maior calor humano do que a deste, marcada demais pela purificação da forma, que esteriliza o transporte afetivo.

A.C.

Clima nº 13 – “Notas: Verlaine”

Existe uma sutil economia em relação às obras e aos escritores que faz com que a oferta e a procura, o valor de troca e o valor de uso das produções intelectuais, variem segundo o tempo e as condições culturais e sociais. Poder-se-ia dizer, talvez, que o valor de uso das obras determina a sua aceitação nos diferentes períodos, e que a procura varia na razão inversa deste e direta do custo de produção. A obra de Verlaine, — cujo centenário se comemora este ano, — apresenta, no nosso tempo, um valor de uso bem mais reduzido que há alguns tempos. Enquanto o valor de um Mallarmé não cessa de aumentar, o seu parece mais ou menos fixado, delimitado, — e por isto mesmo singularmente reduzido, pois que acabada a raridade e o mistério de uma obra, ela tende a descer de nível e incorporar-se no patrimônio das coisas comuns.

A poesia de Verlaine é infeliz. Parecendo extremamente fácil e corriqueira, é no entanto produto de uma contenção e de uma disciplina interior poucas vezes acessível, — mesma ao próprio Verlaine dos últimos anos, entregue ao desbragamento do verso fácil e circunstancial. Ora, acontece que sendo uma poesia intimista e melodiosa, pertence a uma certa atmosfera média de produção, que pode ser a dos grandes poetas, mas que pode ser também o paraíso dos poetas médios. Por isso, ao lado, antes e depois de Verlaine existe uma multidão de verlaineanos, tanto menos verlaineanos quanto são simplesmente intimistas menores, e tanto mais verlaineanos quanto aproveitaram, os posteriores, a lição do mestre.

Esta espécie de inflação de verlainismo comprometeu a sua própria fonte, e como cada vez que uma moeda melhor aparece as moedas inferiores tendem a lhe ceder o lugar, o mestre e os seus discípulos foram cedendo lugar ante experiências mais recentes ou mais capazes, não só de trazerem em si um elemento de maior mistério, como de darem lugar a uma disciplina mais aturada por parte dos seus seguidores. Poesia de um maior valor de uso, pois que capaz de fornecer maiores vantagens. O que não quer dizer que o *pauvre Lelian* não seja um grande poeta, mas que desceu uns bons degraus da posição proeminente que ocupava.

FABRÍCIO ANTUNES

Clima nº 14 – “Crônicas: Despovoamento”

Um fenômeno assustador, que se pode verificar em muitos municípios do Sudoeste de Minas e da zona paulista fronteiriça é a emigração dos trabalhadores rurais. Postados em Mogi Mirim, vimos dezenas e dezenas de caminhões, que passavam diariamente, lotados de camponeses bisonhos, maltrapilhados, — homens, mulheres, crianças, vindo dos municípios de Gramma, Vargem Grande, São João da Boa Vista e, sobretudo, Poços de Caldas, Botelhos, Campestre, Cabo Verde. Vimos levar amontoadas nas estações Mogiana, à espera do trem ou das ordens do capataz que as foi contratar e as guiar até o seu destino. Subimos até Poços de Caldas, levamos a nossa investigação mais longe ainda, ao Município de Botelhos. Por toda parte, o mesmo movimento de fuga, de abandono das fazendas. A Delegacia de Poços de Caldas expede quantidade inédita de salvo-condutos. Há espécies de intermediários, — geralmente caboclos mais espertos, — que servem de guia aos bisonhos retirantes, através das formalidades legais. Deixam toda aquela zona em massa, buscando o norte do Paraná, o Sul de Mato Grosso ou o Oeste Paulista, à procura de uma vida tolerável, menos animal.

Fizemos inquéritos minuciosos de preferência junto aos retirantes. Ouvimos histórias de pasmar. Histórias de longas misérias, de sofrimentos pacientemente sustentados até a presente quadra, quando a carestia da vida tornou impossível até a resignação. As respostas eram quase todas iguais. A mesma monotonia fazia delas expressões de um fenômeno geral. Quase todos se mudavam porque o ordenado era incompatível com as necessidades mais elementares de vestimenta e alimentação.

Dos inquéritos, confirmados com outros que levamos a efeito junto a pessoas de responsabilidade, concluímos alguma coisa. Quanto aos salários, as respostas nos permitiram estabelecer duas categorias: A — sem comida; B — com comida. Sem comida, paga-se em média \$4,50 por dia. É também frequente o ordenado de \$5,00. Raras vezes ouvimos falar em \$6,00, e de apenas dois fazendeiros soubemos que pagavam a diária seca de \$10,00. Com comida, paga-se de \$2,50 a \$4,50. Soubemos por um retirante de Palmeiral que o seu patrão lhe pagava \$2,50 a seco.

Ora, diante disso, só resta ao trabalhador a alternativa da emigração. Vem o intermediário e lhe propõe \$12,00 ou \$15,00 ou mesmo \$18,00 por dia. Custa-lhe deixar a zona em que nasceu ou na qual vive há muitos anos. Assalta-lhe doutro lado, o temor do desconhecido, esse Paraná, esse Mato Grosso que conhece quase que lendariamente. Mas, que fazer? Ainda procura entrar em acordo com o patrão e se propõe ficar por \$6,00. O patrão, geralmente, não entra no acordo, quer porque não lhe seja possível pagar *tanto*, quer porque esteja fora dos seus hábitos ver um empregado pago tão caro... Soubemos de fazendeiros dos municípios de Botelhos e Poços de Caldas que foram ao Delegado protestar contra a expedição de salvo-condutos e pedir providências para aquele abuso...

O fato é que, realmente, grande parte dos fazendeiros daquela zona não está podendo pagar \$6,00 diários aos seus camaradas. Pelo que nos foi possível averiguar, o sistema tributário do vizinho estado de Minas é nada menos que asfixiante, e o agricultor se encontra a braços com uma série de dificuldades geralmente intransponíveis para o seu regime de investimentos relativamente pequeno de capitais. Outro motivo pareceu-nos residir na preocupação geral do zebu, cujos lucros rápidos e fantásticos leva o fazendeiro a abandonar a exploração agrícola, que demanda maior número de empregados a troco de mais risco e margem menor de lucros, atirando-se na criação de gado. Consequentemente, só aqueles que não têm capitais para aventura do zebu permanecem exclusivamente

agricultores, — só aqueles, portanto, que *também não podem pensar em pagar melhor os seus empregados*.

Não obstante, o fator rotina ainda é poderoso neste caso. Há fazendeiros que poderiam pagar diárias de 8 e mesmo 10 cruzeiros, mas que, habituados a um longo sistema de *underpay*, relutam em aumentar as despesas com o salário em detrimento dos lucros líquidos. E dizem dos que resolvem aumentar os salários que “estão estragando os empregados e prejudicando os vizinhos”. Esta atitude, porém, é forçosamente transitória, correspondendo aos primeiros tempos do êxodo. Dentro em breve, ou o fazendeiro aumenta a paga dos seus trabalhadores, atingidos tanto ou mais que ele pelo aumento do custo de vida, ou corre o risco de ver as suas lavouras paralisadas por falta de braços. No município de Botelhos, informaram-me que há várias fazendas nesta iminência.

Outras lavouras, as pequenas, estão condenadas à falência. Nos tempos que correm, a pequena propriedade não resiste, naquela zona. Descontando-se as chácaras e sítios cultivados pela própria família do proprietário, e que arrastam uma vida difícil, a propriedade de pouca extensão e poucos recursos se afunda cada vez mais. Contrariando o rifão, o raio, no caso em apreço, atinge os pequenos, deixando de pé somente os grandes. Tendo em vista a situação daquela zona e as circunstâncias acima mencionadas, parece-nos que apenas conseguirão vencer esta prova, numa extremidade, as pequeníssimas propriedades votadas ao cultivo de hortaliças, frutas etc., trabalhadas, como já dissemos, pela própria família do proprietário, geralmente italiano ou português; na outra, as grandes propriedades, livres de ônus, compromissos e solidamente instaladas, capazes de elevar os salários dos seus trabalhadores e resistir à diminuição momentânea do lucro líquido.

Quanto a outras, lembro-me do mencionado caboclo de Palmeiral, que declarou a um amigo nosso: “Este é o primeiro terno que ponho há anos. Andava que era molambo só. Ganhava 2\$500 a seco por dia. Por que meu patrão não aumentava? Coitado, não faz nem pra ele!”.

INÁCIO BORGES DE MELO

Clima nº 14 – “Livros”

FERNANDO PESSOA — *Poesias* — vol. 1º das Obras Completas de Fernando Pessoa — 2ª edição. Lisboa — Editorial Atica — 1943.

Como se sabe, Fernando Pessoa não reuniu as suas produções em livro. Salvo um pequeno poema, deixou o resto inédito ou esparso pelas revistas. Agora, João Gaspar Simões e Luís Montalvor se juntaram para dar uma edição das suas obras, dividindo-a em tantos volumes quantos são os heterônimos por ele usados para assinar as suas composições. Ainda recentemente, no prefácio à sua bela antologia de poetas portugueses contemporâneos, a sra. Cecília Meirelles nos contava esta história singular de desdobramento de personalidade. O que há de curioso no caso é que, de fato, não havia relação entre as poesias dos heterônimos, a ponto de os editores deste volume poderem atribuir a um ou outro os poemas não assinados. Os heterônimos correspondiam às várias facetas de sua personalidade artística, que ele não sabia, ou não queria, ou não podia conciliar numa síntese superior. Preferiu ser, conforme as circunstâncias, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis ou Fernando Pessoa. E são quatro poetas totalmente diversos um do outro.

É claro que temos dentro de nós tendências díspares e, às vezes, opostas, a vida e o pensamento consistindo justamente nesta luta constante em prol dum estilo pessoal, que se sobreponha às contradições e atinja uma unidade mais ou menos harmônica. Quando as forças de síntese mental fraquejam e se tornam inoperantes, assistimos aos fenômenos mórbidos de desdobramento e desorganização da personalidade. O que é extraordinário é que um homem consiga, dentro de uma normalidade relativa, negar a natural tendência centrípeta do espírito e se espalhar em vários eus, dissolver-se enquanto pessoa, sem que isso lhe acarrete em caos mental. Força ou fraqueza psicológica? Qualquer que seja a resposta, o fato é que a poesia de Fernando Pessoa permanece um milagre de quatro cabeças. O seu poema sobre o Menino Jesus, que a sra. Cecília Meirelles inseriu na sua *Antologia*, é um dos pontos mais altos da poesia da língua portuguesa. Aqui, porém, tratamos a bem dizer de outro poeta, porque ele foi escrito por Ricardo Reis e este livro é formado pelas poesias pertencentes a Fernando Pessoa *propriamente dito*.

É escusado repetir que não conhecemos a poesia portuguesa moderna. Um ou outro nome, um ou outro pedaço de antologia. Entre o grande público, só um poeta conseguiu fama e leitores: António Botto. Ignorantes e eruditos, todos se reúnem em coro para reconhecer no autor das *Baionetas da morte* um poeta excelso. Satisfaz aos requintados e aos singelos, e as suas *Canções* vão sendo um sucesso brasileiro de livraria. No entanto, a leitura deste livro de Fernando Pessoa mostra desde logo que estamos em presença dum poeta de força muito maior que a de António Botto. Talvez a aceitação deste venha, antes de mais nada, da facilidade do seu verso, que se encaixa, na tradição portuguesa de simplicidade e fluência, chegando não raro ao encanto da quadra popular. É límpido, é cantante, entra facilmente pelos ouvidos. Fernando Pessoa é um caso mais sério, do ponto de vista da forma. Não creio que seja poeta para grande público nem para os amantes da singeleza. Muitas das suas poesias trazem uma tara gongórica que lhes dá um esplendor dourado e difícil de obra rara. As ousadias vocabulares se sucedem, e o poeta segura o idioma com vigor, tirando dele imagens imprevistas, construções complicadas, — as únicas capazes de exprimirem o seu sonho. Outras vezes, entramos em plena seara de João de Deus, clara, escorreita, tão levemente melodiosa que o artifício poético desaparece ante a sua simplicidade cheia de graça.

Ó sino da minha aldeia,
Dolente na tarde calma,
Cada tua badalada
Soa dentro da minha alma.

O terceiro verso, porém, nos revela que já se foram os tempos de João de Deus, e que o ideal de poesia de Fernando Pessoa requer uma libertação maior.

Para o encontrarmos todo, no entanto, brilhando de um fulgor o mesmo tempo barroco e moderno, é necessário lermos os catorze sonetos dos “Passos da Cruz”.

Esqueço-me das horas transviadas...
O outono mora mágoas nos outeiros
E põe um roxo vago nos ribeiros...
Hóstia de assombro a alma, e toda estradas...

Ou:

Adagas cujas joias velhas galas...
Opalesci amar-me entre mãos raras,
E fluído a febres entre um lembrar de aras,
O convés sem ninguém, cheio de malas...

O íntimo silêncio das opalas
Conduz orientes até joias caras,
E o meu anseio vai nas rotas claras
De um grande sonho cheio de ócio e salas...

Passa o cortejo imperial, e ao longe
O povo só pelo cessar das lanças
Sabe que passa o seu tirano, e estruge

Sua ovação, e erguem as crianças...
Mas no teclado as tuas mãos pararam
E indefinidamente repousaram...

As técnicas do hermetismo, as associações de imagens e palavras, o rebuscamento gongórico, as ideias banais, se fundem em todo harmonioso nas mãos deste poeta, não sabemos se frágil ou forte, mas sem dúvida alguma poderoso. Este seu livro de poesias se apresenta, tomado em conjunto, como uma alternância de vários aspectos: o poeta largo e quase fantasmal de “Hora absurda” e “Chuva oblíqua”, o poeta barroco dos “Passos da Cruz”, o poeta leve e sereno das poesias de metro curto que forma a 2ª e a 3ª parte. E mais outros, talvez, porque Fernando Pessoa é um poeta que se perde a fim de melhor se encontrar, e a sua alma complexa abriga a aventura de muitos caminhos das poesias.

ANTONIO CANDIDO

*

ALFREDO MESQUITA — *Vidas avulsas* — romance — José Olympio — Rio — 1944 — 2 volumes.

Já tive ocasião de escrever que o sr. Alfredo Mesquita me parece um dos contistas mais bem-dotados da nossa literatura moderna. Baseio o meu ponto de vista na sua

capacidade de observação e no seu sentido muito agudo das situações, além de uma prosa seca, em que os adjetivos são, antibrasileiramente, imolados à simplicidade e à concisão. Como autor dramático, o sr. Alfredo de Mesquita me agrada menos, mas não lhe posso negar uma habilidade excepcional no diálogo.

Ora, a minha impressão de *Vidas avulsas*, não sei se saiu deformada por estes pontos de vistas anteriores. As suas qualidades me pareceram qualidades de conto e de peça de teatro, e os seus defeitos provenientes da incapacidade do romancista tratar com autonomia o seu assunto, liberto do contista e do autor dramático. Com efeito, o sr. Alfredo Mesquita, artista do detalhe, perde um pouco da visão do conjunto. A sociedade que ele pinta, como que lhe aparece sob o aspecto de um agregado de cenas, atitudes, opiniões, tomadas em separado, faltando-lhe a capacidade integradora, que permite chegar a uma visão funcional, ou interpretativa. Quem conhece o autor, pode talvez atribuir o fato, em parte, à despreensão com que encara o seu trabalho literário. Ao pudor que experimenta ao ser apanhado em delito de doutrinação ou dogmatismo. Basta-lhe um ângulo pouco exposto ou recatado, e lhe pareceria de mau tom expor um ponto de vista mais ambicioso de interpretação literária e social. Há disso, indubitavelmente. Mas me parece que, sobretudo, há incapacidade de integração dos detalhes. *Vidas avulsas* é um romance periférico, no sentido de que contorna os problemas de fatura. O sr. Alfredo Mesquita trabalha amorosamente as cenas, as conversas, os episódios. O livro resulta uma obra de belos episódios, de cenas admiravelmente *rendues*, de diálogos bem conduzidos, embora abundantes demais. Acima, porém, destes aspectos, não sentimos a concepção artística. Sentimos várias concepções artísticas, várias preocupações separadas que o autor quis fundir num todo, faltando-lhe para isso as necessárias faculdades de síntese.

O conto é o paraíso da observação e do pitoresco. O autor não fez um romance de primeira ordem porque é bom contista. O uso do cachimbo torce a boca, e não é em vão que ele escreveu contos durante mais de dez anos, para, em seguida, tentar o romance. Ficou o amor pelo episódio, a satisfação no detalhe, o culto da observação. Ora, o romance é tudo isto, mas não é só isto. A imaginação, a intuição, o senso total da vida são mais importantes para o romancista. Nesta sua primeira tentativa, o sr. Alfredo Mesquita soldou fragmentos muito bem realizados, mas sempre fragmentos. É claro que o livro tem unidade e sequência. O que lhe falta é concepção de vida; é, se me permitem, filosofia de vida. Não um sistema de pensamento, que não é necessário, nem pontos de vista morais ou sociais, que possuímos todos, mas aquela visão sintética, profunda, do homem e da sociedade, que faz dos grandes romancistas pensadores espontâneos e, às vezes, inconscientes.

Vítima das suas virtudes de contista e autor dramático, o sr. Alfredo Mesquita não o foi a ponto de fazer mau livro. *Vidas avulsas*, embora algo difuso e alongado, é cheio de boas qualidades. Primeiro, a prosa, que se não é bela nem rica, é límpida e desataviada. Depois, o talento descritivo, que o autor sabe explorar com moderação e do qual extrai alguns dos melhores efeitos. É notável a sua técnica da memória, graças à qual empresta uma vida muito sugestiva aos personagens e enriquece a obra, aprofundando-lhe os planos. Sobretudo, porém, avulta a honestidade intelectual, a retidão com que expõe, a firmeza com que toca o seu alvo, sem condescender em truques ou lançar mão de recursos fáceis. E caberia aqui, talvez, um reparo quanto ao tom moralizante que a obra assume por vezes. A única atitude de ordem mais geral assumida ante a sociedade pelo sr. Alfredo Mesquita é a da reprovação. Sob a objetividade da sua narrativa reponta aqui e acolá, a nota moralizante, que nem sempre me parece feliz. Para julgarmos uma sociedade, é necessário antecedermos o ponto de vista ético por uma análise de fundo das determinantes, trabalhos que não fica bem claro neste romance. Se o tomarmos sob o aspecto documentário, veremos que apresenta um valor incontestável, pois é uma espécie

de corte horizontal em certas camadas da burguesia paulista contemporânea. Aliás, o herói do livro é a burguesia, mais do que este ou aquele personagem. Porque todos são típicos, representativos, valendo em conjunto como um paradigma de decadência burguesa, na qual se integram à maneira de notas numa pauta musical. Por estas razões é que o sr. Alfredo Mesquita me parece capaz de produzir um romance sólido de observação social, e este primeiro ensaio nos faz desejar que empreenda obra mais profunda, na qual dê uma consistência humana e artística mais efetiva à gênese, esplendor e decadência de uma classe que ele conhece como poucos.

A.C.

*

WILLIAM YORK TINDALL — *D. H. Lawrence and Susan his cow* — Columbia University Press — New York — 1939.

Este livro é precioso por vários títulos. Primeiro, porque é um belo estudo; segundo, porque é a interpretação de Lawrence baseada num rigoroso trabalho de erudição (*scholarship*); terceiro, porque é um exemplo do que pode a cultura universitária construir em literatura, quando animada por um espírito livre e sem dogmatismo.

O Professor William York Tindall, da Universidade de Columbia, expôs a sua teoria crítica num trabalho sólido e sugestivo: “Scholarship and Contemporary Literature”, incluído no *English Institute Annual — 1940*, da mesma Universidade. O presente livro é uma aplicação rigorosa do método. O Professor Tindall acha que a maneira mais segura de conhecer e julgar uma obra é procurar as suas motivações e acompanhar a sua gênese. Em certos casos, a personalidade do autor está tão envolvida com o processo da criação, que é impossível conhecer este sem estudar acuradamente aquela. Em relação a Lawrence, o Professor Tindall procedeu a uma busca paciente e minuciosa de fontes. Estabeleceu a sua filosofia, como dizem os anglo-saxões e, a partir dela, interpretou a obra.

A concepção lawrenciana da vida é essencialmente mística. Para ela o homem está sujeito a polarizações obscuras, dentro e fora de si. Num caso, temos o sistema neuro-simpático e as relações entre os órgãos; no outro, temos as influências astrológicas. A grande lei geral é a da polarização. Princípios opostos se atraindo e se equilibrando, a vida dependendo da maneira por que o fazem. Daí ao transcendentalismo, nada mais que um passo. E o autor nos mostra como a obra de Lawrence foi influenciada estreitamente pelas teorias teosofistas, por Earl Brewster e por Madame Blavatski. Por aí, ela se integra na grande corrente de misticismo que reagiu contra o racionalismo do século XVIII e a exegese científica do século XIX, transformando o fim do século passado e o início deste num terreno ideal para voos do transcendentalismo. Ora, o apelo às forças obscuras, ao sangue, aos princípios vitais, é um dos caminhos para o nazismo, e assim é que vemos o irracionalismo de Lawrence levá-lo, a certo momento, a um ligeiro *flirt* com o fascismo italiano. Após a sua morte, os nazistas alemães e ingleses cultuaram a sua memória e fundaram uma revista de estudos lawrencianos: *Phoenix*.

Segundo o Professor Tindall, Lawrence é sobretudo um profeta e um inspirado, mas mau romancista. A sua obra vale pelo sopro poético e pela força com que afirma o seu sexualismo místico. As suas ligações profundas com o misticismo moderno fazem dela das mais significativas do tempo.

Para chegar a estas conclusões, o crítico americano derrubou uma verdadeira montanha de erudição. Procedeu à análise minuciosa do texto de Lawrence, à crítica das fontes, à pesquisa de influências. Agindo, ora como filósofo, na interpretação de uma atitude de pensamento, ora como detetive, na pesquisa de um indício, conseguiu um livro

que é sábio sem ser pesado e que, longe do impressionismo, é um vigoroso esforço de fundamentar a crítica em bases sólidas, quase científicas.

A.C.

Clima nº 14 – “Notas: Neo anticlericalismo”

Uma das grandes vitórias da Reação foi desacreditar o anticlericalismo. Com efeito, este sentimento foi sendo pouco a pouco relegado para o rol das coisas ridículas e filistinas, próprias de Monsieur Homais, mas indignas dos espíritos sadios. Guerra Junqueiro se tornou o protótipo ridículo da atitude anticlerical, e ninguém mais de bom gosto ousou combater os venerandos reverendos. Historiemos rapidamente. No fim do século, houve uma atmosfera de misticismo e de transcendentalismo que deu nascimento à escola simbolista, em poesia, pré-rafaelista, em pintura, à *Schola Cantorum*, em música. O roteiro de um Huysmans era comum. Estabeleceu-se entre o mundo das artes, das letras e as sacristias uma corrente reversível. As almas delicadas, mesmo quando não crentes, experimentavam um doce enlevo com as coisas do culto, e foi de bom tom, no começo do nosso século, possuir um grão de sobrenatural na bagagem de todo o dia. Reação contra diletantismo cético, o agnosticismo e o ateísmo cientifista do grande século XIX. No domínio do pensamento, neo-tomismo, intuicionismo, retórica sagrada. Tachou-se de superficial a floração maravilhosa de Oitocentos. O dogmático e asnático Brunetière proclamou o fracasso da ciência, e os espiritualistas se juntaram em coro para uivar, com delícias, ante a sua derrocada.

A onda de misticismo pegou como erva de passarinho. Os rapazes mais inteligentes e, sobretudo, das melhores famílias, entravam em massa para os conventos, num exemplo edificante para o século. Em torno destes Orígenes ressequidos os intelectuais baliavam de emoção. Do ceticismo passaram ao dogmatismo ou ao diletantismo catolicizante. Deus foi a grande ficha e a grande palavra de ordem. Em literatura, o problema maior era o de Deus. Os críticos julgavam os livros em função da presença ou ausência deste personagem. O cristianismo em Machado de Assis. A presença de Deus em Verlaine. A ausência de Deus em Proust. A presença de Deus em Proust. Ninguém tinha coragem de se dizer ateu ou cético, porque era imediatamente tachado de impermeável ao Mistério, filisteu ligado ao horroroso século XIX. A reação clerical aproveitou-se, é claro, deste belo estado de coisas. Ninguém queria ser xará de Monsieur Homais, igual dos ridículos maçons, que assumiam uma atitude tão material em face da Igreja etc. etc.

Ora, enquanto isto a dita reação marchou e marcha a passos de gigante. É preciso ser cego para não ver até que ponto ela foi, em certos países, tomando as rédeas perdidas, com um punho muito mais forte, cheio de experiência, falando uma linguagem macia e persuasiva, entrincheirada atrás dos bons rapazes de boas famílias que iam, em massa, buscar na paz dos conventos consolo das asperezas do século. Por isso, não há ridículo algum em repetirmos os velhos chavões da propaganda anticlerical, porque o exército negro, de que falava Anatole France, não tem medo de repisar os seus eternos chavões, edulcoradas para a circunstância. No Brasil, sabemos até que ponto os padres têm entravado o progresso do espírito livre. É notório o peso da sua vontade nas decisões referentes à legislação familiar e à educação. Casamento indissolúvel e humanidades clássicas são outros tantos brindes que continuamos a dever à sua incansável sabotagem, feita do alto dos púlpitos, de dentro dos confessionários, nos salões elegantes, por intermédio de jornais, de revistas, de senhoras desmesuradamente obtusas e senhores desmesuradamente reacionários. Por meio de gente boa e gente má, ora com doçura, ora com força, ao sabor das circunstâncias.

“Sus, a el!”, como se bradava outrora. Não tenhamos medo de um ridículo habilmente explorado e nos declaremos rasgadamente anticlericais, contra o neoclericalismo que avulta. Como desconhecer o perigo dos reverendos, num momento

em que os católicos de boa vontade e dignos deste nome começam a ficar anticlericais? No tempo em que o magnífico Bernanos traça a biografia sinuosa do atual Papa, feito Marquês por Mussolini como prêmio pelos seus bons serviços ao fascismo? No tempo em que os rapazes católicos esclarecem logo: “Católico, mas anticlerical”? Voltemos aos tempos da *Lanterna* e, dando um repelão nas convenções literárias de intelectuais de sacristia, proclamemos de novo a guerra ideológica ao clero.

JOAQUIM CARNEIRO

Clima nº 15 – “Verbetes para um vocabulário político”

Quero prevenir os meus amigos leitores que a interpretação por mim dada ao pedido que me fizeram os redatores de *Clima*, de escrever alguma coisa a respeito da Rússia, foi bastante larga. Evidentemente, o que é mais interessante é a atualidade russa. Mas para que pudesse tratar dela a contento (se o pudesse) deveria possuir documentação mais farta e mais autêntica. O simples conhecimento da língua russa não me fornece fontes de informação. Assim, limito-me a uma crônica em que me utilizo das notícias e comentários estampados em periódicos americanos, como *Time*, *Life*, *Newsweek* e a *Oversea's Edition*, do *New York Times*. Procurei interpretar os fatos à luz do conhecimento que presumo ter o caráter do povo russo. Por um artifício de exposição, centralizei os comentários em torno de alguns vocábulos da língua russa. Os azares da guerra emprestaram um significado novo e muito esclarecedor a certas palavras comuns do idioma. Examinemo-las.

Niemietskii — Existe em russo a palavra *germanski* que também significa alemão. Mas aquela é mais corrente. Os que viram a película cinematográfica *Os Cavaleiros de Ferro*, sabem o porquê da expressão. Desde o século XI da nossa era que as populações germânicas e eslavas têm batalhado às margens do Rio Niemen. No século XIII, Alexandre Nievskii, herói nacional e santo da Igreja Ortodoxa, repeliu a invasão dos cavaleiros da Ordem Teutônica, à frente das tropas da cidade de Novgorod, o Grande, auxiliadas por homens de vários territórios russos. Mas as fronteiras foram estabelecidas, *grosso modo*, no Rio Niemen. Os Estados Bálticos, até data bastante posterior, gereram sob a opressão germânica. Seria demasiado longo e fastidioso narrar todas as vicissitudes históricas por que passaram esses territórios. Basta lembrar que os tratados subsequentes à guerra de 14-18 transformaram os antigos condados da Livônia, da Estônia e da Curlândia nas repúblicas independentes da Estônia, Letônia e Lituânia.

Mas veio outra invasão de uma outra ordem, não religiosa, mas igualmente fanática, que em lugar da cruz de Cristo ostentava a cruz gamada em suas bandeiras. E as armas voltaram a se chocar nas margens do Rio Niemen. Só agora em lugar das catapultas eram os canhões que espalhavam a morte, e em lugar dos besteiros e flecheiros, os regimentos possuíam grupos de metralhadoras leves e pesadas. Com a ocupação dos Estados Bálticos, que está sendo feita progressivamente, e a penetração na Prússia Ocidental¹ desvaneceu-se o perigo desta segunda invasão teutônica. Mas a política russa do após-guerra terá como um dos pontos básicos o afastamento dos *Niemietskii*, bem para além do Rio Niemen.

Socied — Esta palavra, que se deriva do latim “socius”, quer dizer em russo vizinho. Mas talvez fosse conveniente aproximar o significado da raiz primitiva. De fato, a União Soviética quer transformar cada vizinho em um sócio, no sentido que a palavra conserva nas línguas neolatinas. Com a Tchecoslováquia, desde o início, as coisas foram muito bem. Esse país era um dos poucos que possuía um governo verdadeiramente democrático, de modo que o entendimento pôde estabelecer-se. A Iugoslávia, desde que se reconheça o governo do Marechal Tito como o único legal, o que estará dentro das normas da mais estrita justiça, também não ocasionará dificuldades.

O problema da Polônia continua de pé. Os jornais que me chegaram, ante a avalanche de notícias dos vários “fronts”, não mais se ocuparam com a conversações realizadas em Moscou, entre o Comitê Polonês de Libertação Nacional, reconhecido pela

¹ Prússia parece derivar-se, se bem que não esteja bem estabelecido, de Podrossiia, o que significa Rússia Inferior.

Rússia, e o governo polonês de Londres. Pouco antes da primeira reunião, o Comitê, chefiado pelo veterano líder e guerrilheiro socialista Edvard Boleslav Osubka Morawski, publicou um manifesto, de evidente inspiração russa, que contém pontos interessantíssimos. Destacaremos os seguintes:

— A Polônia deverá aceitar a Linha Curzon (fixada numa conversação diplomática preliminar, após a guerra de 14-18, e que não foi efetivada) como seus limites a Leste, com a Rússia.

— A Oeste, a Polônia deverá anexar a “antiga Pomorze”, isto é, a Pomerânia, a Silésia Superior, a Prússia Oriental, e alguns pontos do Rio Oder. “Excusez du peu”... Seria englobado à República Polonesa de após-guerra um território de, mais ou menos, 41.000.000 km quadrados, com uma população aproximada de 6.500.000 habitantes, rica em minas de carvão, ferro, e em terras de agricultura. E que não conhece a dominação eslava desde o século XI.

— A Polônia deverá se transformar numa verdadeira democracia. Para isso o Comitê julga indispensável o estabelecimento do regime parlamentar e de uma reforma agrária. É preciso abolir a organização semifeudal que imperava no país antes da guerra. Os grandes latifúndios deverão ser retalhados. Não se permitirão propriedades imobiliárias superiores a 247 acres. Cada camponês deverá poder cultivar as suas próprias terras.

— A Polônia deverá formar com a Rússia, Tchecoslováquia e Iugoslávia uma aliança pan-eslava. “Os eslavos devem formar uma frente unida contra os germanos”. Não sabemos em que ponto estão as conversações entre os dois governos poloneses. Provavelmente sucederá o mesmo que se passou com o Comitê de Argel: transigência momentânea e aniquilamento, por absorção, dos elementos que não representem a vontade popular.

Em relação à Romênia e à Bulgária, não transpirou nenhum plano russo. Mas é mais do que provável que o camarada Molotov, com a minúcia escrupulosa de pequeno burguês que o caracteriza, tenha em suas gavetas projetos detalhados da linha de ação a ser seguida com esses países. Por enquanto, as duas declararam guerra à antiga aliada Alemanha e estão desarmando os soldados inimigos em seu território, abrindo vastas extensões a serem atravessadas sem luta e colocando ao dispor de sua “sócia” riquezas naturais de toda a espécie.

Drugói — é o adjetivo russo que significa *outro*. Deriva-se da mesma raiz eslava que deu o substantivo *drug* — amigo. O que nos dá vislumbres sobre o ânimo pacífico do eslavo. Os outros, sempre, são amigos... É verdade que, desde os dias de novembro, pelo nosso calendário, e outubro, pelo calendário ortodoxo, e que foram em número de dez, os outros, abalados, mas horrorizados, têm dado poucas mostras de amizade ao governo dos soviéticos de marinheiros, soldados e camponeses. Mas agora, as coisas mudaram. Não há mais a IIIª Internacional. (É mesmo gafe mencioná-la...). Aí estão escritores, embaixadores, bispos protestantes e padres católicos, todos a ressumar amizade... Exalta-se a valentia da aliada do Norte. Os livros elementares e gramáticas russos são vendidos como se foram quilos de manteiga. Acabou-se por completo o cerco que isolava a União Soviética dos outros. Não se fala nem de leve em “cordão sanitário...”. Os tempos são outros.

Não posso deixar de ter a impressão de que atrás de uns vastos bigodes pretos oculta-se um sorriso...

FABRÍCIO ANTUNES

Clima nº 16 – “Crônicas: Ordem e progresso na poesia”

O sr. Bueno de Rivera escreveu um livro de poemas de incontestável valor. *Mundo submerso*¹ revela maturidade e força diante da poesia, e muitas das suas páginas trazem a marca das boas realizações. Parece-me que o autor conseguiu este resultado mediante uma impregnação lenta e profunda dos valores poéticos, isto é, uma meditação continuada sobre o objeto da poesia. Esta meditação, entendamo-nos bem, não quero dizer que tenha sido filosófica nem que se tenha revestido de forma lógica. Meditou como meditam os poetas na maioria dos casos, segundo um processo de sedimentação lenta e em grande parte inconsciente, alumiado por intuições bruscas e fulgurantes. No sr. Bueno de Rivera, julgo discernir esta maturação, porque o seu livro aparece dotado de qualidades que a denotam. Por exemplo: a indiferença pelo tema (tudo é objeto de poesia etc.), a inexistência de separação entre lirismo pessoal (egocêntrico) e humano (de participação) e, finalmente, a precisão da linguagem. Assim, existe em *Mundo submerso* uma verdadeira ausência de preconceito poético. É um livro que não nos choca ao nos comover. Aceitamo-lo como uma linguagem familiar e bela.

Ora, justamente esta ausência de aventuras levou-me a interrogar os poemas de mais perto, a procurar a causa da familiaridade relativamente fácil que logo se estabelece entre ele e o leitor. *Mundo submerso* pareceu-me mais um exemplar dessa estabilização do modernismo a que vimos assistindo, e que já abordei de passagem ao comentar *As imaginações*, do sr. Lêdo Ivo. O sr. Bueno de Rivera manifesta no seu livro influência de outros autores brasileiros, sobretudo, talvez, do sr. Carlos Drummond de Andrade. Um Carlos Drummond, todavia, que houvesse dissolvido a sua tanto ou quanta rigidez — o baque hirto de certos versos seus — nas larguezas melódicas e quase virtuosísticas de um Vinícius de Moraes.

Os pensamentos amplos
movem-se vermelhos
como peixes livres
entre algas frias.

O olho da memória
acende-se no abismo
e rola como a lua
entre as nuvens salgadas.

E:

Ó claridade futura, eu te pressinto
viva nas aulas que amanhecem.
Eu te vejo no cansaço dos velhos sem pudor
e no sorriso alvo das mães jovens.

.....
No teu seio branco
todos os açougues se apagarão!

E:

¹ Bueno de Rivera, *Mundo submerso*, poesia, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1944.

Olho imensurável
que brilha sobre mim
como a estrela trêmula
sobre o negro pântano.
Olho indefinível
que perscruta o abismo
e está vivo e presente
na perene angústia

Ainda:

O olho no microscópio
vê o outro lado, é solene
sondando o indefinível.

Dramática a paciência
do olho através da lente
buscando o mundo na lâmina.

Não obstante a impregnação do sr. Carlos Drummond de Andrade, o sr. Bueno de Rivera manifesta qualidade próprias de poeta criador, pois no seu caso o que há é menos uma imitação (como acontece com o sr. Rui Guilherme Barata em relação ao sr. Augusto Frederico Schmidt) ou uma apropriação dos processos técnicos (como acontece com o sr. Lêdo Ivo em relação a quase todos os nossos grandes poetas modernos) do que um movimento de comungar na mesma concepção de poesia e na mesma visão do seu objeto. Uma e outra porventura mais estilizadas e portanto mais delimitáveis no sr. Bueno de Rivera do que na síntese magnífica obtida entre lirismo pessoal e sentimento coletivo pelo seu ilustre coestaduano.

Confesso que me agrada constatar esse fato. As filiações são a chave dos períodos literários, e uma literatura afirma a sua independência e o seu vigor pela capacidade de transmitir, sempre fecundos, os seus valores próprios. Quando sinto no sr. Mário de Andrade traços de Appolinaire e Cendrars; quando sinto no sr. Manuel Bandeira a marca de António Nobre e Eugênio de Castro; quando filio Ronald de Carvalho a Whitman, Omar Khayyam e não sei mais quem, — estou afirmando a falta de força da nossa própria poesia, ainda incapaz de criar valores realmente transmissíveis. Quando, porém, um Vinícius de Moraes me aparece como encruzilhada de influências brasileiras e estrangeiras, quando um Carlos Drummond consegue libertar-se de convenções passadas para encontrar a sua atitude pessoal; quando, sobretudo e finalmente, aparece toda uma geração de jovens poetas nutridos exclusivamente da atmosfera poética brasileira, estou reconhecendo a pujança daqueles mestres que se libertaram à custa de muita luta e a existência de um clima poético brasileiro. A revolução poética, operada nestes vinte anos, deu os seus frutos, e a prova é um livro como *Mundo submerso. Bene stat*, como diria Villon. Agora, o reverso da medalha, como diria o Conde de Gouvarinho.

No início, e pela própria essência do seu princípio revolucionário, a poesia *moderna* dependia quase que unicamente da individualidade do poeta criador. Não havia, ou pelo menos não se queriam cânones. Ante o poeta, estendiam-se as campinas imensas do possível, pelas quais a sua inspiração corria livre, sem obrigação nem sanção. Com o tempo, todavia, foram se criando caminhos. E os sucessores vieram encontrando batidas, picadas. Houve e há o atalho Bandeira, a picada Mário de Andrade, a picada Ronald, a larga estrada Schmidt. Quando não encontraram caminho feito, os jovens poetas encontraram flechas indicadoras. O tempo correu, e hoje já começa a haver uma certa

estilística da poesia moderna, os moços podendo novamente, como no Parnaso, assimilar processos e repousar numa doce virtuosidade. Já não tem quase sentido o que Mário de Andrade escreveu há treze anos, na *Revista Nova*: “A poesia brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificicar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas para fazer verso livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema de encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento”. E não tem mais sentido porque dentro da própria poesia moderna já é possível aninharem-se comodamente os virtuosos, a fazerem poemas de receita em punho. O verso livre foi domesticado, assim como a imagística modernista; as suas ousadias andam hoje de coleira. Os rapazes recém-chegados passaram-lhes a trela e vão calmamente levando-as a passeio, para espanto engasgado das gentes; e elas os seguem com a docilidade do lobo de Agubbio. Prova, nem a todos convincente, de que todas as inovações envelhecem, e que com o correr dos tempos a revolta atual parecerá tão frouxa nos seus resultados quanto foi o Parnaso. O que é um erro, porque a poesia vive justamente deste ultrapassamento contínuo, que faz com que a solução de hoje ceda lugar às necessidades de evolução, porque toda ordem só tem sentido em face do progresso que vai subvertê-la. Querendo parar o carro, Augusto Comte ficou louco.

Deste modo, estamos entrando na zona perigosa, no ponto intermediário em que a poesia, se não tiver pulso, se transforma em *no man's land*, na qual a fórmula substitui a inspiração e o clichê, a imagem criadora. Não quero melhor exemplo do que a alarmante facilidade com que o jovem e citado sr. Lêdo Ivo se alça aos malabarismos que custaram o trabalho de toda uma geração de poetas. Perdeu-se o respeito, como dizem os velhos, e já se vai percebendo que o irreduzível e libérrimo modernismo possui articulações tão convencionais quanto as das outras escolas, e que é possível apoderar-se delas mediante um bocado de habilidade. Os estreantes deliram de entusiasmo com este fato e se atiram sem mais aquela aos telefones do sr. Manuel Bandeira, repetindo as ligações vinte e trinta vezes, como o sr. Schmidt nas invocações. Brincam de eco com as assonâncias do sr. Vinícius de Moraes, fazem um consumo miltoniano dos anjos do sr. Jorge de Lima, esgotam o estoque anatômico do sr. Carlos Drummond de Andrade. Uns preferem olhos, como o sr. Bueno de Rivera. Outros são pelos cabelos, pelas pernas, pelos seios, pelos intestinos. E o papão do modernismo, que atingiu uma maturidade tão esplêndida nos anos posteriores a Trinta, vai se acomodando nos louros, com um sorriso parnasiano de desvanecimento.

Verso e reverso. Onde ficamos?

Dir-se-á, recorrendo à minha observação primeira, que o fenômeno apontado em segundo lugar é uma vantagem, porque significa exploração de um estilo criado. Criá-lo é a função dos pioneiros. Ora, entre nós eles estão se recolhendo às Academias, estaduais e federais. Que prova melhor de que possuímos um novo e soberbo Parnaso? Acontece, porém, que poesia não é técnica e taylorizá-la é matá-la. Nem por outra razão morrem todas as escolas na esterilidade. Embora verificando com alegria que os novos encontram afinal, nas nossas letras, uma estrada feita com o suor da gente de casa, lembro-me de que, em poesia, quem não abre estradas pouco interesse apresenta. E o que vejo na maioria dos moços brasileiros de agora é uma grande habilidade em aproveitar a estrada dos outros, pela qual correm com uma facilidade que tende loucamente ao virtuosismo. Os grandes modernistas estão vivos e fortes na sua maioria. Mas os períodos de esplendor são curtos em literatura. Vinte, trinta, no máximo quarenta e cinco anos. Um exemplo interessante, que chega no momento, é o do poeta mineiro João Júlio dos Santos, esquecido e obscuro, quando não desconhecido de todo e por todos. Não o mencionam as

histórias da literatura, e a sua obra andou esparsa e manuscrita, até que Monsenhor Felisberto Edmundo da Silva a compilasse sob o nome de *Auroras de Diamantina*, título conservado pelo sr. Américo Pereira, que acaba de editá-la.² O poeta João Júlio nasceu em Diamantina em 1844 e morreu na mesma cidade em 1872, tendo estudado e tido certa notoriedade em São Paulo, de 1864 a 1866. Período de dissolução do Romantismo, insuspeitada pela maioria dos contemporâneos. Num artigo sobre os *Cantos e fantasias* de Varela, o moço mineiro escreveu: “Muitos tinham para si que a poesia — entre nós — se havia sepultado com aquele gênio admirável, que se chamou Álvares de Azevedo (...) Mas eis que dentre nós se levanta um mancebo pálido, que no poetar sobrepuja a todos quantos” etc. O próprio João Júlio foi tido por muitos contemporâneos como este substituto de Álvares de Azevedo que ele via em Varela. Folheando seu livro, vemos que não lhe faltava talento nem facilidade poética. Excessiva facilidade, que, minando a resistência criadora, abriu as portas para a influência ilimitada dos grandes românticos. A cada passo, encontramos nos seus versos, muitos deles realmente belos, a presença de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu. Nem um arranco no sentido de solução pessoal. João Júlio encontrou a estrada feita, os clichês prontos, e apropriou-se passivamente deles. Os adjetivos românticos, que ainda nos encantam após um século de positiva avacalhação na literatura de cordel, nos jornalecos de província e na oratória pátria já soam nele como banalidade imperdoável. A adjetivação acompanha tão docilmente ao competente substantivo como os amores frenéticos do sr. Lêdo Ivo aos vigorosos poemas eróticos do sr. Vinicius de Moraes. Veja-se o exemplo seguinte:

Da primavera na estação ridente,
Quando tudo na vida lhe sorria,
Veio traidora a morte, de repente,
Sem dó prostrá-lo sobre a campa fria.

No trilho em flores a seus pés aberto,
Por onde crente e alegre caminhava,
Não sabia, infeliz! que ali bem perto
Negro abismo de um túmulo o esperava.

Ah! ver de um golpe sonhos mil dourados,
Amor, anelos, crenças no futuro,
Sobre a pedra de um túmulo esfôlhados
Astros sumidos sob um céu escuro. etc. etc.

Nas mãos deste epígono, festejado pelos contemporâneos como talento de primeira água, o Romantismo se fina na exaustão das chapas. Varela ainda conservaria suspenso, com o seu gênio, e Castro Alves conseguiria galvanizá-lo. Logo depois, perturbado pelo coaxar dos últimos imitadores, o silêncio, em que iriam elevar-se os golpes sonoros do camartelo parnasiano. Do pobre João Júlio, boêmio de Diamantina, autor de poemas realmente belos, ninguém mais soube nada, até a iniciativa do sr. Américo Pereira, digna dos maiores elogios.

Se pudermos conceber a poesia como um jogo da Ordem e do Progresso, parece-me que estamos chegando a um momento de ordem. Qual será o futuro? Não o creio mau, porque o atual momento é de ordem, se o encaramos em relação à evolução propriamente estética de Vinte para cá; mas de progresso, se encaramos o enriquecimento por assim

² João Júlio dos Santos, *Auroras de Diamantina e outros poemas*, com estudo crítico-biográfico de Américo Pereira, A Noite, Rio.

dizer ideológico³ da poesia moderna, como demonstra entre nós a obra do sr. Carlos Drummond. O perigo está em que os jovens, se *ordenando*, consolidem posições literárias laboriosamente conquistadas, e nada mais. Chega um momento em que a forma perde o seu conteúdo e morre de esplendor inútil. Seria por isso de desejar que se manifestasse com mais força na poesia atual uma linha de progresso, porque somente assim é possível superar a herança modernista e lançar bases de uma poesia renovada. Entre os moços, creio que não há muito jeito, porque há talento demais. O sr. Rossine Camargo Guarnieri parece querer estragar a sua vocação de grande poeta. Os estreantes, todos muito preocupados em dar baile com os recursos legados pelos maiores. Só de Ilhéus, na Bahia, vem a voz forte deste poeta estranho e comovente que é Sosígenes Costa, o mais original do nosso panorama recente.

No sr. Bueno de Rivera, percebo com prazer uma direção mais fecunda. O seu livro coloca o problema do lirismo *de participação* (à falta de melhor nome, e provisoriamente) graças ainda, me parece, à influência do seu coestaduano Drummond. E isto tranquiliza consideravelmente, porque ando com medo de que o talento dos principiantes desague no convencionalismo e comprometa o magnífico ímpeto poético do Brasil moderno, que lhes compete zelar e cultivar.

ANTONIO CANDIDO

³ A palavra é perigosa, e pode implicar o que não deve, isto é, poesia partidária, poesia de programa. Está aqui para significar poesia impregnada de certas ideias diretoras, e não apenas jogo estético. Uma das necessidades da poesia moderna, como já indiquei em artigo, me parece ser a reinstalação e dignificação do tema poético, combatido pelo simbolismo e pelo modernismo, que por aí entroncam na *poesia pura*. Ora, o tema requer participação ativa da inteligência, competindo ao poeta ser suficientemente vigoroso para não cair na dissertação e na poesia didática, e para criar as metáforas e os símbolos necessários à verdadeira expressão *ideológica*. A supressão das ideias na poesia é um preconceito como outro qualquer, e que vem em contradição com o próprio postulado de que tudo pode e deve ser objeto de poesia.

**Anexo (II) — *Folha da Manhã*
(1943-1945)**

Índice

Notas de crítica literária – <i>Ouverture</i>	277
Notas de crítica literária – Feijó	281
Notas de crítica literária – Santo Antero I	285
Notas de crítica literária – Santo Antero II	288
Notas de crítica literária – Ficção I	291
Notas de crítica literária – Ficção II	295
Notas de crítica literária – Ficção III	298
Notas de crítica literária – À margem	301
Notas de crítica literária – Vinte anos e	305
Notas de crítica literária – Um poeta e a poesia	308
Notas de crítica literária – Literatura brasileira I	312
Notas de crítica literária – Literatura brasileira II	315
Notas de crítica literária – Stendhal I	318
Notas de crítica literária – Stendhal II	321
Notas de crítica literária – Estratégia	324
Notas de crítica literária – Classificações	328
Notas de crítica literária – Vitaminose	331
Notas de crítica literária – Jornada heroica	334
Notas de crítica literária – Artista e sociedade	337
Notas de crítica literária – Poesia ao Norte	341
Vantagens da ignorância – especial para a <i>Folha da Manhã</i>	345
Notas de crítica literária – Os mitos e a Reação	347
Notas de crítica literária – Uma vida exemplar	351
Notas de crítica literária – Problema de jurisdição	355
Notas de crítica literária – Um crítico	358
Notas de crítica literária – Não vale a intenção	362
Notas de crítica literária – Sobre Flaubert	365
Notas de crítica literária – Romance e expectativa	368
Notas de crítica literária – Antes do <i>Marco zero</i>	372
Notas de crítica literária – mestiçagem e literatura	375
Notas de crítica literária – Gonçalves Dias	378
Notas de crítica literária – Gonçalves Dias II	381

O poeta Américo Elíseo – especial para a <i>Folha da Manhã</i>	385
Notas de crítica literária – Inteligência e Momento	387
Notas de crítica literária – Um Contista	390
Notas de crítica literária – Carta para Pernambuco	392
Notas de crítica literária – Romance e Jorge Amado	395
Notas de crítica literária – Jorge Amado I	398
Notas de crítica literária – Jorge Amado II	401
Notas de crítica literária – <i>Marco zero</i>	405
O “Grilo” França-eternista – especial para a <i>Folha da Manhã</i>	408
Notas de crítica literária – O caminho de Romain Rolland	411
Notas de crítica literária – Crise nas ciências do homem	414
Notas de crítica literária – Apontamentos a lápis azul	418
Notas de crítica literária – Reflexões a lápis rosa	421
Notas de crítica literária – Gilberto Freyre	425
Notas de crítica literária – Cultura brasileira I	428
Notas de crítica literária – Cultura Brasileira II	431
Notas de crítica literária – Um Ano	434
Notas de crítica literária – <i>A quadragésima porta</i>	437
Notas de crítica literária – <i>A quadragésima porta</i> (II)	440
Notas de crítica literária – <i>Fogo morto</i>	443
Notas de crítica literária – A paixão dos valores	447
Notas de crítica literária – Oeste paulista	451
Notas de crítica literária – <i>O agressor</i>	455
Notas de crítica literária – Uma estranha ratoeira	458
Notas de crítica literária – Antologias	461
Notas de crítica literária – O romance e o <i>Don Juan</i>	464
Notas de crítica literária – Esclarecendo	467
Notas de crítica literária – Uma conferência	470
Notas de crítica literária – Sobre poesia	473
Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje I	476
Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje II	479
Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje III	483
Notas de crítica literária – Última nota	487

Notas de crítica literária – Contos	490
Notas de crítica literária – Desconversa	493
Alemanha = Nazismo? – para a <i>Folha da Manhã</i>	496
Notas de crítica literária – A roda do peru.....	499
Notas de crítica literária – Língua, pensamento, literatura.....	502
Notas de crítica literária – Um livro didático	505
Notas de crítica literária – <i>Perto do coração selvagem</i>	508
Notas de crítica literária – Longitude	511
Notas de crítica literária – De leitor para leitor	515
Notas de crítica literária – Carlos Magno.....	518
Notas de crítica literária – Livros e panelas	521
Notas de crítica literária – As infelicidades do Almirante.....	525
Notas de crítica literária – Um poeta “impuro”	529
Notas de crítica literária – <i>Faces descobertas</i>	533
Notas de crítica literária – Carta a Luís Martins.....	536
Notas de crítica literária – Apostilas ao amanuense	539
Notas de crítica literária – <i>Confissões de Minas</i>	542
Notas de crítica literária – Lufada de gênio.....	545
Notas de crítica literária – Pedro Malasarte.....	548
Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade (I)	551
Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade (II).....	554
Notas de crítica literária – Gilberto Freyre, sim; Giberto Freyre, não.....	557
Verlaine — Antonio Candido.....	561
Notas de crítica literária – Armadilhas, para quê vos quero?	564
Notas de crítica literária – Monteiro Lobato	567
Notas de crítica literária – Poesia inglesa.....	571
Notas de crítica literária – T. S. Eliot (I)	574
Notas de crítica literária – T. S. Eliot (II).....	578
Notas de crítica literária – T. S. Eliot (III).....	582
Notas de crítica literária – T. S. Eliot (IV)	586
T. S. Eliot (V).....	591
Agora é com a literatura	594

Notas de crítica literária – *Ouverture*

Do crítico, espera-se geralmente muita coisa. Antes de mais nada, que defina o que é a crítica para ele. Acho isto muito justo, uma vez que ele é um indivíduo que vai emitir opiniões tendentes, em suma, a explicar uma obra ou um autor. Este aspecto metacrítico do ofício — que é porventura o seu fundamento e o seu mais firme esteio — é, no entanto, às vezes, uma questão de tal modo pessoal, revestindo-se de uma tão necessária modéstia no seu enunciar-se, que melhor seria pedir ao crítico literário qual a sua ética — quais as imposições que se faz e quais os princípios de trabalho com os quais não transige. O aspecto ético do seu ofício é, sem dúvida alguma, tão importante quanto o primeiro. Não basta que o leitor se sinta diante de um homem de boa compreensão; é preciso que ele sinta o homem de boa fé. Uma e outra coisa, os meus leitores só poderão afirmar ou negar de mim com o correr do tempo e dos artigos.

No entanto, sinto-me levado a dizer alguma coisa a respeito da crítica e do crítico. Não exporei uma teoria — que não tenho — nem uma ética — à qual não se faz jus num artigo inicial. Apresentarei tão somente um ou outro ponto de vista que será como que uma nota promissória que vai por mim assinada sob os seios da lei, e munido da qual o leitor poderá me chamar à fala quando não me vir cumpri-la.

Há, evidentemente, uma coisa básica no trabalho do crítico, que não pertence à metafísica nem à moral do nosso ofício, pois que é uma qualidade pessoal. Quero referir-me à penetração. Sem ela, sem esta capacidade, elementar para o crítico, de mergulhar na obra e intuir os seus valores próprios, não há explicação possível — isto é, não há crítica. No princípio, portanto, coloca-se um dado psicológico, o que vem mostrar que a crítica parte e se alimenta de condições personalíssimas, às quais será escusado querer fugir. Não há, portanto, coisa alguma que se possa chamar de “crítica científica” — a menos que não se entenda por tal coisa a crítica dos trabalhos da ciência. Entendida como transformação da crítica da ciência, não passa de um dos muitos pedantismos criados pela pretensão dos homens de letras. Querer, portanto, descobrir fórmulas aplicáveis “objetivamente”, que dispensam os fatores estritamente individuais da personalidade do crítico — querer criar uma técnica de crítica, é uma monstruosidade que só não é perigosa porque não é possível.

O fato, porém, da pessoa do crítico ser a base do processo crítico não quer dizer que ela seja a sua razão de ser, nem que deva ser o seu aspecto principal. Muito pelo contrário. Creio mesmo, firmemente, que o trabalho do crítico só começa quando ele ultrapassa a sua pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada. Rejeito, portanto, integralmente — como por mais de uma vez já tenho feito em artigo — o conceito impressionista que faz da crítica uma aventura da personalidade, um passeio através das obras e dos autores com intuito exclusivo de penetração e enriquecimento pessoal. Não nego os encantos deste processo, e reconheço a sua necessidade como prolegômenos a toda atividade crítica. Transformá-lo, porém, de fase em finalidade, é desvirtuar o seu sentido e abusar um pouco do direito de se expor ao próximo. É, sobretudo, arriscar-se a cair na crítica de pretextos — que já não é mais crítica, senão conversa fiada, com todos os seus deleites, não há dúvida, com toda a sua possível fecundidade, não há dúvida, mas que só pode ser tudo isto graças a uma pequena operação com a qual não se pode concordar: escamotear a obra e exibir em seu lugar a personalidade do crítico. Ora, menos talvez por uma questão de teoria do que modéstia, creio que não pode ser este o alvo da crítica. Sobretudo porque acredito que as atitudes intelectuais têm valor em função da época em que se manifestam e à qual se dirigem. Sendo assim, a tarefa do crítico será porventura mais de integrar a significação de uma

obra no seu momento cultural do que, tomando-a como um pretexto, procurar tirar dela uma série de variações pessoais. Há momentos históricos em que isto é possível — momentos de hipertrofia da personalidade e de hedonismo literário, nos quais o *eu* se enfeita e se pavoneia para gozo do próximo e de si mesmo. Neles, os laços que prendem a obra ao seu tempo se esbatem, são voluntariamente esbatidos, para que possam luzir “as mil cintilações do êxito intacto”, com que se embriagam os indivíduos... São épocas em que é possível, tanto ao crítico como ao leitor, embeber-se unicamente naquilo que a obra lhe oferece de sugestivo, sem nela procurar mais do que esta espécie de contribuição para o autoenriquecimento. É o paraíso da crítica impressionista e dos “a propósito” críticos. Há outras épocas, porém, em que nos curvamos mais ansiosamente sobre as obras, presos de uma necessidade de visão mais ampla, mais total. O leitor transpõe (deve transpor...) a zona de influência das sugestões de ordem pessoal para entrar, decididamente, na significação geral da obra — entendendo por tal coisa o sistema de relações que a prendem ao seu momento e a posição dele, leitor de ambos. É quase um esforço para não tomar a obra como resultado último da investigação crítica, mas, num novo esforço de transcender, que se vem juntar ao que já pôs em segundo plano a própria pessoa, procurar tirar da obra, graças à compreensão dos liames com o tempo, a inteligência deste e uma orientação para a conduta. Interpretar a obra, numa palavra, em vista do que ela pode ter de explicativo do seu momento. Aliás, no nosso tempo, esta atitude se impõe. Não depende da boa ou da má vontade do leitor, da maior ou menor habilidade do autor; é uma imposição, como muitas outras a que não podemos nos esquivar.

Por estas e por outras é que eu prefiro o crítico partidário, que tem um credo — político, religioso, filosófico ou literário — ao eterno disponível, que o é sob o pretexto de não cair no sectarismo e permanecer aberto a todas as sugestões das obras. A disponibilidade emocional é uma das condições *sine qua non* para a interpretação das obras literárias; mas a disponibilidade intelectual é positivamente uma falta de caráter (não no sentido moral, está visto, *encore que...*). O crítico muito se aproxima do pensador na sua atividade. “Ambos — como lembrava ainda há pouco o sr. Ruy Coelho no número 10 de *Clima* — tendem para uma revelação de essências. Num caso, trata-se da vida humana concreta, com os seus problemas, suas ciências, suas angústias, seus desapontamentos e crises. Noutra, o objeto é a vida de fantasia, emanação da primeira. Eis porque Ramon Fernandez queria que se definisse crítica como uma ontologia imaginativa. Entre uma e outra não existe oposição, antes, ligamentos íntimos e orgânicos porque a imaginação, no ensinamento precioso de Charles Morgan, é o sonho de Adão; ele acordou e o achou verdadeiro”.

Isto posto, eu deixo ao leitor a liberdade e o cuidado de julgar o que seja um crítico sem doutrina.

*

Um último reparo sobre o assunto: é evidente que a atitude do crítico varia conforme o gênero de obras que tem de criticar. Numa lhe será mais possível do que noutras por em evidência as suas preocupações básicas, demonstrar melhor aquilo que se propôs. No estudo das obras do passado, por exemplo, muito mais fácil se torna aquela busca do seu entrosamento com as condições culturais do seu momento, em virtude do panorama mais ou menos amplo que a distância no tempo permite descortinar. Nas obras contemporâneas este trabalho já se torna mais difícil, variando a dificuldade conforme o gênero. De um modo ou de outro, porém, compete ao crítico assumir com clareza o papel que lhe impõe o seu tempo. Repitamos: em vez de tirar da obra uma série de modulações puras (“*Le visible et serein soufflé artificiel/ De l’inspiration, qui regagne le ciel...*”), a sua função é relacionar, pôr em contato, explicar à luz do momento. “Nunca jamais ele (o homem), foi tão *momentâneo* como agora”, disse Mário de Andrade, com precisão e justeza, na sua

recente conferência sobre o movimento modernista. E o somos em ambos os sentidos: momentâneos porque amarrados estreitamente às menores injunções da hora, e momentâneos porque a nossa obra, como a obra de toda fase de transição, traz em si a marca efêmera das coisas circunstanciais. Assim, portanto, o esforço para esclarecer os acontecimentos presentes é a obrigação primeira do intelectual que não sente a vocação da atividade direta e que, por outro lado, não quer encerrar-se num marginalismo que tanto tem de cômodo quanto de pouco louvável. Entre as inúmeras vias para se chegar aos acontecimentos, entre as várias maneiras de abordá-los, por que não colocarmos a da compreensão das obras do pensamento e da sensibilidade? Nascidas de exigências imperiosas do espírito humano, trazem em si a essência dos sonhos, das aspirações e das tentativas de uma época. É nelas que se aninham as vagas possibilidades do futuro e que são julgadas as tentativas do passado. Tácita ou explícita, consciente ou inconscientemente, nelas se encontram as mais variadas manifestações da inteligência e do coração dos homens. Sem elas, é impossível compreendê-los, pois que nelas se condensam os seus mais diversos anseios, as suas vitórias, as suas derrotas, as suas fraquezas e a sua força. Ao encontrar neste mundo ao lado do mundo, crítico e leitor se sentem como que suspensos ante o peso da sua tradição e a riqueza das suas possibilidades. Penetrá-las, clarificá-las, relacioná-las, torna-se então uma tarefa cuja importância só é ultrapassada pela daqueles que as vão realizar. Assim compreendida, pois que a ela incumbe uma parte desse trabalho, a crítica — literária, artística, filosófica, científica — nos aparece como um instrumento de conhecimento e um guia de caminhos difíceis, e a sua utilidade não pode ser negada.

*

Para tudo isto, o crítico não dispõe de nenhuma faculdade extraordinária — como levantar tampas dos crânios ou farejar o princípio dos princípios. Não esperem dele, portanto, artigos iluminados, em que se esclarecem coisas misteriosas. O de que ele dispõe, como toda gente, são cinco sentidos e mais um pobre cérebro. Por eles tem de passar tudo o que vem do mundo — das coisas, dos homens e dos livros. Não lhe é dado realizar o milagre da perfeita objetividade e da pura compreensão, uma vez que não lhe é possível escapar a esta humaníssima condição. O trabalho aparece, necessariamente, como um contato pessoal com as obras, e o seu esforço deve ser o de transcender esta circunstância a fim de não cair no impressionismo. Daí a necessidade que acima se indicou da sua posição de quem procura afastar o caráter estritamente pessoal da leitura e da reflexão, para colocá-las ao serviço da sua época e das suas necessidades. A interpretação de uma obra devendo se basear a busca daquilo que, nela, representa a parte mais significativamente ligada ao espírito da sua época. Se também este esforço for excessivamente momentâneo, paciência. O crítico é, por excelência, o escritor que passa, que mais rapidamente envelhece; e a sua missão estará cumprida se puder ter contribuído para orientar seus contemporâneos.

*

Contaram-me que Vuillermoz, crítico musical francês, nega-se terminantemente a conhecer as pessoas dos seus criticados ou criticandos. Com efeito, o contato pessoal dá, às vezes, uma direção nova às nossas ideias sobre um autor, e, sobretudo, torna-se difícil a isenção de ânimo que deve ser a qualidade básica da nossa ética profissional. Por isto, o caso extremo de Vuillermoz tem uma significação muito grande, muito larga, para quem se ocupa do ofício de criticar. Ele ilustra o que se poderia chamar a ascese do crítico, a sua atitude antes rígida que diz um — não — terminante a qualquer veleidade de se derramar em simpatias pessoais e compadrios literários; de quem prefere o isolamento e a perda de muita comodidade ao que lhe poderia parecer uma traição ao seu dever de dizer as coisas retamente. E de quem, por outro lado, sofreia a antipatia e, mesmo, a inimizade,

em proveito dessa retidão de espírito. Só assim lhe será possível ter forças para exercer a sua missão — que é o dever de nada enunciar que não seja única e exclusivamente aquilo que lhe parece a verdade. Nesta seção, que hoje assumo, não será outra a norma de conduta. Se nem sempre é possível dizer tudo aquilo que se pensa, é sempre possível dizer apenas aquilo que se pensa. E é o que farei.

Notas de crítica literária – Feijó

Prosseguindo nos seus estudos sobre a Regência, o sr. Octávio Tarquínio de Sousa nos dá agora um *Diogo Antônio Feijó*¹ que vem confirmar a sua autoridade nos estudos desse período e a sua maestria na biografia histórica. O critério adotado pelo sr. Octávio Tarquínio de Sousa para penetrar e esclarecer os problemas regenciais é dos mais inteligentes, uma vez que os vem observando dos diversos ângulos em que se colocam os personagens que neles desempenharam papel de relevo. Nesses períodos tumultuários, mais do que em outros, os homens são pontos de reparo para a compreensão dos aspectos mais significativos. Biografar os homens representativos de um momento histórico, em que eles foram fatores decisivos, é aclarar singularmente a própria complexidade desse momento. De tal forma — como fatores de compreensão histórica — é que se deve hoje em dia compreender a biografia dos homens públicos. Antigamente, a biografia tinha um interesse sobretudo de ordem moral. Queria-se o exemplo do varão ilustre, num sentido por assim dizer pedagógico — interessando no biografado as suas virtudes e aqueles traços que pudessem contribuir para a organização da conduta do leitor. A este conceito plutarquiano de biografia, foi ainda Romain Rolland, quase em nossos dias, buscar inspiração para traçar a sua *Vida dos homens ilustres*, com que pretendia infundir ideais à sua geração cética e pessimista. Com o Romantismo, porém, já a biografia passara a ser explorada com um intuito menos moral do que psicológico, de fundo mais literário, onde o interesse pelo biografado provém do fato dele ser um caso atraente. Nos nossos dias essa paixão pelo caso vem descambar num vulgaríssimo interesse romanesco pela vida dos homens famosos, o que é uma das muitas formas que assume a necessidade de informação, marca do nosso tempo e resultado da faculdade mestra do homem do século XX: a curiosidade sôfrega e imperiosa. Esta circunstância levou a um lamentável abastardamento do gênero — tornado verdadeira *tarte à la crème* de escritores ávidos de lucro e fama e de leitores pouco exigentes. Os que têm uma concepção digna da biografia tornam-se, desde logo, mercedores de estima e gratidão, por saberem usar com inteligência e honestidade de um instrumento de primeira ordem para o conhecimento do homem e dos acontecimentos. Não há de ser após os seus trabalhos sobre Vasconcelos e Evaristo que seja preciso afirmar do sr. Octávio Tarquínio que ele pertence ao número limitado desses biógrafos. Aqueles trabalhos, e este *Feijó*, que de todos é o mais perfeito, se apresentam como reconstituição e como interpretação — esta, serve fiel da outra — no mais alto nível. É que o sr. Octávio Tarquínio de Sousa tem consciência nítida do que seja reconstituir uma figura do passado. Sabe que a fidelidade aos documentos é condição básica nesse processo, e que a imaginação é uma das suas chaves. Sabe que o historiador — homem de observação e de escrúpulo — se aproxima do artista quando recria o personagem, soprando vida nos documentos do passado. Sobretudo, sabe o que é imaginação para o historiador. Porque há dela uma péssima concepção, que pode levar ao arbitrário e ao devaneio histórico, em prejuízo irremediável do alcance da obra e, mesmo, da sua honestidade. Imaginação, em história, não consiste em inventar cenas, diálogos, solilóquios, intercalando-os num trabalho que afora isto, às vezes, é sóbrio e objetivo, com o fim de arejá-lo ou de descalçar uma bota difícil. Consiste na própria atitude com que o historiador se coloca diante dos fatos e dos papéis, e na maneira porque os interpreta, os faz falar — num esforço de simpatia que lhes dá vida sem falseá-los e que, muitas vezes, lhe supre as deficiências. Neste caso, a imaginação não é uma coisa que

¹ Octávio Tarquínio de Sousa, *Diogo Antonio Feijó (1784-1843)*. Coleção Documentos Brasileiros, Livraria José Olímpio, Rio.

acrescenta (o que seria arbitrário), mas que sugere, que esclarece, que vê os fatos de novos ângulos e, portanto, que *revela*. O livro do sr. Octávio Tarquínio ilustra plenamente esta concepção da biografia, que é a boa. É o livro de um historiador e é o livro de um artista — um penetrando o outro num perfeito consórcio, em que a argúcia, a finura, a sobriedade e a elegância se equilibram para nos dar uma obra de grande valor. Neste livro sem andaimes — pois que o considerável esforço de pesquisa e de documentação se esbate ante a obra acabada — aparece-nos um Feijó como nunca tivéramos, rico das suas qualidades e dos seus defeitos, estudado por alguém que demonstra possuir o senso da complexidade humana e a visão larga dos elementos que entram na composição de um caráter e de uma conduta. Na nossa terra, tem-se geralmente uma atitude de torcida em relação aos homens e aos fatos. Quem for procurar tal coisa nas trezentas e trinta páginas deste livro sairá decepcionado. Destas trezentas e trinta páginas tão cheias de sensibilidade quanto de clarividência serena, o nosso grande Feijó sai esclarecido, humanizado, compreendido.

Homem de uma rigidez pouco comum, o nascimento irregular e a dureza da sua vida de moço se combinaram para torná-lo extremado neste traço dominante do seu caráter. Homem sem meios termos, a austeridade da sua conduta levou-o à disciplina meio jansenista dos padres do Patrocínio. Por motivos difíceis de se compreender (o “fortalecimento da sua personalidade” levando-a a um “transbordamento” em face dos acontecimentos políticos da época — diz o sr. Octávio Tarquínio numa explicação um tanto sumária), este asceta desinteressado e sem vaidade, algo pessimista quanto ao seu semelhante e absolutamente incapaz de maleabilidade ou de contemporização, entra na política e é mandado às Cortes de Lisboa. Já por essa época os seus princípios políticos eram o que sempre foram (porque esse homem reto era de uma indefectível coerência consigo mesmo): um extremo liberalismo na sua maneira de conceber a organização político-social e um intransigente autoritarismo no manter a ordem a ela indispensável. Quem não meditar sobre a natureza desses dois princípios básicos da conduta de Feijó não poderá compreendê-lo e pensará frequentemente numa contradição. Feijó era um liberal convicto, respeitoso até a cegueira da vontade popular legalmente expressa, crente fervoroso da liberdade e inimigo de qualquer espécie de oligarquia. O seu ideal era o reino da *virtude*, à maneira de tanto outros contemporâneos seus, maçons e bêbedos de *aufklärung*. Era, portanto, perfeitamente definido o que podemos chamar o seu pensamento social. Quanto ao aspecto propriamente político do seu pensamento, Feijó era um autoritário de constituição, vocação e convicção. Como homem que crê firmemente numa fórmula, a sua atitude era de intransigência em relação a tudo que a pudesse pôr em perigo. Daí o corolário necessário do seu autoritarismo, que tanto mais se exacerbava quanto mais lhe pareciam perigar as conquistas liberais da Independência e do Sete de Abril — em defesa das quais pedia os famosos “remédios fortes”, que impediriam a sua decomposição pela anarquia. Seu autoritarismo era complemento do seu amor à liberdade e à virtude. Aliás, para se compreender bem esta questão, é necessário atentar para as condições do tempo. Pode-se dizer que o máximo problema político da Regência era o da autoridade — o da adequação de uma superestrutura política às transformações profundas que se registraram então na esfera social, e que extremavam, de um lado, as forças reacionárias da grande propriedade agrícola e, de outro, as reivindicações barulhentas das classes urbanas, em ascensão rápida e de composição instável e desordenada. Para qualquer político de bom senso, a questão capital era a criação de uma armadura governamental suficientemente poderosa para manter a ordem pública sem atentar contra as instituições liberais. Era esta, efetivamente, a doutrina dos grandes políticos do tempo: Feijó, Evaristo, Vasconcelos, Honório, Limpo de Abreu, Rodrigues Torres (v. op. cit. págs. 228-9). Para uns, porém quase todos — essa autoridade

se confundia com a hegemonia da classe capitalista — que era a sua — através do regime parlamentar, com ministros docilmente subordinados às maiorias de uma Câmara formada pelos representantes da classe em questão. Para outros — Feijó, Limpo — era preferível a organização de um governo mais pessoal, em que a vontade do Chefe do Executivo não tivesse a esbarrá-la os interesses desta maioria parlamentar de classe. Sob o seu aparente autoritarismo personalista, esta corrente era, de fato, a mais liberal, uma vez que tornava possível a composição dos interesses da plutocracia agrícola com os das camadas inferiores, ainda sem possibilidade de expressão política organizada, devido à sua irrelevância econômica. Terá Feijó sentido este caráter profundo do antagonismo que o separava dos futuros conservadores — ele que desadorava as aristocracias (op. cit. pág. 97) e que defendia no Conselho do Governo da Província de S. Paulo, em 1829, o direito dos pobres às terras devolutas (op. cit. pág. 97)? É difícil supor-se; mas, provavelmente, não — de tal modo o significado dos acontecimentos escapa às vezes aos seus protagonistas. Não era essa, de qualquer modo, a sua fama. Para os exaltados era o “Herói dos Capitalistas de Rocha e Quartilho” (op. cit. 158), epíteto que caberia como uma luva a Honório, Araújo Lima ou ao seu grande inimigo, Vasconcelos — o porta-bandeira da reação argentária de 1835. Este grande estadista — o maior da Regência — era o que se poderia chamar um democrata à moda de John Adams ou de Hamilton. O seu amor à fórmula autoritária se revestia nitidamente de um aspecto reacionário. “Parar o carro revolucionário”, “política de regresso” — são expressões suas que o demonstram claramente. Para uns, a autoridade significa transcender as condições revolucionárias que exigiram o seu aparecimento; é uma etapa dialética necessária, que conserva toda a fecundidade da etapa desordenada que a precedeu. Implica conservação de conquistas e estabilização dos seus efeitos. Para outros, a autoridade é um movimento puramente antitético — no seu sentido pleno — e aparece como o instrumento da reação, do aproveitamento das conquistas revolucionárias em benefício de uma classe. Feijó estava no primeiro caso; Vasconcelos, no segundo — ambos sem muita consciência em profundidade dos seus papéis verdadeiros. E aqui tomo a liberdade de formular uma hipótese, que vale o que valer. Vasconcelos foi o homem de uma classe, que era a sua. O deslocamento para a direita de quase todos os liberais moderados, a partir de 1831, numa lenta evolução que iria se cristalizar no Partido Conservador, significa a reação da classe aristocrática e argentária, de que Vasconcelos foi um dos principais advogados no Parlamento. “Nessas eleições de 1836 lançavam-se as bases do futuro Partido Conservador do Segundo Reinado, a cuja sombra se abrigaram de preferência proprietários agrícolas, fazendeiros e senhores de engenho, latifundiários e escravocratas, empenhados em contrabalançar, na direção política do país, a influência dos agitadores e ideólogos dos centros urbanos preponderantes desde os dias da Independência” (op. cit. pág. 242). A Feijó, o que lhe faltou foi uma outra classe, cujo homem fosse ele. Fora talhado para ser o porta-voz de uma pequena burguesia sólida, como a que em todas as partes do mundo, em seu tempo, vinha sendo a base dos políticos democratas — a pequena burguesia que iria reclamar em 1848, na França, o que não lhe haviam dado em 1830. Feijó encarnava muitas das qualidades caras a essa classe, desde o ardor reivindicacionista até o amor por certos princípios abstratos — amor que fazia Vasconcelos dizer, não sem razão, que ele “estabelecia um princípio absoluto e dele deduzia todas as consequências” (op. cit. pág. 250). Ora, tal classe não podia existir no Brasil em 1830. Podemos sem medo de erro dizer que só havia, então, uma: a dos grandes proprietários rurais. O que caracteriza uma classe é o seu fundamento econômico, e numa sociedade latifundiária e escravocrata só pode existir a classe dos que detêm os latifúndios e os escravos. O sr. Caio Prado Júnior observa com precisão na sua *Evolução política do Brasil*: “Quanto à população livre das camadas médias e inferiores, não atuavam sobre

elas fatores capazes de lhe darem coesão social e possibilidades de uma eficiente atuação política. Havia nela a maior disparidade de interesses, e mais do que classes nitidamente constituídas, formavam antes simples aglomerados de indivíduos.

Em último lugar, para compreendermos a ineficiência política das camadas inferiores da população brasileira, devemos nos lembrar que a economia nacional, e com ela a nossa organização social, assente como estava numa larga base escravista, não comportava naturalmente uma estrutura política democrática e popular” (pág. 120). Não tendo nunca sido um temperamento demagogo, e tendo bom senso suficiente para ver as possíveis forças políticas do país, só restava a Feijó governar com a casta dominante. Tal coisa em nada lhe repugnaria, uma vez que ela aceitasse a direção liberal autoritária, que era sua. Privado do seu apoio, não podia encontrar outro em que se firmar, tornando-se fatal a sua queda. Esta é estudada com grande inteligência pelo sr. Octávio Tarquínio no cap. VIII de sua obra, onde é analisada a incompatibilidade radical do Regente com a Câmara, centralizando o conflito a questão capital do “governo das maiorias” — espantinho do Padre paulista. Sente-se, nessa análise, a falta de uma atenção maior dada ao aspecto social da questão — que procurei indicar atrás. Atendo-se ao lado por assim dizer pessoal, o ilustre historiador não é propriamente deficiente, pois que se trata de uma biografia, mas restringe a sua compreensão. A influência das características pessoais de Feijó — vítima de um verdadeiro “exagero de qualidades” ao tempo da Regência — é capital na configuração do conflito, pois que elas tornaram insuperáveis as dificuldades de acomodação entre ele e a Câmara; mas, como em qualquer outro acontecimento histórico, um *substratum* em que se agitavam obscuras forças sociais condicionava a natureza deste. Não de menos, num homem como Feijó, as reações puramente individuais são de extrema importância, pois são elas que determinam cegamente a sua atitude política. A leitura do livro do sr. Octávio Tarquínio — livro que não posso deixar de recomendar vivamente aos meus leitores — dá a impressão curiosa que, em Feijó, o homem era muito superior ao estadista, as qualidades humanas sobrelevando as políticas de tal modo, que onde as segundas ameaçassem entrar em conflito com as primeiras, tornava-se fatal a sua incapacidade de prosseguir. Nas ocasiões de sua vida em que foram precisas as qualidades, antes humanas que políticas, de energia, decisão, intransigência, pureza — Feijó foi o homem do momento e dominou os acontecimentos com toda a elevação da sua grande figura. Na hora, porém, em que se fazia necessária a contemporização, a adaptação às circunstâncias, a faculdade da previsão, o “realismo” — Feijó deixava de ser o homem providencial, para se recolher no seu orgulho mal-humorado, misantropo, ansioso por se ver livre dos encargos que tão pouco condiziam com o seu feitio moral. Em toda a sua carreira, vamos encontrar aqueles traços humanos dominando a objetividade do estadista, embaraçando-lhe os passos, sobrepondo a intransigência dos seus princípios à mobilidade extrema dos acontecimentos — ao contrário de Vasconcelos, verdadeiro anti-Feijó, que sentia no ar a direção dos fatos, que possuía o apurado sentido das realidades, e cuja maior eficiência como estadista somos obrigados a reconhecer, embora nos inclinemos de preferência para a figura humanamente muito mais simpática de Feijó, esse Feijó tão complexo sob a aparente linha reta da sua inquebrável energia, que vem de encontrar um biógrafo à sua altura.

Notas de crítica literária – Santo Antero I

Para os brasileiros e portugueses, esse 1942, que viu os centenários de tanta gente ilustre, tem a significação de ser também o centenário de Antero de Quental. Antero continua cada vez mais vivo; não tanto por ter sido o maior poeta da língua no seu tempo quanto em virtude da sua figura e da sua carreira. Talhado para inspirador de homens e de grandes feitos, o seu nome se tornou o centro de um culto após a morte trágica. Creio ter sido o único escritor, nas nossas literaturas irmãs, a despertar essa veneração larga e comovida, persistente, crescente, que muito tem de devoção porque é cercada a memória dos santos e dos heróis. Herói ele o foi sem dúvida — desde a intransigente retidão com que se arrojou contra as grandes injustiças e os grandes erros do seu tempo, até à serena resolução com que findou o seu martírio nesta terra. Santo, chamou-o Eça de Queiroz, no mais belo pedaço de prosa que jamais escreveu; e com razão, porque só de um Santo seria aquela ativa bondade, aquela ascética pureza da conduta e aquele ilimitado amor do seu semelhante, possível apenas às vastas almas que trazem em si a dor do mundo.

*

Não é diretamente de Antero, todavia, que quero vos falar hoje, mas de um livro sobre ele. Refiro-me à reunião das quatro conferências pronunciadas pelo prof. Fidelino de Figueiredo, da Universidade de S. Paulo, na comemoração que o Departamento de Cultura promoveu do centenário do grande poeta¹. A sua edição vem aumentada de numerosos apêndices — como é do gosto e uso do autor — que a enriquecem com importantes aditamentos.

A crítica do prof. Fidelino de Figueiredo, de um modo geral, é mais uma crítica de erudito e de historiador — crítica que situa, comparada, informa, esclarece; crítica, por excelência, de períodos e de movimentos literários, onde a visão panorâmica, na sua complexidade e diversidade, requer o senso histórico e a profundidade da erudição, mas que nem sempre triunfa na análise de *um* autor, de *uma* obra. Falta às vezes a esta crítica, para tanto, aquela força penetrante, e como que poética de simpatia, a única, através da imaginação, que permite o contato íntimo com a criação literária.

Não de menos, é esta crítica, a do prof. Fidelino de Figueiredo, que me parece muito importante para nós, brasileiros — franco-atiradores, em geral sem aquela sólida moldura de ciência literária que torna possível a compreensão funcional de uma obra do pensamento, situando-a graças à erudição. Falta-nos o hábito e a formação necessárias para nos dedicarmos ao trabalho indispensável da localização da obra no seu tempo, e à busca inteligente das circunstâncias com ela relacionadas — atividade que prima o grande historiador português da literatura.

É este historiador da literatura que se sente sobretudo no livro de que nos ocupamos — o estudioso armado de um método de pesquisa e de um firme sentido histórico. Na 1ª conferência, incontestavelmente superior às outras, vamos encontrar uma *interpretação* de Antero, enquanto que as demais nos apresentam antes uma *exposição* histórico-literária, com detalhes de erudito e um certo esforço de explicação. O propósito didático do conferencista levou-o, sem dúvida e muito legitimamente, a dar este caráter ao seu trabalho. Fixaremos a nossa atenção na primeira conferência, onde parece haver uma orientação muito fecunda para o estudo de Antero.

*

¹ Fidelino Figueiredo, *Antero*, Coleção “Departamento de Cultura”, vol. XXVI, São Paulo, 1942.

O professor Fidelino de Figueiredo centraliza as suas reflexões em torno de uma proposição fundamental: Antero foi um guia de sua geração. Ou, antes, “Antero tinha a constituição mental dum guia ou anunciador de evangelhos — uma boa nova, o dom do verbo, o proselitismo e até aquela ascética retidão de consciência e aquele virginal asseio d’alma, que são grande parte da força aliciante do culto mariano, do de Joana d’Arc, do de Nun’Alvares. Possuía todos os ricos elementos que formam o apóstolo, menos um, que os há de unir e dirigir: a continuidade do esforço ou a vontade confiada ou a ambição do chefe que em si mesmo encontra a consolação das derrotas e o estímulo para novos combates” (op. cit. pág.21). Dentre os vários ângulos por que se pode colocar um observador para estudar Antero, este é dos mais clarividentes, por ser, como disse, dos mais fecundos. Sempre me pareceu que a chave para o estudo de Antero estava justamente considerar-se a sua tendência como que messiânica. Ninguém lhe poderá compreender a obra e a vida se não se compenetrar de que na sua grande alma se debatiam uma alta vocação metafísica e um apelo perene a solicitá-lo para a ação social. Aquela, não podendo se desenvolver totalmente devido, em grande parte, às exigências imperiosas deste; este, perdendo da sua possível eficiência devido ao ritmo intermitente com que a primeira o arrebatava, a ele Antero, de modo fatal, para outros combates, travados “num bom canapé, em que pudesse ler furiosamente e soltar a imaginação”. E a sua grandeza singular, a sua humana superioridade sobre os poetas contemporâneos seus, foi de não ceder nesta luta amarga, que o levou antes ao suicídio do que ao recolhimento estético nalguma torre de sonho. A consciência permanente da sua missão social foi, de fato, um traço da sua inteligência, e o desejo continuado de desempenhá-la, uma prova da solidez funcional deste traço no seu caráter. Mais do que autor de uma grande obra, este homem excepcional é um raríssimo exemplo de vida — um obstinado mártir da necessidade profunda de coerência, mediante o acordo entre a solução filosófica do espírito e a necessidade da sua transposição no terreno da vida. “Hoje não vemos nele só o poeta e o pensador, vemos um paradigma de vida altamente vivida, com incontestável sede metafísica, um homem que sofria em si as dores do mundo, um homem que se debateu com as limitações da razão humana e pôs em cada palavra, em cada afeto e em cada ato uma inspiração alada. Pode haver atualidade maior nestes dias negros?” (op. cit. pág. 24).

Este alto perfil humano e moral de Antero é a base das considerações do Autor, e devo mais uma vez dizer que só posso aplaudi-lo por se ter colocado em tal ângulo de visão.

Algum leitor minucioso poderia objetar contra a sua expressão “guia de uma geração” usada pelo prof. Fidelino de Figueiredo, alegando que tal condutor nunca levou a cabo tarefa alguma das muitas que propôs — como já ouvi. Sua vida, com efeito, é um suceder de atos sem continuidade. Ao lado da “Questão Coimbrã”, seguida pelas conferências do Cassino Lisbonense — tarefas que Antero se desincumbiu, e que bastariam para sagrar um guia — quantas outras em que a sua atuação não passou do impulso inicial e, menos que isso, do projeto não principiado ou interrompido. Introdutor da Internacional em sua terra, pouco durou a sua carreira socialista: colocado à testa da *Liga Patriótica do Norte*, não revelou capacidade de coordenador capaz de salvá-la da rápida dissolução: autor ansiosamente esperado de um “Programa de trabalhos para a geração moderna”, queimou os originais desconhecidos desta obra inacabada, que seria a sua mensagem, a *sua obra*. E assim pela vida afora, tanto particular como pública. Esta verificação, embora justa, não invalida, no entanto, a afirmativa do prof. Fidelino de Figueiredo. Leia-se, a propósito, o que vai escrito a certa altura do seu livro: “Manuel de Arriaga, que bem sabia distinguir o caráter dum guia espiritual do dum condutor de multidões ou propagandistas de partido, recordou que ‘ele exercia a verdadeira chefatura espiritual pela sua qualidade de crítico eminente e pela bondade preponderante do seu

caráter” (op. cit. pág. 42). Aí está, com efeito, o nó da questão. Antero foi guia no sentido de *inspirador* — inspirador aclamado e ouvido com reverência pelos seus contemporâneos, que sentiam no bom gigante louro aquele toque do ideal que justifica o ascendente espiritual do homem sobre o homem. Os seus insucessos na ação explicam, em parte, pela abulia mórbida, fruto de taras pesadas, que lhe castigavam os pobres nervos desorganizados, e, em parte, por outros motivos complexos de ordem mental, que não é possível indicar aqui. O pessimismo, para muitos o traço dominante do poeta, poderia também explicar os repentinos colapsos da vontade desamparada por uma organização fisiológica normal, e agravados pelo niilismo dalgumas especulações. Julgo, entretanto, necessário um reparo a este respeito. Não havia em Antero o pessimismo que comumente se lhe atribui. O seu não se enquadraria num conceito metafísico amplo, que subordinasse o homem e a sociedade à negação do querer-viver, uma vez verificada a sua tendência final ao não-ser e ao aniquilamento, como em Schopenhauer e Von Hartmann. O negativismo total de alguns sonetos seus, sobre ser uma etapa dialética do seu pensamento, é antes uma solução no plano individual e um esforço para dar generalidade à disposição pessoal de um momento dado. Não seria possível, com efeito, se houvesse nele um pessimista metafísico radical, explicar os seus esforços de ação social e a sua confiança ardente no futuro, expressa pouco antes da sua morte nas *Tendências gerais da filosofia no século XIX*. Havia nele, isto sim, o que talvez se pudesse chamar de “pessimismo em espécie”; um pessimismo *histórico*, referente às condições contemporâneas do mundo e de Portugal em particular. Mas não se encontra em Antero aquele afastamento das coisas da vida que caracteriza o pessimista metafísico. E justamente por causa disto — deste otimismo fundamental quanto ao destino do homem, malgrado a negra melancolia com que o seu elevado senso moral e a sua doença o faziam, frequentemente, ver os seus contemporâneos e as suas possibilidades — por causa disto é que havia em Antero uma vocação evidentíssima para guia de homens. Desde os primeiros anos de Coimbra, a preeminência da sua figura fez congregarem-se em torno dele quantos pensavam em reformar o Portugal frouxo da Carta — seu pensamento primeiro, sua estrutura político-social em seguida. A “revolução moral”, que “não se faz dum dia para o outro, nem se decreta nas espeluncas fumosas das conspirações” — de que ele falava numa carta a Lobo de Moura² — não poderia encontrar melhor guia espiritual nem melhor exemplo moral. Antero devia, com efeito, dar àquela impressão de “Bardo dos novos tempos” que teve em Eça de Queiroz ao vê-lo pela primeira vez, improvisando ao luar na escadaria da Sé Nova de Coimbra. E devemos ao professor Fidelino de Figueiredo o ter colocado este problema com lucidez e com penetração na sua conferência inicial: por ter acentuado este caráter heroico do poeta — a sua disposição e preocupação fundamental de se pôr, alma e corpo, ao serviço do seu tempo e do seu semelhante.

² Ver o livro de Luiz Teixeira: *Vida de Antero de Quental*, Lisboa, 1942, que traz em apêndice esta e outra carta do poeta ao seu grande amigo.

Notas de crítica literária – Santo Antero II

Na literatura, na arte e na filosofia do século XIX, as circunstâncias históricas repercutiram profundamente — como não podiam deixar de fazê-lo. Em grande parte, a literatura do século passado foi uma literatura angustiada, inquieta, — e as exceções nem sempre formam a parte melhor da sua produção. Era natural que sucedesse esta certa angústia do pensamento a tanto ou quanta serenidade, a bem acentuada saúde mental que dá um aspecto aristocrático, às letras e artes dos períodos anteriores. Na França, por exemplo (a baliza da cultura daqueles tempos), um Pascal das *Pensées* era exceção, e o fermento de agitação e descontentamento, por sua vez, se via confinado nos gêneros menos nobres, onde era cuidadosamente recalçado pelas elites intelectuais. Quem ousaria pôr um Scarron ou um Furetière na fila mestra dos escritores oficiais, pensionados, servidores da Razão... humana e de Estado? Fenômeno natural. Essa literatura correspondia a uma organização social mais ou menos sólida, em que as hierarquias secularmente aceitas e prolongadas pela economia agrícola-mercantilista não davam lugar a questões sociais de natureza aguda; em que o pensamento, correspondendo na escala das “faculdades” humanas ao que ora a nobreza na escala social, dirigia-se naturalmente a esta — aos seus cacoetes e ao seu sentimento de medida. Ora, o século XIX é um século de ebulição. Para a inquietação, que nasce do senso de desajustamento, nenhum mais fadado que ele. No terreno político, — inquietação de vária espécie, devido sobretudo ao fenômeno inteiramente novo da tomada de consciência da classe trabalhadora, mudadas em massa proletária com a profunda transformação tecnológica iniciada no fim do século XVIII. Esse fenômeno enorme, — esta tomada súbita de consciência — junta-se a outros para formar a base de todos os fenômenos de inquietação política, uma vez que ele era incompatível com o tipo de organização social e de exploração econômica então vigentes.

No pensamento, — refletiram-se esta inquietação e esta angústia agravadas pela solução kantiana do problema da “coisa em si”, a que sucedeu o impasse criado pelas filosofias naturalistas e positivas diante dos eternos problemas metafísicos.

Na filosofia, na literatura, na arte, — o século XIX é em grande e significativa parte o século do pessimismo. Nunca, antes dele, este se organizara racionalmente em sistemas de tamanha amplitude. Nunca a poesia e o romance deram tanto grande espírito preso do mal irremediável de viver. Nunca a música, antes de Wagner, soltara o seu canto para chegar à expressão definitiva da inanição das coisas da vida. Em grande parte, este pessimismo se origina da insatisfação profunda que causa um estado social em que a estrutura político-econômica não corresponde mais ao que os homens pressentem confusamente dever ser a solução viável. Num homem de vida ativa e senso das relações humanas, o resultado é o nascimento de um reformador. Num temperamento metafísico ou numa sensibilidade exaltada, nascem o filósofo pessimista, o poeta e o artista com visão trágica das coisas.

O leitor que me perdoe este rodeio, menos intencional do que imposto por um dos livros de que nos ocuparemos. O sr. Pizarro Loureiro publicou uma obra com o nome de *Antero de Quental e a inquietação do século XIX*¹. Com efeito, o tema é sedutor. Neste pano de fundo que acabo de indicar ao leitor, a figura do grande poeta se ordena claramente. Filho do seu século, nenhum mais do que ele foi tão ligado aos seus problemas e às suas aspirações. Aquela inquietação política, de que falei, viveu-a Antero

¹ Editorial Inquérito, Rio, 1942.

com intensidade. Falam bem disto as suas crenças socialistas, refletidas no plano individual pelo aprendizado de tipógrafo (sempre a obsessão da coerência) e no plano social pela fundação da seção portuguesa da Internacional. A inquietação filosófica levou-o a procurar com sempre renovado afã a solução para os grandes problemas do espírito, levantados pela agitação científica do seu tempo; lá estão a demonstrá-lo os dois trabalhos em que, no seu idealismo transcendente, defende a necessidade inevitável da metafísica.² Toda a sua obra reflete essas duas inquietações maiores — a política e a filosófica — no plano das suas angústias interiores. São os sonetos revolucionários da fase de 1864-1874, são os sonetos filosóficos e autobiográficos dos outros períodos. Meu Deus do céu! Que material era esse filho do século XIX para o sr. Pizarro Loureiro e o seu ambicioso título! Infelizmente, o autor ficou-se no título. Quem quiser saber da relação entre a inquietação de Antero e a de seu tempo; da repercussão deste tempo na sua sensibilidade e no seu pensamento — deixe o livro fechado e vá procurar noutra parte. Raras vezes tenho visto maior desacordo entre capa e conteúdo, e por estas como por outras razões é que considero falhado o livro do sr. Pizarro Loureiro. Senão vejamos.

O livro consta de três partes: “Antero de Quental (notícia biográfica)”; “O nacionalismo de Antero de Quental” e “A angústia filosófica de Quental”. Ao contrário do que seria de se esperar, a notícia biográfica ocupa 122 páginas sobre 171. Portanto, a parte propriamente do ensaio interpretativo se distribui em dois ensaios — na realidade sem ligação entre si — que ocupam menos de um terço da obra. A parte da vida de Antero não é um “ensaio biográfico”, mas uma compilação dos diversos artigos do *In memoriam*. Tendo em vista a extrema raridade desta obra capital para a compreensão do poeta, o aproveitamento dela feito pelo sr. Pizarro Loureiro — normalmente confessado, aliás, a cada passo — teria um interesse de divulgação, pondo nas mãos do leitor a substância de uma obra quase inacessível. Mesmo este valor, todavia, é preciso negar-lhe, uma vez que o trabalho não apresenta a menor originalidade de exposição e nem tampouco equilíbrio e boa escolha dos textos. Se o leitor nada encontrar noutra parte que o informe da vida de Antero, recorra então ao nosso autor, que é, sem dúvida, expositor honesto. Terá, porém, que lutar com um mau gosto de expressão de arrepiar os cabelos.

Na segunda parte, as ideias políticas de Antero, confusamente apresentadas, são chamadas o seu “nacionalismo”. O ensaio podia perfeitamente ter outro título que não faria mal ao seu conteúdo. E para agravar esta unidade frouxa, o autor se lança num tal delírio de imagens, que não posso deixar de comunicar algumas ao meu leitor: “Em Coimbra, a crisálida do seu espírito rompe o casulo e, em pouco, a borboleta do seu gênio ganha voos e adejos que a assinalariam como um dos mais altos expoentes da latinidade” (página 127). “Antero... é o chefe espiritual desse grupo, que, não apenas com pasquinadas iconoclasticas, mas com a força reçumante das ideias novas, abala os alicerces da sociedade tacanha e política rasteira etc.” (pág. 128). E por aí vai, falando do “ópio liberal”, da “passiva e enfermiça postura dos organismos condenados ao parasitismo infecundo” etc. E a inquietação do século XIX? Até agora nada. Quem sabe a partir da página 146, onde começam as 25 páginas da “Angústia filosófica de Antero”? Vamos a isso. Aí pela primeira vez encontramos um conteúdo que corresponde ao título. Em vez de um estudo filosófico, todavia, como era de se esperar, vemos longas tiradas sobre as já muito cediças e repisadas afirmações a respeito das lutas interiores do grande poeta. Nenhum ponto de vista original, nenhuma apresentação original de algum ponto de vista anterior; nenhum — repare bem o leitor. Antero, aqui, vira “um D. Quixote do pensamento a enfrentar os moinhos das ideias” (145). Só é preocupado, segundo o sr. Pizarro Loureiro, pela “dualidade da sua trajetória espiritual” (147). Quais sejam esta

² *A filosofia da natureza dos naturalistas e As tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*, o 1º de 1887, o 2º de 1890.

dualidade e esta trajetória, não ficamos sabendo ao certo. Parece que o autor assim chama às lutas interiores de Antero, de um modo geral... É dessas lutas que o autor se ocupa, com o seu já conhecido amor às belas imagens. Imagine-se o que não rende este pretexto para grandiloquência nas mãos de um estilista como o sr. Pizarro Loureiro! No final dramático, depois de narrado o seu diálogo com a morte, Antero, após ter sido borboleta, D. Quixote, Fausto sem Mefistófeles (página 100), “como um Ícaro... voa para o nada, mergulha no sonho da eternidade, só agora verdadeira e gloriosamente livre da tragédia do gênio, que o fez infeliz como um desgraçado e grande como um Deus” (171). Fim.

E a inquietação do século XIX? Até aqui, pelo menos, nada. Foi um problema que não deve ter tirado o sono ao sr. Pizarro Loureiro.

*

O livro do sr. Luiz Teixeira, escritor português³, é modesto no seu título e nas suas intenções. Propõe-se, dentro do espírito da coleção a que pertence, contar de maneira acessível, que seja ao mesmo tempo de boa qualidade, a existência de Antero. Razão inicial para contar com a nossa simpatia... E convenhamos que, efetivamente, a obra do sr. Luiz Teixeira é uma *réussite*. Ao leitor interessado em travar conhecimento com o poeta, eu não saberia indicar melhor guia. Neste livrinho de 86 páginas, encontrará uma “apresentação” de Antero, através da exposição muito chã e muito despreziosa da sua vida, a que se segue uma relativamente rica tábua cronológica, assinalando as suas atividades e produções. Adiante, a “Carta autobiográfica a Wilhelm Storck” — documento da maior importância para o conhecimento do poeta, e, para finalizar, duas cartas a Lobo de Moura parcialmente inéditas, e também essenciais, e uma inédita a Fortunato da Fonseca. Raras vezes tenho visto uma obra de divulgação ter realizado tão bem o seu propósito, informando com fidelidade e sem vulgaridade, e traçando, de modo pessoal, um retrato vivo do biografado.

*

As grandes iniciativas deste centenário, porém, foram as edições de Antero feitas pelas “Edições Livro de Portugal”. Fidelino de Figueiredo selecionou as prosas, dando-lhes como prefácio a sua 1ª conferência de que já falamos.⁴ Manuel Bandeira selecionou as poesias e juntou-as aos sonetos completos, precedendo-os de um belo prefácio, em que aparecem as características da escrita do nosso grande Manuel, — a extrema propriedade na extrema simplicidade.⁵ Esta iniciativa põe ao alcance de todos o essencial da obra anterior, até aqui quase impossível de se encontrar entre nós. A Portugal compete agora reeditar o *In memoriam*.

³ Luiz Teixeira, *Vida de Antero de Quental*, Coleção Gládio, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1942.

⁴ *Antero de Quental — Prosas escolhidas*, seleção e prefácio de Fidelino Figueiredo, Livros de Portugal Ltda., Rio, 1942.

⁵ *Antero de Quental — Sonetos completos e poemas escolhidos*, seleção, revisão e prefácio de Manuel Bandeira, Livros de Portugal Ltda., Rio, 1942.

Notas de crítica literária – Ficção I

Se me perguntarem qual é o critério objetivo mais firme e mais imediato para se julgar uma obra de arte ou de literatura, eu direi que é o critério da sua necessidade. Necessidade, neste sentido, quer dizer a presença de uma série de razões que fazem com que a obra pareça alguma coisa que não poderia deixar de existir. Quando se tem o sentimento de que ela não é necessária, mas inevitável, está-se diante de uma grande obra. Quem seria capaz de dizer que Julien Sorel podia não ter existido, sendo as coisas como eram e como são? Este caráter é dado à obra por um conjunto de fatores, tanto internos quanto externos, que se reúnem, afinal das contas, para definir a sua funcionalidade, isto é, a sua razão de ser em função de certos problemas ou, simplesmente, certas características do homem ou da sociedade de uma época. Uma obra autêntica — no sentido próprio — é sempre uma resposta: uma resposta dada por um indivíduo, de mais sensibilidade ou mais penetração do que a média, aos inúmeros problemas que vê ou presente, em si, nos outros, no grupo. Ora, resposta implica pergunta — o que vale dizer que há entre o autor e o seu tempo um tecido sutil de relações, este solicitando a sensibilidade daquele, esta reagindo sobre o tempo, numa inter-relação que assegura à obra uma situação funcional. Parece-me que isto é uma evidência; de qualquer maneira, sempre a tive como o critério mais garantido e mais esclarecedor para se julgar objetivamente uma obra. Agora, é claro que caráter funcional da produção literária vem ligar-se o seu valor próprio. Este, porém, depende em grande parte daquele. Sendo a arte, de modo geral, um fenômeno de antecipação nas esferas do conhecimento o valor de uma obra é inseparável deste aspecto de resposta a uma incógnita — de que acima falei. Prefiro, pelo menos neste caso e com esta aceção, não considerar um valor como qualquer conteúdo irreduzível e absoluto de uma criação ou de uma atitude — mas ver nele, tomar como critério para encará-lo, a natureza e as propriedades das suas relações com o esforço humano de clarear as franjas de sombra que o rodeiam o pobre círculo do conhecimento. Quando, portanto, uma produção do homem vem responder a este esforço de penetração, seja uma máquina que permite um domínio maior sobre a natureza, seja um poema que torna mais claro um canto qualquer da alma — podemos dizer que o seu aparecimento foi necessário, porque ela se integra funcionalmente no conjunto das atividades de uma cultura. Quando se vê que numa obra literária nada responde a nada; coisa alguma existe que permita sentir a sua *eficiência* artística — podemos dizer sem medo que esta obra é desnecessária. E tal constatação, a meu ver, é fatal para ela. Para comprová-lo, basta o leitor sentir a sensação de constrangimento que causa uma obra má, na qual, além do mais, não se sente a mínima razão de ser em face dos problemas do homem — eternos —, ou dos problemas históricos de uma sociedade. É essa sensação que desperta o livro de contos do sr. Aurélio Buarque de Hollanda — *Dois mundos*¹. Por que então falar tanto para chegar a ele? Justamente porque ele ilustra como nenhum esta vacuidade das obras disfuncionais, das obras que não pertencem ao seu momento, que parecem ter passado incólumes por todas as conquistas técnicas e essenciais da literatura, que dão a impressão de um cemitério de sobrevivências culturais, que permanecem inteiramente fora dos requisitos indispensáveis à obra de ficção. *Dois mundos* parece ter sido fruto de um mal-entendido, de um duplo mal-entendido linguístico e literário. Diante de certas qualidades que chegam a vencer este mal-entendido para produzirem um belo conto, “O chapéu de meu pai”, sou levado a crer num defeito de formação intelectual,

¹ Aurélio Buarque de Hollanda, *Dois mundos*, contos, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1942.

numa falta de orientação, numa disparatada maneira de conceber a literatura. E isto, que talvez comprometa a carreira do sr. Aurélio Buarque de Hollanda, é mais grave (por ser mais exemplar) do que uma falha essencial de inteligência.

Com duas aliás honrosas exceções, este livro não é um livro de contos — é uma reunião de exercícios de estilo, mais ou menos como os que se fazem no Ginásio quando o caráter de aprendizado dá um tom agressivo de construção à língua que se escreve. Coisa grave é que este caderno de composição seja dado à publicidade por um autor que, segundo me contam, tem a sua reputação mais ou menos firmada no Rio como homem de letras e firmadíssima como conhecedor da língua. Não digo nada desta segunda parte, porque não entendo dela. Acho apenas que se deveria pôr gramática em vez de língua. Se, ao contrário de Anatole France, o sr. Aurélio Buarque de Hollanda se dá muito bem com a primeira, é fora de dúvida que não vai lá muito com a segunda — vista ela sob o seu aspecto orgânico, e não formal. Por isto é que ousou afirmar que o nosso autor não tem estilo, uma vez que não se pode ir chamando assim à simples maneira por que os indivíduos escrevem. Um estilo, antes de mais nada, só se apresenta como tal quando, de certo modo, se desprende do esforço a que é devido para aparecer existente por si mesmo. É preciso que tenha autonomia, que se desprenda materialmente das mãos que o amassaram, para aparecer como obra de arte. Ora, o sr. Aurélio Buarque de Hollanda está sempre nos andaimos, policiando a sua escrita; dando uma demão numa vírgula, apitando para as suas frases picadinhas não se amontoarem por cima dos sinais de pontuação; suando de parágrafo em parágrafo, como quem lida com um perpétuo rascunho. Nas suas frases, sente-se o cunho perene do literariamente acabado, da expressão ajustada. Não importa que a sua correção gramatical seja absoluta. Preocupado pelo espectro do apuro linguístico, fica amarrado a uma virgulação excessiva, que comprime as suas imagens bem podadas, as suas considerações conscienciosas e sentenciosas de exercício escolar. Nas suas frases não há movimento, não há vida, não há nervo (não há centelha, como diria Eça). As frases morosas do sr. Aurélio Buarque de Hollanda parecem meninos bem-comportados — esticados, entalados, dentro das roupas cuidadinhas, e que, para brincar, são de uma falta de jeito dolorosa. E aí está o mal-entendido fundamental: — tomar gramática por estilo.

Este, portanto, o estilista. O contista — salvo nas duas exceções de que adiante falarei — parece com a batalha de Itararé da poesia de Murilo Mendes: “— Não houve”. Sim; positivamente *não houve*. Quase todos os contos deste livro dão a impressão de um erro básico, de uma *gaffe* literária. Talvez o assassino do sr. Aurélio Buarque de Hollanda ficcionista seja o sr. Aurélio Buarque de Hollanda gramático. Não sei bem. O fato é que há nele uma qualidade apreciável para um contista: faro para as situações interessantes. É mesmo estranho que um escritor que sabe arranjar assuntos tão atraentes em si — os exemplos não faltam em *Dois mundos* — porfie em sabotá-los metodicamente com a sua escrita absolutamente imprópria e com uma falta de senso do que seja construção literária de deixar o leitor desnorteado. O excessivo cuidado gramatical leva o autor ao acúmulo de acessórios, de peças linguísticas agarradas à linha de desenvolvimento da narrativa, que marcha num andar labiríntico, parecendo obedecer às construções gramaticais em vez de ser o contrário. Ora, se há gênero literário que se abafa com acessórios e penduricalhos é o conto. Conto não admite a erva de passarinho das variações pessoais do autor; ainda mais quando estas são de natureza gramatical. Requer um despojamento um condensamento, que só são obtidos mediante à extrema concentração na sua sequência. Concentrado é coisa que o autor não é. A sua dispersão é uma das armas que o gramático Buarque usa para matar o contista Buarque. Tomo, ao acaso, o conto “João das Neves e o condutor”, *itararense* por excelência. O autor começa a contar tanta coisa, se ocupa tanto em traçar os retratos, preparar o ambiente, explicar tudo, enfim (sempre *colocando*

os seus mimos gramaticais), que a história se dispersa, se esvai no ar. Para lhe dar um fim, o sr. Aurélio Buarque de Hollanda ajeita então um desfecho perfeitamente desnecessário, em que aparece o condutor, verdadeiro objeto de circunstância. E a não existência da ação real, de adensamento progressivo que caracteriza a história conduzida por uma mão de quem sabe, tira a este conto, como a quase todos os outros, a sua razão de ser. Culpa, em grande parte, da impossibilidade que tem o autor de dizer uma coisa sem ser arrastado pela necessidade de lhe dar uma série de modificativos, de berloques verbais que se substituem a ela.

Ora, este mau comportamento literário não há de ser apenas fruto dos vícios gramaticais e verbais do autor. Apesar do faro que indiquei acima, ele não me parece ter intuição criadora, nem possuir sensibilidade suficiente para dar vida e interesse aos seus personagens. A prova que eu encontro disto é a extrema banalidade das suas observações, dos seus conceitos, das suas análises e a dolorosa falta de *sense of humour* do seu humorismo. Além disto, há no sr. Aurélio Buarque de Hollanda um certo primarismo, um traço que eu não saberia bem qualificar. É coisa que está no ar, que se sente. Talvez se pudesse falar de ingenuidade literária. São pedaços abundantes no seu livro em que ele se julga na obrigação de explicitar coisas evidentes, desconhecendo o fundamento da arte literária, que é justamente sugerir — dar, pela qualidade do relato ou da cena, a noção de densidade real e de verdade. É o caso, por exemplo, no conto “Primeira confissão”, quando o narrador, fazendo uma porção de comparações para ilustrar um seu ato de menino, entre as quais a metáfora de uma balança, se julga obrigado a dizer: “Tudo isso, está claro, foi dito em linguagem muito simples: nada de balança, nem de outros artifícios literários, que a minha idade estava longe de conhecer” (pág. 48). É o caso, também, de outra passagem do mesmo conto (pág. 49) em que, num desconhecimento total do que seja o tempo literário — tempo qualitativo por excelência — é levado a dizer, entre duas tiradas: “Essa luta interior, que assim no papel parece longa, na realidade se passou em poucos minutos”.

E por aí vão os seus contos, abortados por digressões, acúmulos, inabilidades, mau gosto (péssimo! Há contos que são maravilhas de mau humorismo e de mau gosto, como “Dr. Amâncio, revolucionário” e “O escritor Alberto Barros”). Narrativas desorganizadas, em ambos os sentidos, a que falta o *tônus* necessário para se elevarem a conto. A eficiência de um conto é, geralmente, toda centralizada por um choque qualquer no leitor; por um núcleo emocional que lhe dá consistência e razão de ser. Nunca se fará um conto com justaposição de impressões ou descrições, como é frequente em *Dois mundos* e clamoroso no conto “Pai e filho”, modelo do gênero recorte-colado. As produções do sr. Aurélio Buarque de Hollanda são impressões elaboradas, em que o *acento de significação* passa para a elaboração. De tal modo que o sr. Buarque é quase uma arte pela arte, ou, antes, uma sintaxe por sintaxe... Pode-se conceber depravação mais feia?

Falei que há todavia duas exceções honrosas; dois contos de verdade. Quero falar de “Zé Bala” e do “Chapéu de meu pai”. “Zé Bala” é um bom conto. Foi um momento feliz para o sr. Buarque, em que a ação arrastou o contista para fora da sua roda de peru gramatical e das cabeçadas que ela lhe faz dar. Aqui, o ficcionista venceu o estilista — perdão, o sintático. Quanto ao “Chapéu de meu pai”, mal chego a compreender como o autor conseguiu escrevê-lo. Dentro do livro, dá o sentimento de uma brusca invasão de verdadeira literatura e escapou por pouco de ser um grande conto. O autor constrói uma bela narrativa centralizada pela emoção que lhe desperta, na noite do velório do pai, o chapéu do morto dependurado no seu lugar costumeiro. Em torno dele vão se organizando as evocações, veem surgindo as cenas da vida do velho, o seu perfil físico e psicológico. O chapéu, motivo emocional fortíssimo, entra pelo conto adentro com vida própria,

surrealisticamente se autonomizando e levando junto a nossa emoção crescente. O autor, porém, parece que não teve bem noção deste caráter de independência ativa e afetiva que ia tomando o chapéu. Relega-o para uma subordinação aos temas da vida do pai, e ele passa, daí em diante, de objeto autônomo a *leitmotiv*. É pena. O conto é belo, mesmo assim; mas poderia ser diferente, estranhamente *diferente*, se os pulmões do autor respirassem bem em atmosferas — digamos kafkianas. A carga emocional de que falei, criadora da tensão que garante a existência ao conto, perpassa por esta narrativa do sr. Aurélio Buarque de Hollanda. “O chapéu de meu pai” é coisa a se ler pela vida afora, embora resmungando pelo que ele poderia ter sido. Considero-o como a única coisa que fica da derrocada que o tempo (neste caso muito breve) operará no livro de que falamos. Será ele desses livros que a gente dá uma vez na vida e depois não repete mais? Ou será promessa do quanto pode o autor, quando se libertar da inabilidade inicial? Não sei; mas, embora a contragosto, sou levado a acreditar mais na primeira hipótese.

Notas de crítica literária – Ficção II

Se há escritor popular no Brasil é o sr. Érico Veríssimo. Razão suficiente para nossas elites delicadas torcerem o nariz ante a sua obra. As elites brasileiras são singularmente exigentes. Talvez por não terem base sólida em terreno algum, compensam a sua relatividade por uma consciência exagerada da própria dignidade. Daí o inapelável dos seus julgamentos e o tom irascível com que se apegam aos movimentos da moda literária. Povo essencialmente palpiteiro, por uma questão de nível cultural que nos inabilita a ir muito além do palpite, vivemos a decretar e revogar decretos literários, numa ânsia muito significativa (muito significativa do sentimento profundo de inferioridade) de estarmos sempre em dia, ao par, — de nunca sermos *dupes* do que tenha um tom suspeito em relação à moda corrente. Tenho pensado sempre nisto a propósito do sr. Érico Veríssimo. Depois do entusiasmo do primeiro momento — há quase dez anos, começaram as restrições. Em parte, fundadas; em parte, porém, carneirismo intelectual. Depois que se espalhou a versão de que o escritor gaúcho era um copiador de Huxley, os famosos meios cultos lavraram a sua sentença: vulgar, sem originalidade, cortejador do êxito fácil, imitador dos ingleses. E nesta atitude permanecem ainda hoje os espíritos finos, de gosto delicado, que não toleram literatura em que não haja heróis de insondável profundidade, carregados, com todos os problemas da terra. Se possível, que haja angústias tremendas de ordem moral ou metafísica. Como é irritante o espírito de *coterie*, e como repugnam os pseudos espíritos fortes, que vivem farejando a moda para se estatelarem em conjunto na direção dela! É claro que Érico Veríssimo não é um romancista extraordinário: é claro que não traz nenhuma mensagem excepcional no domínio da arte, nem se salienta pela originalidade superior da sua criação. Não de menos, é também claro que é um romancista de primeira ordem, um escritor que tem vocação firme e que vem representando na nossa literatura contemporânea o aspecto “romance de costumes”, em que ela é tão pobre, escrevendo livros, uns de grande beleza, outros fracos, nos quais está presente um sentimento muito humano de arte. Por isto, a atitude de condenação que alguns dos nossos meios cultos têm assumido diante dele é injusta e pouco clarividente.

Com efeito, não se tem o direito de tratar com leviandade um autor da importância do sr. Érico Veríssimo, autor de influência larga e profunda na massa dos leitores brasileiros. Lembro apenas aos meus caros patrícios de ambos os sexos que, se tiverem o trabalho de ler com um pouco de atenção os *Caminhos cruzados* e o *Contraponto*, verão que o primeiro tem tanto do segundo quanto este dos *Moedeiros falsos*, de Gide; e muito menos do que o *Desconhecido*, de Lúcio Cardoso, do *Minuit*, de Julien Green, por exemplo.

Abram-se os olhos e veja-se esta coisa clara: Érico Veríssimo é um escritor brasileiro, que fez romances especificamente brasileiros transpondo para o plano da arte, numa linguagem bem brasileira, temas, problemas, sentimentos e personagens que são essencialmente brasileiros. Os seus recursos técnicos, os seus ângulos de visão, é que sofrem a influência de escritores estrangeiros. Nada, porém, dentro do estúpido critério: “É Huxley puro!”. Mesmo porque a influência deste, todo formal, não é maior do que, por exemplo, a de Rosamonde Lehman ou, sobretudo, a de Somerset Maugham.

O escritor é um indivíduo que exprime sempre uma ordem da realidade segundo um dado critério de interpretação. A técnica empregada é um instrumento de trabalho; um instrumento de trabalho que, embora visceralmente ligado ao conteúdo expressivo, pode ser usado para a expressão de mais de um conteúdo. Isto é, pode ser usado por mais

de um escritor. Ora, mais importante do que a afinidade formal de Érico Veríssimo com os ingleses, me parece ser a atitude totalmente diversa no que se refere ao *assunto* — cuja escolha depende sempre daquela visão e daquele intuito. Há nele uma constante preocupação pelos problemas das classes sociais, pela sua psicologia diferencial, pelo comportamento comparado dos seus membros. Um esforço, portanto, mais de amplitude social do que de profundidade psicológica; mais panorama coletivo que de destino individual, — e isso o separa dos ingleses. (Trata-se, evidentemente, de predominância de um aspecto sobre o outro, e não presença de um com exclusão do outro). Esta preferência é que, me faz chamá-lo, na falta de qualificativo melhor, de romancista de costumes, — no sentido de que a análise se refere sobretudo ao comportamento dos personagens em relação ao seu meio. E aqui, para não incorrer em autoplágio, peço licença para citar-me. Escrevi na revista *Clima*, em 1941, a propósito de Josué Montello, estas palavras que me parecem aplicar-se também ao escritor gaúcho: “Na casa de meu pai há muitos aposentos: na literatura também. Uma tradição que não se deve perder é a da boa história, contada com simplicidade, com harmonia, e que é construída com os dados imediatos da existência, se me permitem a expressão. Há escritores que penetram nos subterrâneos do espírito, que remexem o subsolo confuso do homem, e trazem à luz aspectos novos, mecanismos ignorados. Através deles, da sua intuição, da sua profundidade divinatória, os problemas do ser e do agir se aclaram de maneira inesperada. São os Dostoiévski, são os Julien Green, são os Charles Morgan. São entre nós — guardadas as devidas proporções — Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso, dotados de uma capacidade tão comovedora de penetração. Há contudo outros domínios; há outras vocações. Existe uma literatura que se aplica à vida como ela nos aparece; que lida com os seus problemas diários, com os aspectos imediatos do comportamento, com os sinais externos da incógnita humana. O seu processo narrativo é mais chão, seus quadros o mais reais possível; traça o seu caminho sem apelar para os ambientes de mistério ou para a magia da construção”. (n. 3, pág. 71)

*

Isto posto, voltemos à *situação* de Érico Veríssimo antes de analisarmos o seu último romance, o que faremos no próximo artigo. Para julgá-lo, é preciso, antes de mais nada, reconhecer que há nele uma vocação inequívoca de escritor. É um verdadeiro romancista, um homem que nasceu para isto. Vive exclusivamente para a sua obra, que é a sua profissão, com honestidade e com boa vontade. Mora sossegado na sua província, e não foi para a capital buscar emprego nem consagração. O seu encanto vem muito deste aspecto provinciano, a que raramente se resignam os escritores, e que contribui certamente para a sua simplicidade, para a naturalidade quase familiar das suas relações com os leitores. De certo foi este afastamento dos grandes centros literários que lhe permitiu a atitude desassomburada de escritor para o povo, escritor acessível, que exprime por princípio uma certa ordem de ideias e sentimentos de que o povo, o *seu* povo, possa participar.

Dizia-me certa vez o crítico teatral Décio de Almeida Prado que há atualmente dois tipos de romance, que se podiam classificar, esquematizando rijamente, com o “tipo francês” e o “tipo americano”. O primeiro se dirige conscientemente a uma elite (não é à toa que um dos seus legítimos precursores, Stendhal, punha no fim dos seus livros: “To the happy few”) e só chega às camadas populares quando falha em qualidade ou envelhece. O segundo é escrito com intenção de ser lido pelo maior número e o seu êxito é medido pela excelência da venda (coisa possível num país como os Estados Unidos onde praticamente só existe o maior número). Dentro da segunda orientação, que é sem dúvida a do sr. Érico Veríssimo, cabem as mais desenxabidas pachuchadas, mas cabem também as obras de um largo sentido humano e popular — categoria em que se ordenam

as do escritor gaúcho. Daí a sua eficiência e o seu caráter social. Daí, também, muitos dos perigos que ele nem sempre soube evitar, e que o conduziram a escrever um livro inferior, um livro de qualidade mais do que duvidosa, mais do que comprometedor: *Saga*. Este livro e *Olhai os lírios do campo*, em grau menor, representam uma queda na produção do autor. A abundância palavrosa, o sentimentalismo social, a declamação humanitária, a esquematização psicológica, as fraquezas de uma cultura geral que não observa a devida modéstia — fazem delas obras de valor bem inferior. O que não impede que atrás exista uma série que começa com *Clarissa* e vai até *Um lugar ao sol*, digna de conservar o alto posto que o seu autor deve ter nas nossas letras. Ainda mais agora, que ele nos dá um novo romance, *O resto é silêncio*, no qual retoma o nível desses livros, ultrapassando-o mesmo, talvez. E esta nova *réussite* vem trazer de volta à obra do sr. Érico Veríssimo aquela confiança que *Saga* e *Olhai os lírios do campo* haviam abalado. Felizmente, o que houve não foi uma decadência mas um colapso. E esta retomada de força significa certamente a continuação da boa ação social e literária do sr. Érico Veríssimo. Num país em que as elites de toda a espécie se separam decididamente do povo, é incalculável o alcance de uma obra de valor que se torna acessível a ele. Que lhe apresenta produções harmoniosas e inteligentes, em que ele possa ir buscar elementos para uma compreensão mais elevada da vida. É claro que um autor sozinho não pode realizar esta tarefa enorme. Que ele contribua para ela, sem descer de nível artístico, já é motivo para respeito e garantia de mérito.

*

O valor, digamos quase didático do sr. Érico Veríssimo, vem de que a sua preocupação é dar consistência artística à agitação humana vista em conjunto e em detalhe. A visão de conjunto da vida do homem leva o sr. Érico Veríssimo a um sentimento de fraternidade que, através da sua simpatia criadora, lhe permite fazer dela um retrato verdadeiro, mas sem amargura. Ele não é daqueles para quem “observada em si mesma a agitação humana tem uma aparência de inutilidade que a torna burlesca”, como diz Lúcia Miguel Pereira, explicando o humorismo de Machado de Assis. Dos seus livros, apesar da clarividência e do realismo com que aborda as baixezas e as fraquezas do homem, resulta sempre uma lição de confiança; do seu profundo amor pela arte e da fé na sua possibilidade renovadora, resulta uma larga serenidade. E eu não sei que mensagem melhor pode transmitir um escritor nos tempos de hoje.

Notas de crítica literária – Ficção III

Este último livro do sr. Érico Veríssimo, *O resto é silêncio*¹, vem se colocar no nível das boas obras do autor, como já foi dito. Fazendo-o, todavia, não inaugura direções novas nem apresenta particularidades inéditas. Nele, estão presentes as grandes linhas características dos seus antecessores. O que se verifica é um despojamento maior, uma concentração mais equilibrada em torno do objeto, sem as veleidades messiânicas ou estetóides de *Olhai os lírios do campo* e *Saga*. O autor reassume a atitude de novelista, de “contador de histórias”, como diz ele. E só há vantagem nessa volta aos limites literários. Os problemas que apaixonam o sr. Érico Veríssimo — problemas humanos e sociais — ganham mais relevo e mais verdade abordados de um ângulo especificamente novelesco, e não salientados *em si*, num esforço que descamba perigosamente para a sabedoria fácil dos magazines.

*

Como se sabe, o romance do sr. Érico Veríssimo dirige-se ao indivíduo situado na sua classe e em relação permanente com o seu meio. O sentimento de vida que despertam os seus livros é devido sobretudo a esta concepção do romance. Seus personagens têm sempre uma posição relativa — isto é, só adquirem significação relativamente às complexas relações que os unem entre si, numa rede de ações, reações e determinações mútuas. O sr. Érico Veríssimo é muito mais sociólogo do que psicólogo, e as suas criaturas têm uma vida mais de relação do que de profundidade. Daí o caráter que eu chamaria de horizontal da sua psicologia — que é antes a de um descritivo. A maneira pela qual ele nos põe em contato com a sua gente é, de fato, a do acúmulo sucessivo dos traços — traços objetivamente vistos, que fazem conhecer de fora as direções de vida interior. O sr. Érico Veríssimo não levanta os personagens com dois riscos nem os revela com um só golpe. Vai descrevendo, vai pintando, vai sugerindo, vai mostrando o seu comportamento — num lento trabalho de quem desconfia das soluções rápidas e prefere a descrição sugestiva ao toque intuitivo.

Como os outros, este romance tem uma grande riqueza em extensão, mas avança pouco em profundidade. O sr. Érico Veríssimo é, de fato, um romancista horizontal, cujo valor reside na capacidade de *organizar* um feixe complexo de destinos humanos no sentido da sua inter-relação, da sua projeção grupal — se me permitem. Porque a sua meta é, sem dúvida, *apresentar* as relações humanas. Numa frase-resumo, eu diria que a configuração estrutural deste livro é o problema da interferência dos indivíduos na confluência do tempo. Os destinos individuais — que se entrelaçam, se cruzam, influem uns sobre os outros — se ordenam e se esclarecem nele à luz de dois fatores principais: a sua participação e a sua história. O romance é construído numa encruzilhada do tempo: os personagens, no rápido minuto que foge, são mostrados entre todo o seu passado, que é a sua história, e o seu futuro, para o qual eles se crispam; e neste momento que passa, a sua existência se ordena segundo o jogo das suas relações recíprocas — uns interferindo nos outros. Lembremos, a propósito, que o sr. Érico Veríssimo é, nas nossas letras, o autor que mais se preocupa com o problema técnico do tempo, um dos cavalos de batalha da ficção contemporânea. O seu esforço se dirige não só ao enquadramento temporal da ação como à duração real dos personagens.

*

¹ Érico Veríssimo, *O resto é silêncio*, romance, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1943.

Estas considerações são feitas a propósito do aspecto técnico e estrutural de *O resto é silêncio*. Vejamos o aspecto novelesco.

O nome tem uma razão musical. A 5ª Sinfonia de Beethoven, dada num concerto, fecha o livro (mais ou menos como o “heiliger Dankgesang” de Spandrell, dirá sem razão o leitor malévol...). Em torno dela se reúnem quase todos os personagens, e ela repercute ou não repercute variadamente em cada um. Tanto quanto possível, a música dá corpo aos vagos movimentos d’alma de alguns deles. O autor chama por ela como para a única coisa que pode, na sua augusta profundidade, exprimir o mistério que rodeia a vida e se insinua na existência dos seus personagens. Um humano reconhecimento da fragilidade da palavra leva-o a sugerir a fuga para o infinito, que os problemas expostos podem sofrer através da sinfonia.

No seu pequeno ensaio, “The rest is silence”, diz Aldous Huxley que “depois do silêncio o que mais de perto chega a exprimir o inexprimível é a música... Quando tinha que exprimir o inexprimível, Shakespeare punha de lado a pena e apelava para a música. E se também ela falhar? Neste caso, haverá sempre o silêncio como refúgio. Porque sempre, sempre e em qualquer parte o resto é silêncio”². Mas o desfecho musical do livro, cuja razão de ser me parece a que expus, não é o único fator que liga os personagens. Na vida de todos eles, durante os dois dias que dura a ação, penetrou um elemento que os preocupa, os perturba em maior ou menor grau. É que todos viram ou souberam da queda de uma jovem polonesa de 18 anos que, sem motivo plausível, se atira do alto de um prédio, alegando uma história de sedução e gravidez que se prova ser falsa. É muito engenhoso o trabalho do autor, dosando a impressão causada pelo fato em pessoas das mais diversas origens e atividades. Durante quarenta e oito horas acompanhamos a vida dessa gente e dos seus, ligados subterraneamente uns aos outros, quando não por relações concretas, pelo fluido de mistério que parece emanar da suicida. Este mistério, o sr. Érico Veríssimo não o aclara. Deixa-o muito sabiamente nas suas sombras, emprestando-lhe um caráter dinâmico, que o faz interferir na vida do seu pequeno mundo. É o capitalista e o político, Aristides Barreiro, ao qual ele vem, misturando à imagem do jovem amante e da mulher formalista, significar a fragilidade e a mesquinhez da sua vida e gozador. É o bolsista Petra, em véspera de fuga por insolvabilidade escandalosa, em quem ele passa como uma lembrança desagradável, aguçando a sua sede de vida expansiva e alegre. É o escritor Tônio Santiago, parece que porta-voz do autor, que se apaixona pelo problema humano da suicida e vai pouco a pouco descambando para o seu tratamento romanesco. É o admirável desembargador Lustosa, na criação do qual o sr. Érico Veríssimo atingiu a perfeição da técnica e monólogo interior misturado às observações do autor, num entrosamento de planos de grande efeito. Falar de cada um dos personagens é difícil. São muitos e, quase todos, bem traçados. O autor volta à carga com alguns tipos muito seus, como o do velho caudilho decrépito que aparece em quase todos os seus livros. No caso, é o velho Barreiro, pai de Aristides, talvez a figura mais viva de *O resto é silêncio*, ao lado do desembargador aposentado.

E todo esse povo se agita, traz à cena as suas pequenas paixões, passando uns pelos outros, misturando os seus destinos sob as mãos hábeis do romancista durante os dois dias finais da Semana Santa.

*

A impressão de verdade que se desprende do livro garante a sua eficiência como obra de arte, mesmo apesar de partes (quase todas relacionadas com o escritor Santiago e sua família) onde se sente uma construção mais agressiva — o autor arranjando um pouco demais as coisas. E deixem-me insistir no caráter panorâmico do livro, que é a sua

² Aldous Huxley, *Music at night*, The Albatross, Hamburg, Paris, Bologna, s/d.

característica. Concorrem para ele aqueles dons que se combinam para dar horizontalidade às obras: mais narração e observação do que psicologia; menos atenção para o personagem isolado do que para o seu conjunto, integrado na sociedade de um dado tempo; tendência para a difusão verbal. O resultado é que o sr. Érico Veríssimo, autêntico romancista de costumes, no sentido que defini no artigo passado, consegue por de pé um verdadeiro mundinho todo seu formado por dezenas de personagens vivos, agindo, participando da vida — e dar aos seus livros uma amplitude social que não existe em nenhum outro romancista nosso. Pode-se dizer dele, *cum granissimum salis*, o que Thibaudet diz de Balzac: faz concorrência ao registro civil. E o sinal mais evidente de tal coisa é que as suas criações já entraram para o convívio do povo. Não há canto do Brasil em que não se discuta e se comente um dos seus personagens: Vasco, Clarissa, Olívia, Amaro, João Benévolo. Se me disserem que isto dá uma enorme vulgaridade ao sr. Érico Veríssimo, eu responderei que não entendo literatura em que não haja um escritor que seja suficientemente popular para, sem *mésalliance* literária, desempenhar junto ao povo o papel social que incumbe à arte.

Notas de crítica literária – À margem

Esta semana, não farei propriamente crítica literária. Há certos livros que nos arrastam violentamente para fora da literatura, em pleno jogo das ideias vivas e dos acontecimentos. Aliás, talvez pudéssemos dizer que reconhecemos um grande livro pela capacidade que ele possui de nos obrigar a considerar, em termos vitais, a sua experiência de ordem literária. Aqui, porém, não se trata disso, porque não se trata de um livro de literatura. Trata-se de um informativo, sobre a União Soviética: *A Resistência Russa*, versão do *Hitler cannot conquer Russia*, de Maurice Hindus¹. Digamos, antes de mais nada, que a tradução está muito má e a revisão abaixo da crítica. Não de menos, a importância documentária do livro é de ordem a sermos, mesmo assim, gratos a tradutores e editores.

É um livro de circunstância, e se ressentido das falhas do gênero. Não é uma reportagem. Melhor do que isso, é o produto de longos anos de contatos com a URSS desde os anos de guerra civil à atual. Partindo da demonstração de como era inevitável a guerra russo-alemã (como toda gente de bom senso, Hindus nunca se deixou iludir pelo circunstancialíssimo pacto de 1939), e da consciência que tinham disto ambos os campos, mostra-nos o intenso preparo por que vinha passando neste sentido a União. Entrando, em seguida, na análise do gigantismo plano de construção econômica que o governo aplicou à custa dos maiores sacrifícios sobre o povo (“em matéria de privações, o Primeiro Quinquênio foi um dos mais sérios períodos na história russa”, pág. 71), afirma que “são infindáveis os benefícios que vem realizando a coletivização com seu cooperativismo, o emprego da ciência e mecanismo moderno”, (pág. 106), para concluir que “não há comunismo na Rússia! Nunca houve a não ser durante o curto período de ‘comunismo militar’”, durante a guerra civil, e isso mesmo foi “mais militarismo que comunismo” (pág. 115). Verificando, depois, que a “coletivização não só transformou a terra russa, como também o homem que nela vive desde os tempos imemoriais” (pág. 133) procede a uma exposição dos diversos tipos humanos da Rússia — camponeses, operários, intelectuais; judeus, ucranianos, poloneses — para concluir pela impossibilidade de os nazistas conquistarem o país. Ainda que toda a parte europeia fosse ocupada, a resistência de além Urais, onde existe um parque industrial de incalculáveis proporções, acabaria por quebrar o esforço alemão de guerra. Nestes dias de grandes vitórias soviéticas, sabemos que, felizmente, tal hipótese já foi afastada.

Embora sumário e comentarístico, este livro tem um grande interesse. Mostra como a experiência russa, quanto à sua eficiência, não pode deixar de ser julgada favoravelmente, mesmo pelos que não partilham a doutrina oficial do governo de Moscou. Aos espíritos não informados, fica patente o esforço quase sobre-humano, que trouxe a Rússia de uma extrema carência econômica, de uma agricultura primitiva, de uma indústria apenas esboçada e limitada ao aspecto manufatureiro — ao segundo lugar do mundo na produção pesada e a um desenvolvimento agrícola que é o mais perfeito da terra. Infelizmente, para quem não possui certa informação anterior, o livro não esclarece bem o mecanismo da transformação operada pelo regime soviético.

*

Essa transformação foi uma espantosa aventura — que não pode ser reproduzida no todo por país nenhum, pois que foi uma solução russa para os problemas russos, como lembra Hindus.

¹ Maurice Hindus, *A resistência russa — seu segredo político militar*, tradução de Isabel e Ana Maurício de Medeiros, Editorial Calvino Limitada, Rio, 1943.

Tal aventura — um exemplo do quanto pode a vontade do homem orientada no sentido da evolução histórica — parece-me devida sobretudo a dois fatores: compreensão clara da forma de organização econômica compatível com as condições nacionais e execução dos seus princípios dentro de um regime político que mergulhava solidamente nas tradições do país.

Em 1930, dizia Valois, na sua “Nouvelle conception du gouvernement des sociétés humaines”, que a economia soviética era, “juntamente com o neo-capitalismo americano, a mais apaixonante tentativa de organização racional que já foi tentada... Repito — e não sou apenas eu a dizê-lo — que as duas experiências verdadeiramente interessantes são a experiência do capitalismo e do soviétismo russo; que (o que se vai tornando uma banalidade) a economia americana tem as mesmas formas essenciais, diferindo quanto à direção (cinquenta magnatas na América; cinquenta comissários do povo na URSS) e a repartição dos lucros (que na América vão para o capitalismo e na URSS para o estado popular)”. Estas palavras insuspeitas do economista francês foram postas à prova pelos fatos e demonstraram a sua verdade. Hoje verificamos serem os dois maiores esforços industriais de guerra de todo o mundo justamente o da Rússia e o dos Estados Unidos, que, conjugados, constituem a maior garantia para a vitória democrática.

Ditando contra as condições inferiores do Império: lutando contra a fome, o descontentamento dos camponeses, as sabotagens dos *kulaks* e dos contrarrevolucionários; lutando contra o “marxismo integral” de Trótski e a moderação econômica de Bukharin — o regime russo conseguiu desenvolver um plano completo de produção, dirigido por um exército de técnicos nacionais e estrangeiros, dentro dos mais racionais processos industriais e agrícolas. “Nossa produção industrial, dizia Stalin com orgulho em 1930, desenvolve-se segundo um ritmo jamais atingido em parte alguma”. (*Discours sur le plan quinquenal*. trad. de N. Trouhanovalgnutief. Paris, 1930, pag. 67). Este ritmo, sempre crescente, colocou a URSS num elevadíssimo plano de produção, mas não passou sem distúrbios e choques de toda espécie. Em 1927, Trótski se manifestava contra a aceleração ininterrupta do movimento industrial, prevendo uma ruptura do equilíbrio econômico pela excessiva industrialização. De outro lado, Bukharin se batia contra a coletivização agrícola em massa, com o aniquilamento das *kulaks* e a intensificação dos *sovkhozes* e *kolkkhozes*, pretendendo que os *kulaks* não se deixariam socializar e tornariam impraticável o bom andamento das grandes fazendas coletivas. Queria que se fosse progressivamente absorvendo os pequenos proprietários. Esses dois pontos de vista pareciam certos. O primeiro, justo teoricamente, com a sua doutrina da “curva decrescente da produção”; o segundo, parecendo fundado no melhor do bom senso. Rejeitando-os, e se atirando decididamente no caminho da super industrialização e do coletivismo agrário, o governo russo deu um golpe ousado. O otimismo integral de Stalin não se viu contudo plenamente confirmado. Ao cabo de três anos do plano quinquenal, houve de fato um período de desajustamento e desorganização, devido ao precipitado movimento socializador. (v. De Monzie: *Petit manuel de la Russie Nouvelle*, Firmin Didot. Paris, 1931, pag.). Seguiu-se a fome de 1932-33. Não tardou, porém, o reequilíbrio. Mais dois anos e não havia vestígios da crise; o equilíbrio econômico estava reestabelecido, e a produção da indústria, em pleno segundo plano quinquenal, ia cada vez mais acelerado (v. Friedman: *De la Sainte-Russie à l'URSS*, Gallimard. Paris, 1938, passim). Chegada a guerra, o poder soviético estava pronto para enfrentar a maravilhosa máquina militar da “Wermacht”. Não havia, é certo, o dia de cinco horas de trabalho na semana de cinco dias, prometido por Stalin em 1930 (op. cit.); mas a vida corria bem para o operário, e o camponês estava eficientemente integrado no *kolkhoz* (v. Hindus, passim). A campanha nacionalista, desencadeada pouco antes do famoso *expurgo*, que levou Tukhachevski e o grande Bukharin, reinfundira o amor à pátria, à velha Santa Rússia. E

a coesão nacional tornou possível esta luta quase inacreditável a que assistimos, e na qual não apareceram os anunciados levantes dos camponeses e operários oprimidos, ao primeiro sinal de guerra.

*

Um movimento de tal amplitude não se poderia ter dado sem uma orientação de certo modo revolucionária quanto ao modo de encarar a produção e o produtor. Quanto à produção, digamos que os resultados obtidos, esquematizados acima, foram devidos à extrema simplificação que os técnicos russos operaram no modo de concebê-la. Organizaram a sua complexidade de detalhe dentro de algumas grandes linhas que, pela sua simplicidade excessivamente racional, *outrancière* no seu como que apriorismo, pareceram malucas a toda gente — economistas, técnicos, políticos — inclusive na própria Rússia. E o mundo recebeu a lição de que umas poucas ideias simples podem dirigir o campo movediço e vário dos acontecimentos. Quanto ao produtor, o esforço foi ainda mais extraordinário. Lembremo-nos de que Hindus falou numa transformação do homem russo. Era esta mesma transformação que Farbman verificava em 1931, como que atônito: “Esta etapa atual da Revolução russa (o plano quinquenal) é notável por seu inesperado dramático e pelo seu avanço gigantesco. Mas, será considerado na história não apenas como uma tentativa feita para mudar os direitos da propriedade e das relações das classes entre elas, mas como uma tentativa heroica para transformar a própria natureza humana”. (“La signification internationale du plan de cinq ans”, in *Europe*, nº. 108, dez. de 1931). Parece que a adaptação do indivíduo ao tipo soviético de produção e de vida é um fato estabelecido. Nem se explica doutro modo o seu afesto na defesa da pátria. Deu tudo ao seu país, renunciando a todas as comodidades — e aceitando as privações em vista de um melhor estado futuro — de uma dignidade maior de vida — do alvo elevado que justifica os sofrimentos impostos a um povo.

Ora, esta orientação não poderia, de modo algum, ser a imposição totalmente nova de um tipo de vida a um povo não preparado para recebê-la. “Os homens fazem a sua própria história. Não a fazem, porém, segundo os desejos de sua iniciativa nem dentro de circunstâncias livremente escolhidas; dependem das circunstâncias do momento, como as criaram os acontecimentos e a tradição” — disse um grande economista, que era também um grande filósofo. O regime soviético não escapou à regra. É um fenômeno especificamente russo, que foi de encontro a condições favoráveis, propondo solução compatível com os problemas da “realidade” russa. Longe de ser uma ruptura total com o passado, assentou a sua construção sobre a racionalização de alguns dos seus mais sólidos princípios. O que caracteriza o regime soviético é a conjugação de um extremo populismo com a extrema autocracia. Ora, foi sob este duplo signo que a Rússia formou e sempre viveu. A estrita ditadura bolchevista, que nos parece inconcebível a nós, povos de formação liberal, é a continuação de um estado normal para o russo, com a diferença de que, agora, esta ditadura é praticada diretamente em seu benefício, e não mais de uma minoria aristocrática. Autocrática foi toda a formação política da Rússia, desde o Grão-Principado de Moscou. Sob a mais absoluta autocracia processaram-se as reformas de Pedro o Grande, e do despotismo esclarecido de Elisabeth Petrovna e Catarina II. Nenhuma novidade era ela, portanto. A diferença capital do novo estado russo é que ele se organizou com base coletiva, racionalizando o tradicional instinto comunitário do camponês e nacionalizando os meios de produção. Foi, portanto, uma revolução que se apoiou nas mais profundas tradições nacionais, e só por isto conseguiu realizar o que realizou. No regime atual, como prova das suas raízes, persiste uma característica básica do povo russo, que é a crença numa missão essencial da Rússia. A não ser a grande nobreza cética e europeizada dos séculos XIX e XX, todo russo participou dessa crença — camponeses, *pomiechtchiks*, popos, a *intelligentsia*, os eslavófilos. Dostoiévski via o

seu povo redimindo o mundo e tinha uma fé religiosa na sua profunda vocação ecumênica. O russo é o segundo grande povo messiânico da terra, tendo os judeus sido o primeiro. Por isto é que não lhe interessam as verdades regionais nem as realizações delimitadas. Por isto é que o internacionalismo marxista ganhou terreno rapidamente entre eles, com a sua teoria da missão mundial do proletariado. Agora, que as circunstâncias operaram a volta ao nacionalismo, o messianismo da Santa Rússia transformou-se. Abandonou o aspecto transitório do imperialismo soviético e, espiritualizando-se, pôs-se ao serviço da democracia e da fraternidade entre os homens.

“Não julgueis o povo russo segundo as infâmias que lhe acontece cometer tão frequentemente, mas segundo as coisas grandes e sagradas pelas quais, do fundo da sua ignorância, ele não cessa de anelar... Uma luz emana dele, que nos alumia o caminho” — escreveu Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski.

Notas de crítica literária – Vinte anos e...

Diz Manuel Bandeira que o mais belo verso de Emilio de Menezes é:

“Este leito que é meu, que é teu, que é o nosso leito”, pela utilidade indispensável deste alexandrino em todos os momentos da vida. De fato, “ele se pode aplicar a todos ou quase todos os objetos. Qualquer nome serve, contanto que seja masculino e singular. Este pente que é meu, que é teu, que é o nosso pente”, e assim ao infinito. Há, contudo, uma exceção: Proust. Diz o poeta: “Com efeito, ninguém pode dizer do romance de Proust: ‘Este Proust que é meu, que é o teu, que é o nosso Proust’”. O sujeito que quer ler bem o Proust tem que possuir o seu Proust. Senão, terá que o ler novamente ou será infeliz o resto da vida. Não se deve ler Proust em exemplares emprestados”.

É certo, e toda gente sensata tem que estar de acordo o homem da *Estrela da Manhã*. Proust, sendo dos tais escritores *hederistas* (isto é, de *hedera* = hera; que agarra como hera: *je meus où je m'attache* etc.; termo inventado anteontem no Carlino pelo meu amigo Fabrício Antunes), quando penetra não deixa mais — e é necessário tê-lo sempre à mão, porque há sede de Proust como há sede de chopp: bate lá a certas horas e não há outro meio senão ceder e correr a lê-lo ou a bebê-lo. É como Alexandre Dumas, na infância. Proust atua, através da sua obra, sobre os seus leitores fiéis, como atuava em vida em relação aos amigos: absorvente, não admitindo que se deixasse de lhe dedicar toda a atenção, sequioso de agrado.

No entanto, este escritor *hederista* (que Fabrício Antunes não admite que se equipare a aderente — mesma raiz, mais ou menos o mesmo sentido, mas banalizado e hospitalar), cujo vigésimo aniversário de morte se comemorou ano passado, é um escritor paradoxalmente envelhecido. Vinte anos: nada, dentro do tempo. Para a glória de Proust, uma medida de vitórias. Para a significação funcional de sua obra quase um atestado de óbito. No amor permanente que dedicamos a Proust (vejam bem o plural; se há culpa, compartilho-a com vós outros) há um pouco do amor que dedicamos às coisas mortas. Proust envelheceu; Proust passou; Proust não tem mais razão de ser; Proust é uma sobrevivência de museu. O tempo, esse Tempo que o atormentava na sua fuga destruidora e contra o qual ele levantou triunfalmente, como uma barricada, os dezesseis volumes de sua obra; esse tempo que ele violou e decompôs, desarticulando-o, revolvendo-o, amarrando-o quase ao seu carro, acabou por levar a melhor. Voltou-se uma vez mais contra o seu cantor e revelou a fragilidade de toda sondagem do homem na corrente do vir a ser.

*

Não quero levantar paradoxos. Quero apenas, juntando-me às homenagens, por sinal que fracas, do vigésimo aniversário de morte do autor do *Temps perdu* (a melhor homenagem que ele teve no Brasil, e esta é suficiente, foi, um ano antes do vintênio, o ensaio de Rui Coelho — “Marcel Proust e a nossa época” — publicado em maio de 1941 no número 1 de *Clima*) — quero apenas, dizia, indicar duas ou três razões por que considero um dos meus autores mais caros completamente *déplacé* e completamente *dépassé* pelo tempo.

A primeira é uma razão oriunda de um mau exemplo. Vejamos.

É incrível como o homem passa pela vida sem penetrar nas múltiplas possibilidades de emoção que estão ao seu dispor. De cada fonte possível de emoção, ele nada mais extrai do que uma ínfima parcela. No entanto, cada coisa, cada *departamento* do mundo ou do espírito poderia ser elevado a objeto único de exploração emocional de uma existência inteira. A aventura de Proust é, de certo modo, um aprofundamento das

possibilidades de emoção; um convite a descermos mais fundo no que nos propõem o mundo e o espírito. Basta nos lembrarmos de como ele consegue transformar uma flor, um pedaço de parede, uma nota de música, um tom de voz, em temas de variações infinitas, verdadeiras chaves que dão ingresso a um mundo quase esotérico, no qual a visão das coisas aparece radicalmente transformada.

Ora, este convite de Proust — convite insinuante, tentador, persistente — só é possível graças à renúncia da atividade. Tem como consequência uma paralisia da ação, devida a essa hipertrofia estética que condiciona o seu olhar sobre o mundo. Como exemplo da invasão do campo da consciência pelas mil e uma emoções que o proustiano tem o dever de [ilegível], porque são elas que compõem a trama em que se vai bordando a sua vida, citarei o seguinte trecho da *Prisonnière*: “Combien de personnes, de villes, de chemins, la jalousie nous rend ainsi avides de connaître! Elle est une soif de savoir de grâce à laquelle, sur des points isolés les uns des autres, nous finissons par avoir succesivement toutes les notions possibles, sauf celle que nous voudrions. On ne sait jamais si un soupçon ne nâitra pas, car, tout à coup, on se rapelle une phrase qui n’était pas claire, un alibi qui n’avait pas été donné sans intention. Portant, on n’a pas revu la personne, mais il y a une jalousie après un coup, qui ne nâit qu’après l’avoir quittée, une jalousie de l’escalier. Peut-être l’habitude que j’avais prise de garder au fond de moi certains désirs, désirs d’une jeune fille du monde comme celle dont m’avait parlé Saint-Loup, qui allait dans de maison passe, désirs de belles femmes de chambres et particulièrement de celle Mme. Putbus, désir d’aller à la campagne au début du printemps, revoir des aubépines, des pommiers en fleur, des tempêtes, désir de Venise, désir de me mettre au travail, désir de mener la vie de tout le monde, peut-être *l’habitude de conserver en moi sans assouvissement tous ces désirs*, en me contentant de la promesse, faite à moi même de ne pas oublier de les satisfaire um jour, peut-être cette vieille habitude vieille de tant d’années de l’ajournement perpétuel, de ce que M. de Charlus flérissait sous le nom de procrastination, était-elle devenue si générale en moi qu’elle s’emparait aussi de mes soupçons et, tout en me faisant prendre mentalement note que je ne manquerais pas un jour d’avoir une explication avec Albertine au sujet de la jeune fille, peut-être des jeunes filles (cette partie du récit était confuse, éffacée, autant dire infranchissable, dans ma mémoire) avec laquelle ou lesquelles Aimé l’avait rencontré, me faisait retarder cette explication. En tout cas, je n’en parlerais pas ce soir à mon amie pour ne pas risquer de lui parâitre jaloux et de la fâcher”². (vol. I págs. 115-6).

Vai na íntegra este longo trecho porque é um dos que mais claramente ilustra o que afirméi. O grifo é meu e evidencia a paralisia da ação ocasionada pelo bombardeio das emoções nascidas de tudo, de todos. Ora, esta filosofia do detalhismo emocional — se me permitem — teve a sua razão de ser numa sociedade desesperada pelo seu desajustamento às condições sociais, a sociedade que viu nascer a solução psicanalítica de Freud para os seus males. O movimento de introversão, assinalado pela voga das obras de Pirandello, de Gide, de Proust e da Psicanálise, não tem agora razão de ser — quando não se trata mais de diagnosticar o mal, mas de atacá-lo de frente. Um dia, tais obras terão de novo a sua significação, serão exigidas pelo momento. Agora, repito, generalizando, são magníficas sobrevivências. Ao espírito de análise sucedeu o espírito de crise.

*

Já me devia dar por satisfeito. Quero, todavia, atirar mais uma pedra ao meu caro *Temps Perdu* — ao *Temps Perdu* que nunca paro de ler.

A segunda razão que escolho para ilustrar o meu ponto de vista, é de ordem poder-se-ia dizer moral. Não no sentido, está claro, em que um Henri Massis colocaria o

² A citação que consta no artigo de rodapé difere de outras versões do livro de Marcel Proust. Preferimos manter tal como consta no texto de imprensa. (Nota do pesquisador)

problema. Deus me livre de ter uma ideia sequer em comum com este sinistro figurão. Transmito-vos uma reflexão que me ocorreu quando lia a mesma *Prisonnière*, o último dos livros de Proust com que andei às voltas.

O leitor deve ter percebido que, no trecho citado, há uma impossibilidade total de organizar hierarquicamente as emoções. O desejo de ir ao campo ver flores é equiparado à angústia da dúvida. Proust suprime o padrão moral.

Ora, é evidente que, para ele, há entre as pessoas duas ordens de relações. Uma, envolvendo o valor que se pode atribuir aos sentimentos e às atitudes da vida corrente; outra, baseada numa verdadeira metafísica da mesma, em que os valores adquirem um significado próprio. De tal modo, que se acaba por não saber em que plano a ação recíproca dos seres tem mais realidade e, sobretudo, mais *eficácia* real. Consequência, evidentemente, daquela valorização do conteúdo estético das coisas, de que já falei, graças à qual não nos resta campo para julgar da mais-valia das ações presas à nossa existência cotidiana das nossas emoções estéticas. Assim, por exemplo, a amiga de Mlle. Vinteuil, se, por um lado, é a causa de uma felicidade inefável provocada no narrador pela música de Vinteuil (pois foi ela quem decifrou o septeto), felicidade que envolve o seu amor por Albertine, tornado uma fonte extraordinária de poesia e de beleza pelo contágio da emoção musical — por outro lado é o motivo da sua constante infelicidade, do seu crime, nascido da suspeita de possíveis relações pecaminosas com a sua amada. A mesma ordem de relações levava a amiga de Mlle. Vinteuil a se aproximar da filha do grande músico, e a empreender o deciframento das páginas quase ilegíveis do septeto que transporta o narrador. Como julgar o seu desvio sexual? Segundo a tortura do ciúme que despertavam os seus prováveis encontros com Albertine, ou segundo a beleza incomparável cuja revelação não se daria sem ele? Em que plano, portanto, somos mais afetados pela ação de um ser; em que o plano tem, realmente, mais valor, o resultado da conduta de um ser — no plano imediato da vida, ou no essencial, daquela *patrie intérieure*, em que tudo, para Proust, se torna arquétipo de beleza eterna?

O problema moral aí levantado — um dos mais graves da sua época e, quem sabe, também da nossa — é decisivo. Proust não o soluciona, deixando, por conseguinte, a possibilidade de uma moralidade baseada na estética — por assim dizer — em que se operaria a transmutação de todos os valores. Daí a minha segunda e, por agora, última pedra. Hoje em dia, tal atitude, além de perversa, é claramente perniciosa. A escolha já está feita, e a evolução do homem não pode ser interpretada de dois modos. Todo aquele que sobrepuser a ordem estética à ordem ética estará condenado, porque esta inversão é um crime de lesa-Humanidade.

Notas de crítica literária – Um poeta e a poesia

A sra. Lila Guerrero, poetisa e escritora argentina conhecida por suas traduções de autores russos, acaba de publicar um livro de utilidade para todos os povos de falas ibéricas. Trata-se da *Antologia de Maiakovski — su vida y su obra*¹.

O livro se divide em duas partes, a primeira correspondendo ao seu subtítulo e a segunda ao título. Digamos, desde já, que a sua importância não lhe atenua os graves defeitos, e que é mais devida ao interesse do assunto, à nossa falta de informação sobre ele, do que às qualidades de escritora e de crítica da sra. Lila Guerrero.

A parte consagrada à vida de Maiakovski é insuficientemente informativa. Continuamos preferindo Elsa Triolet — a quem, aliás, a autora muito deve e pouco cita. Quanto à parte crítica, a sra. Lila Guerrero se reduz a tiradas isoladas, que não elaborou nem integrou organicamente num plano. (Falta em grau impressionante composição a este livro). Seria também de se desejar que encarasse com mais *sense of humour* os ukases literários de Stalin, e que não desse ao poeta uma importância absoluta no panorama literário russo. A genialidade de Maiakovski não chegou ao ponto de anular a poesia à sua roda. Já que a autora se propõe uma certa visão panorâmica a falta é grave. É grave, além disso, a sua exposição das influências que sofreu o poeta e, sobretudo, o que diz do futurismo russo. Parece ignorar a distinção, elementar para quem conhece um pouco que seja da literatura russa, entre os ego-futuristas da então Petrogrado e os cubofuturistas de Moscou. Se juntarmos a isso um certo mau gosto expressão e uma notória superficialidade no tratamento das questões de poesia, teremos a noção de quanto é limitado o valor desta parte da obra.

Acontece porém, como na marchinha, que quando a gente quer bem a um poeta como Maiakovski, e que a escassez do material a respeito e das traduções de seus poemas nos impõem uma limitação quase dolorosa — tudo que venha aclarar alguma coisa e, sobretudo, nos trazer alguma coisa dele, é recebido com alegria.

A segunda parte do livro é composta por uma boa porção de poesias e fragmentos dos grandes poemas de Maiakovski. Até aqui, o que eu conhecia dele se limitava às traduções francesas de Aragon, da sua mulher Elsa Triolet, de Armand Robin, e a uma ou outra coisa inglesa, apanhada por acaso nas revistas. Comparando-as com as da sra. Guerrero (pobre consolo para quem não sabe russo), posso verificar que coincidem quanto ao sentido literal, dando às primeiras a impressão de mais livremente vertidas, com preocupações rítmicas mais acentuadas do que a versão em aparência muito fiel da poetisa argentina. Luiz Giovannini, que conhece as traduções italianas de Umberto Barbaro, teve a mesma impressão que eu. Aí está, por conseguinte, uma certeza que consola: a tradução da sra. Lila Guerrero é fiel.

*

Quando Vladimir Vladimirovitch Maiakovski meteu uma bala no coração em 14 de abril de 1930, aos trinta e sete anos incompletos, os críticos simpatizantes do bolchevismo esfriaram de susto, e os não simpatizantes exultaram de alegria. A todos pareceu, com efeito, que a “socialização da poesia”, se assim se pode falar, tentada apaixonadamente pelo grande poeta, falira, e que o indivíduo Maiakovski, preso na atmosfera abafante da organização coletivista de que se fizera o cantor acabara por não suportá-la e por buscar a suprema tranquilidade. Depois, apareceram as tímidas justificações, uma das quais se tornou *slogan*: Maiakovski era um poeta vindo do regime czarista, e formara nele uma

¹ Editorial Claridad, Buenos Aires, 1943.

mentalidade pequeno-burguesa, não resistindo por isto, apesar da sua grandiosa boa vontade, ao ritmo que a nova ordem impunha à literatura. Poder-se-ia retrucar que querer ser mais realista que o rei, pois que na Rússia, principal interessada, o poeta foi oficialmente consagrado cantor do regime — espécie de *Poet-Laureate* [sic] do Kremlin. A verdade, para quem lê esta *Antologia*, é que a Revolução não poderia ter constituído para ele uma fonte de desequilíbrio. Antes dela, ele era um lírico, um grande lírico de aspirações infinitas, insatisfeito dentro de si mesmo, procurando se apropriar de todo o universo pela ousadia das suas imagens. (“Fugirei de vós — amolentados pelo amor — com lágrimas seculares. — Vou-me embora — levando no olho semicerrado, — como um monóculo, o sol... — A Terra inteira virá a mim feita mulher — e erguendo as carnes numa oferenda, se me dará”. — “A nuvem de calças”. 1915). Depois dela, continuou o mesmo lírico; mas, desta vez, um lírico mais pleno, incomparavelmente mais senhor de si. Com efeito, os vastos panoramas exigidos pelo seu lirismo másculo, os motivos monumentais de inspiração — deu-lh’os o grande movimento popular. E Maiakovski, deixando em paz astros e planetas, atirou-se a cantar os “150000000”.

Se analisando de perto os seus poemas, nos perguntarmos qual a qualidade fundamental do seu lirismo, decidiremos sem dúvida alguma que é a força. Maiakovski é forte, intensamente forte. Nisto reside toda a sugestão da sua poesia, toda a sua genialidade. É o primeiro poeta que ataca o seu tema pela violência, resolvendo com ela tudo o que não conseguiriam os infinitos subterfúgios da Poética.

Essa força vem da sua capacidade genial de elevar a valor de poesia tudo o que lhe ferisse a sensibilidade, e de criar a sua originalidade do próprio jogo das suas limitações. Na primeira fase, conseguia-o hipertrofiando desmesuradamente o próprio eu, até fazê-lo coincidir com o universo, numa expansão de egotismo criador, que englobava no seu largo ritmo todos os temas levantados pela sua vitalidade transbordante:

“Não tenho n’alma um só cabelo branco, — nem ternura senil nos anos meus. — Vou, formoso, — atroando o mundo com o poder de minha voz, — do alto dos meus vinte e dois anos... Eu, — o dos lábios de ouro, — que renovo a alma — com cada palavra, — festejando o corpo, — vos digo...” (“A nuvem de calças”, 1915). Na segunda fase, encontrando espaço na sociedade para dilatar o seu eu, junta a ele a ação dos trabalhadores e dos seus chefes: “Eu, — saneador tempestuoso da revolução, — mobilizado e por vocação, — fui para a frente, — deixando os senhoris jardins da poesia, — senhora caprichosa...” (“A plena voz”).

*

O problema levantado por Maiakovski, contudo, é um problema que envolve o próprio destino da poesia na sociedade. Como se sabe, ele sustentava a mais extrema participação do poeta na vida coletiva, impondo-lhe a tarefa de, à maneira de um bardo, cantar os fatos relevantes do seu tempo, os atos circunstanciais dos seus chefes, os *slogans* doutrinários da sua propaganda. Assim colocado, o problema põe de pé os cabelos individualistas dos poetas liberais, serenos ou atormentados contempladores do próprio umbigo. A questão, porém, não é tão simples. Consiste em se saber se a poesia é historicamente temporal ou intemporal — ou, por outras palavras, se o lirismo (última forma que nos resta e que engloba as anteriores) representa uma expansão do indivíduo ontologicamente considerado, ou uma equação do mesmo em relação aos homens do seu tempo. No primeiro caso, teremos como consequência lógica a poesia pura. No segundo, a poesia funcional. É um velho debate que não vou retomar, certo de que nada lhe acrescentaria de novo. Quero apenas, encarando-o de um ponto de vista limitado, apreciá-lo com os olhos da nossa época. Lembro-me, então, do poeta Schmidt e do poeta Carlos Drummond. O primeiro, se queixando, com aquela sua abundante plangência, que já não há mais poesia, que a poesia morreu. É o poeta individualista que sente as coisas não irem

indo muito bem e, para compensar, se atira a um poema épico: “O descobrimento do Brasil”. O segundo, é o poeta também individualista que, falando menos e pensando mais, sentiu mais agudamente que o seu colega de onde vem o mal — e escreveu *O sentimento do mundo*. Neste, encontram-se seis versos que revelam todo o drama da poesia moderna e ensinam o caminho que leva a Maiakovski: “Estúpido, ridículo e frágil é o meu coração. — Só agora descubro — como é triste ignorar certas coisas. — (Na solidão do indivíduo — desaprendi a linguagem — com que os homens se comunicam)”. Com efeito, o leitor agora pode, graças a esta confissão-chave do poeta mineiro, compreender o significado dos poemas “coletivistas” do poeta georgiano — por mais temperamentalmente diverso que um seja do outro.

Num escrito sobre a arte de fazer versos, que a sra. Guerrero publica em apêndice ao seu livro, Maiakovski dá, entre outros, os seguintes “elementos necessários para começar o trabalho poético:

Primeiro: a existência de uma tarefa determinada na sociedade cuja solução só seja possível na obra poética. É a tarefa social...

Segundo: o conhecimento preciso ou, melhor, a percepção dos desejos da sua classe (ou o grupo social que o poeta representa), quer dizer, o objetivo conceitual” (op. cit. pág. 394).

Conclui-se que Maiakovski, contrário à “solidão do indivíduo”, aponta ao poeta a participação nos ideais e nos problemas da sua classe, a fim de que a sua obra desempenhe nela uma função cultural definida e prática. Se pensarmos bem, veremos que outra não tem sido a atividade dos grandes poetas, porta-vozes do seu grupo ou da sua classe. Mesmo quando há neles o toque do gênio, a sua obra dificilmente engloba todo o significado da cultura da sua nação e do seu tempo.

Considerando que o socialismo resolve em si a diversidade das classes, compreenderemos a amplitude que ganha um poeta vivendo sob o seu signo — como Maiakovski — uma vez que a “percepção dos desejos da sua classe” se pode identificar com os de toda a coletividade. Não se terá mais, então, um Mallarmé excitando os nervos gastos de uma burguesia *blasée*, da qual ele próprio é um produto extremo. Ter-se-ão novos rapsodos, como Whitman, como Verhaeren, como o próprio Maiakovski timbrou em ser, fazendo hinos de trabalho e animando o povo nos grandes comícios e nas grandes festas. A poesia, em resumo, adquire em poetas como estes o seu máximo de extensão e poder significativo. Deve, porém, para tanto, renunciar às requintadas aventuras que pode ter um indivíduo solto dentro de si mesmo, sem pensar no resto. E o leitor percebe, aqui, a existência de um conflito, de cuja solução depende quem sabe a existência da literatura como a concebemos até hoje.

*

Talvez o fenômeno mais sério que se verifica na literatura contemporânea seja o conflito entre a arte e a moral — incluindo neste último termo todos os valores de ordem programática tendentes à revisão das normas de conduta até aqui adotadas pelo homem. No século passado, o conflito foi entre a arte e a ciência, sendo resolvido de maneira satisfatória para a primeira, que guardou a supremacia dentro da criação literária. Agora, não sei como se resolverá porque tudo depende da revisão do significado do termo *arte*.

Ainda há pouco tivemos um exemplo da gravidade e da inegável realidade deste conflito na conferência que Mário de Andrade fez sobre o movimento modernista. Nela, o poeta do *Grão Cão* se declara meio fracassado, porque reconhece na sua obra um cunho por demais artístico (“individualista”, diz ele) para esta época de participação necessária na ordem social. Este pessimismo de Mário de Andrade (injustificável, a meu ver, em boa parte) mostra até que ponto ele é um homem consciente e como compreende a sua época. E mostra até que ponto tem razão o poeta Vladimir Vladimirovitch. A obra deste, com

efeito, é marcada por um grande equilíbrio entre os valores éticos e os valores estéticos, o que vem provar que o artista vive realmente o seu momento — momento em que os primeiros valores se colocam com tal intensidade, que descurá-los seria quase traição ao destino dos homens e da própria inteligência.

Numa passagem extraordinária do seu grande poema “Vladimir Illitch Ulianov”, Maiakovski fala do horror que assalta o verdadeiro poeta ao perceber que os seus versos podem vir a servir de paravento à verdade: “Tenho medo a estas mil estrofes; — temo ao falso — como um menino. — Temo que ocultem as aureolas, — a autêntica, sábia, — humana, — a enorme frente de Lenine”. É este mesmo medo da poesia despistar o homem do seu destino verdadeiro que levou um grande poeta a dizer recentemente: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais”. E, diante desta crise, não podemos deixar de aceitar a solução de Maiakovski, cantando orgulhosamente os problemas da sua terra como Virgílio, outrora, enfeixava o sentido rural do patriciado romano nas suas *Geórgicas* de poeta pensionado. Tanto para um, como para outro, fazer o poema de uma ocupação cotidiana do homem significa dar a chave do seu tempo e da sua cultura, fazer a poesia nutrir-se da vida.

Notas de crítica literária – Literatura brasileira I

O sr. Nelson Werneck Sodré acaba de publicar um ensaio sobre o nosso desenvolvimento literário. Antes de falar dele, será talvez conveniente lembrar um pouco o estado deste tipo de estudos no Brasil. Creio que eles podem ser divididos em duas fases: antes de Sílvio Romero e depois de Sílvio Romero. Na primeira, encontram-se trabalhos de erudição — muitos dos quais de utilidade indispensável — e trabalhos de retórica, felizmente mortos e enterrados, sem a possibilidade de, como Monsieur Malbrough, ressuscitarem algum dia.

O velho Sílvio foi para a nossa história literária um acontecimento. Até hoje continua a ocupar o primeiro lugar nessa ordem de estudos, uma vez que, para vergonha nossa, não se conseguiu depois dele fazer no Brasil uma obra das proporções da sua, que estivesse para o nosso tempo como a dele para o fim do século passado. O velho Sílvio, temperamento de polígrafo, cheio de vitalidade e de rabugice, levantou uma história que ainda é fonte de quantos cuidem do assunto. Sua preocupação foi, sem dúvida, a de adotar um critério explicativo que permitisse dar às obras e aos autores uma moldura filosófica e social. Quanto às incoerências em que é abundante, levava-o fatalmente a elas a inquietação permanente do seu espírito mobilíssimo de autodidata. Não de menos a sua maneira de encarar o fenômeno literário pode ser aceita ainda hoje. Com efeito, concebeu uma história da literatura em que fosse mostrada a ligação das produções do espírito com as condições mesológicas, os fatores étnicos, o desenvolvimento histórico e o ambiente social. No tempo em que um Oliveira Martins escrevia coisas como: “Habita esta região (o Minho) uma população abundante, ativa, mas sem distinção de caráter nem elevação de espírito: *consequência necessária da humidade e da fertilidade*” (*História de Portugal* 6ª edição, vol. I, pág. 35 — o grifo é meu) — levantou-se contra o fatalismo mesológico de Buckle e chegou a uma concepção, muito razoável para a época, dos fatores que determinam o caráter de um povo, refletindo-se na sua literatura. Num tempo de cientifismo desenvolto e *trachant*, escreveu coisas como estas: “A crítica literária deve jogar hoje pelo menos com seis elementos... O elemento *mesológico* em que insistiram de modo especial Herder, Gervindus e Buckle; os elementos *fisiológico* e *étnico* em que insistiram Taine e Renan; os fatores *psicológicos* em que primou Sainte-Beuve; os fatores *históricos* em que se expandiam Villemain e Macaulay, constituem a *charpante* (sic) da crítica. Mas tudo isto ainda é pouco.

Pode-se bem conhecer o meio físico em que se desenvolveu um poeta ou um pensador, sua raça e seu temperamento fisiológico, seu caráter e suas inclinações, conhecer bem as influências sociais e históricas que o cercaram e nele influíram, e, todavia, não saber o que fez esse homem, o que ele tirou de si, o que produziu, como combinou os agentes que nele atuaram, e, para tudo dizer numa palavra, em que e como *adiantou* a evolução nacional ou humana, literária ou científica.

O que fica, como produto *vivo* e adjunto ao patrimônio comum por este homem eis a palavra final da crítica”. (*História da literatura brasileira*, 2ª edição, vol. I, pág. 259).

Mostrou a influência do sincretismo racial sobre a caracterologia dos nossos homens de letras; mostrou o sentido dos estudos folclóricos para a compreensão do nosso povo; em resumo, sacudiu problemas e riscou diretrizes cuja importância o futuro veio demonstrar. A aplicação que fez das suas ideias filosóficas e científicas ao estudo da nossa literatura, se peca frequentemente pelo extremismo, tão comum no seu tempo de afirmadores desbragados, representa esta coisa simples e espantosa — aplicação, de fato; interpretação, de fato, à luz dos princípios. Porque o que vemos ainda hoje, com

frequência, são os estudiosos que expõem a sua teoria do condicionamento das literaturas, para, em seguida, esquecendo-a, procederem ao estudo delas segundo um critério impressionista e circunstancial. Com o velho Sílvio não era assim, porque o velho Sílvio era, de fato, um pensador. Incoerente, mutável, apaixonado, novidadeiro — mas pensador.

Do seu peço e seco inimigo, José Veríssimo, não se poderia dizer a mesma coisa. Mais crítico do que historiador da literatura, faltou-lhe sempre capacidade para ver em conjunto, para sentir as ligações dos fenômenos literários com os demais fenômenos culturais. Sua obra crítica, de valor incontestável, prevalece sobre o seu trabalho de história literária.

O esforçado Artur Mota foi um bom Bedecker, com a utilidade inerente ao gênero. E passemos.

A mais usada e espalhada das histórias da literatura brasileira, a de Ronald de Carvalho, já é tempo de se dar o brado de — basta! Não se explica mais, com efeito, que tal livro continue a ter a voga que tem. Só a justificava a ausência absoluta de outro, moderno, que o substituísse nos Ginásios e nos Cursos Complementares. A obra de Ronald de Carvalho envelheceu rapidamente; as suas franquezas de fundo e de forma se patenteiam com tanta veemência à nossa época em que já se vai difundindo um pouco de espírito crítico, que continuar a aceitá-la ou opor-lhe tão somente o dar de ombros cômodo da indiferença que não é mais possível.

Feita segundo um plano retalhado no do velho Sílvio, ao qual o esteta aristocratizante do *Epigramas irônicos e sentimentais* juntou a incrível piada da lenda da Atlântida, essa obra só se recomenda como exemplo de defeitos a serem evitados. Totalmente desprovido de senso histórico, o que o seu autor fez foi aproveitar o enquadramento dos seus predecessores para aplicar uma das críticas mais ocas que já se fizeram nestas terras. Contornando sempre o problema crítico, procura salvar-se pela metáfora e pela mais descabelada preocupação paralelística, desentocando em cada escritor indígena um símile europeu — numa prova sempre renovada de incapacidade crítica e histórica. A literatura existe para ele como que por acaso — sem razão de ser no meio e no tempo. E o que há de aproveitável no livro é este ou aquele pedaço em que ele interpreta bem um ou outro poeta, dentro da sua maneira rebuscada e *salon de beauté*.

A *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho, é uma espécie de emasculação das obras anteriores de Sílvio Romero e de José Veríssimo e precisa, como tal, ser tida entre o que não se deve dar à mocidade, para que ela não aprenda a encarar a literatura brasileira como assunto de conferencista elegante das cinco horas. Antes dar-lhe os dois volumes que o piadista Agripino Grieco escreveu sobre a evolução da nossa prosa e da nossa poesia — porque lá, ao menos, há saúde mental e muita anedota.

*

E assim é que chegamos até hoje sem uma obra que substitua a de Sílvio, avelhantada e inatual. Ninguém se aventurou ainda — provido do necessário senso histórico, com espírito crítico e uma compreensão nítida da literatura como fenômeno de cultura numa sociedade.

O escritor que nos levou a essas considerações, o sr. Nelson Werneck Sodré, é autor de um livro singular, intitulado: *História da literatura brasileira — seus fundamentos econômicos*. Digo apenas — singular — porque no próximo artigo ele terá ocasião de vir mais à baila, a propósito desta de agora *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*.

De qualquer maneira, permanece o fato da inexistência de uma história moderna da literatura brasileira merecedora de tal nome. E, no entanto, senhores e senhoras, o que ainda temos de mais digno de nota aqui por casa é a nossa literatura. Só nela conseguimos alcançar certo nível, de onde olhar os países mais cultos. Praticamente inexistentes em

tantos outros campos da cultura — como a filosofia, para dar um exemplo contundente... — já podemos neste pensar no futuro com alguma confiança. De muito pouco tempo para cá, estou de acordo; mas é preciso considerar que é indispensável estudar o processo que veio culminar neste resultado — na magnífica expansão pós-modernista. Este processo, que é a nossa evolução literária, caminhou ao lado dos demais — político, econômico, social. Estudá-los à luz um dos outros é coisa que apenas começamos a fazer. Ainda hoje, entre nós, persiste a confusão entre história e crítica literária, havendo alguns representantes de elevado valor no segundo campo, e nenhum para amostra no primeiro. Pelo menos, nenhum que possa ser levado em boa conta. Esta inércia cultural provém, sem dúvida alguma, da falta de formação daqueles que lidam na matéria. Pouco desenvolvimento das ciências de erudição (coisa desvirtuada entre nós); falta de senso histórico (não cronológico); falta de formação filosófica e sociológica — são alguns dos fatores que têm obstado ao aparecimento da história literária entre nós. Estudos isolados, é certo, aparecem aqui e acolá. Na realidade, porém, o velho Sílvio, com todos os seus defeitos, continua sem sucessor. Posto o que, passaremos, no próximo artigo, ao comentário do único escritor que talvez venha a se candidatar com algum fundamento à vaga tentadora — o sr. Nelson Werneck Sodré.

Notas de crítica literária – Literatura brasileira II

“Le plus grand défaut de la pénétration n’est pas de n’aller point jusqu’au but, c’est de le passer”.

As reflexões que fazia comigo mesmo a propósito do sr. Nelson Werneck Sodré me levaram a essa frase de La Rochefoucauld. A propósito dos seus dois livros sobre a literatura brasileira, direi melhor.

No primeiro deles, o autor ficou nitidamente aquém do alvo visado. Com efeito, o que o caracteriza é uma perfeita justeza nos propósitos e uma completa ausência de aplicação dos mesmos. De tal modo que o sr. Nelson Werneck Sodré poderia separar o seu livro em duas partes — uma que fosse a composição do nosso desenvolvimento literário e outra que fosse um esquema da nossa evolução econômico-social. O que não se sente, nesse livro, por isso mesmo singular, é a justificação do seu subtítulo: “História da literatura brasileira: seus *fundamentos econômicos*”. (O grifo é meu). Não se sente o condicionamento, as inter-relações; por todo ele persiste o tom paralelístico, como dois trilhos que o autor, bem-intencionado, tentasse unir num só e que continuassem impavidamente lado a lado, zombando das suas boas intenções.

A questão é que não basta ver o bom caminho: é preciso entrar por ele adentro. Sem isso, ficaremos nos moralistas do “vale o intuito” e nos escritores, muito abundantes no Brasil, que veem admiravelmente o problema e vivem, não menos admiravelmente, a ladeá-lo, certos de que a afirmação supre a realização.

Já neste recente *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*¹, o sr. Werneck Sodré foi além do objeto. Apertou o desenvolvimento literário com o econômico-social, num abraço tão robusto, que o primeiro quase passa para o segundo plano. É o que nos levam a pensar certas partes em que o estado social de um dado período toma um desenvolvimento quase descabido, perdendo contato com o livro. Questões de equilíbrio, que o autor há de resolver, penso eu, e deixar de ilustrar a frase do moralista francês.

*

Tenho a impressão de que nesse ensaio há uma espécie de resposta do sr. Werneck Sodré a quantos lhe censuraram o querer fundamentar o estudo da literatura na estrutura econômica. É um libelo contra o critério que ele chama *nominalista*, e que consiste em centralizar a história da literatura pelas figuras eminentes que a ilustram. Por isso, parece-me que a chave do livro se encontra na página 8, onde está escrito: “Porque seria mais fácil e mais real, escrever a história sem nomes próprios do que fazê-lo com eles, tão somente”. E foi o que ele esboçou, traçando um quadro rápido da nossa evolução literária à luz da evolução social e econômica. E ainda aí vai uma resposta às críticas como a que fiz e que muitos fizeram à *História da literatura brasileira*. Entendamo-nos, porém. O que eu censuro nesse livro não é o seu critério, que me parece perfeitamente viável e aceitável, — mas o fato de, na realidade, ele não ter sido aplicado. No de agora apressado e esquemático, censuro o autor por ter deixado aberta a porta para um mal-entendido, que logo indicarei.

Antes de mais nada, confesso que só entendo o seu *parti pris* de não mencionar um nome sequer como uma espécie de técnica de guerra. Parecendo-lhe necessário combater um certo exagero, ele passou ao exagero oposto, — o que, não deixa de ter as suas vantagens táticas, mas que representa uma tendência tão má quanto a outra. Porque,

¹ Nelson Werneck Sodré, *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*, Coleção Mosaico, n. 1, Livraria Martins, São Paulo, 1943.

embora toda gente de bom senso saiba e aceite, como o sr. Werneck Sodré, que o enquadramento histórico e as infraestruturas econômico-sociais dão em grande parte o sentido de uma evolução literária, — é preciso acentuar que nisso não reside a importância capital de uma literatura. O maior interesse não está no condicionamento externo — se me permitem — de uma obra, mas no seu aspecto propriamente humano que é a atitude específica assumida pelo escritor diante das diferentes pressões e solicitações do seu meio. Num estudo feito do ângulo da economia ou da geografia humana, explicar-se-ia a importância maior atribuída a este; em história literária, tal atitude é uma traição ao homem.

Ora, esta traição, o sr. Nelson Werneck Sodré a comete do fundo da sua evidente honestidade e do seu esforço louvável em dar um fundamento real aos estudos literários. É interessante, aliás, como ele não consegue seguir à risca o seu programa. Porque há certos momentos na nossa literatura em que as personalidades encarnam tão fortemente as tendências da cultura, que o nosso autor é obrigado a situá-las... em estilo indireto, para não dar o braço a torcer. Assim é que adivinhamos as pessoas debaixo das perífrases: “Um pobre diabo suburbano da capital e um engenheiro egresso da farda compõem o primeiro conjunto heterogêneo de obras de ficção, contos e romances, em que reflete a realidade de um ambiente pleno de dissolução, manifestando-se com as ânsias de um inconformado; o segundo aplica pela primeira vez, a um acontecimento político, um processo interpretativo, em que desmonta, peça a peça, o descabro social de agrupamentos perdido e isolados, — filhos pródigos da comunhão brasileira.” (82) “Não importa mesmo que algum romancista tente espelhar, na sua ficção atribulada de que a vida anda ausente, como de um cemitério, panoramas do interior, e dê nome de sertão a um livro seu.” (81) “De um desses críticos chegou a repulsa da mediania a afirmar que era uma fera acuada na rua do Ouvidor” etc. (76). E, assim por diante, mais alguns casos demonstram a revolta do indivíduo, que o autor procurou relegar a um segundo plano, e que irrompe, sob a elocução indireta, a reclamar os seus direitos.

Por outro lado, parece-me, como já disse, que o autor não fez propriamente uma *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*, — na medida em que exorbita ao expor a evolução dos outros setores da cultura, como o econômico e o social, em volume de pequeno formato e pouco mais de cem páginas. Não obstante, considero este trabalho muito mais perto das suas verdadeiras intenções do que a falhada *História da literatura brasileira — seus fundamentos econômicos*. Há nele qualidades muito apreciáveis, ao lado de defeitos gerais, de concepção, já apontados, e outros de detalhe. Por exemplo: a pressa evidente da redação. Nas 5 páginas finais, a palavra *sibaritismo* está desagradavelmente repetida 5 vezes. Acho muito fecunda a divisão que estabelece na nossa literatura (creio, mesmo, que a primeira com base na realidade), — fazendo corresponder as suas diferentes etapas aos graus do contato e da intimidade com a terra e os seus problemas. Assim é que temos o período correspondente ao “Conhecimento da Terra” (“É o momento do pau brasil. É, antes, uma fase pré-histórica do que proto-histórica. Não possuímos vida literária, por rudimentar que fosse.” — pág. 10); ao “Sentimento da Terra”, (“São os primeiros documentos, as primeiras tentativas de criação e narração” — pág. 14), que “deriva da progressiva possibilidade de enriquecimento.” (pág. 19) à “Consciência da Terra”, que compreende o fim do período chamado clássico; ao “Sentimento de Autonomia”, nascido como Romantismo, com o qual se desenvolve o “Sentimento de Nacionalidade” que só vem se firmar no primeiro terço do século atual com o “Sentimento Literário”, oriundo do Movimento Modernista, e que asseguram a “Emancipação Literária”, em que apenas ensaiamos os primeiros passos.

Abundam neste ensaio os pontos de vista justos ou julgamentos rápidos mas cheios de verdade. Sobretudo, há nele um largo ritmo, devido à representação inteligente que

possui o autor da articulação dos fenômenos literários com os demais da evolução histórica e cultural.

De outra parte, a tal ou qual esquematização com que ele trata o assunto, e o ar de abstração produzido às vezes pelo seu afastamento voluntário de todo e qualquer data, — levam a uma impressão desagradável de fluxo oratório, para o que contribui, aliás, o estilo amplo e meio grandiloquente.

Tudo isso (esquematismo, generalidade, eloquência) torna a obra do sr. Nelson Werneck Sodré mais *indicativa* do que *interpretativa*. Arrastado pela pressa do seu *vol d'oiseau*, ele apenas assinala a existência ou a não existência de tais ou tais tendências, sem analisá-las nem especificá-las. A exposição, feita sob o critério correlativo, abafa a interpretação. Defeito, aliás, que talvez venha das proporções do ensaio. Deus queira que o sr. Werneck Sodré — o primeiro historiador da literatura depois de Sílvio Romero a encará-la à luz de princípios determinados de pensamento, — produza, no futuro, a obra que todos esperamos da sua boa orientação intelectual. Até agora, a simples intenção do seu primeiro livro e o exagero esquemático do atual revelam apenas possibilidades.

*

Desse modo, se não temos no sr. Nelson Werneck Sodré um substituto de Sílvio Romero, temos nele, sem dúvida, a única esperança de um provável historiador da nossa literatura. Seu grande mérito, nunca assaz louvado, consiste no esforço de adotar um critério objetivo e real, que substitua a supervalorização dos fatores individuais na evolução da cultura, — um dos produtos do idealismo subjetivo que a moral burguesa foi buscar para fundamentá-la, como assinala Emmanuel Berl.

Contra essa atitude intelectual nefasta, que é uma atitude de classe, tudo que aparecer vem a propósito. É necessário que a consideração do nosso destino social e a visão clara da relação do homem com as coisas venha trazer a sua contribuição para um novo humanismo, — que não parta da desconversa espiritualista, mas do estabelecimento definitivo da posição do indivíduo dentro da sociedade e em face das coisas, trabalhadas pela sua técnica e postas ao seu serviço. Ora, para tal, toda filosofia que se basear num ontologismo qualquer, — com suas fórmulas despistadoras, como “dignidade da pessoa humana”, ou “destino próprio do homem”, ou “irredutibilidade do destino do indivíduo”, — é inútil ou pernicioso. E todo o pensamento que encarar a dialética do homem e da coisa sob o seu ângulo verdadeiro, vendo nela a finalidade da evolução social, estará contribuindo para que se faça justiça na terra e clareza no pensamento.

Razão pela qual só se pode encarar com simpatia os esforços mais ou menos felizes do sr. Nelson Werneck Sodré.

Notas de crítica literária – Stendhal I

Dizia-me outro dia um dos amigos cujo espírito mais prezo, e em quem vejo uma das inteligências críticas mais completas desta geração, que não achara interesse na *Chartreuse de Parme*. Justificando a sua heresia diante do meu protesto e dos meus argumentos, deu como razão o fato de só lhe interessarem realmente, em literatura, as obras cujo núcleo sejam problemas de natureza nitidamente psicológica. Ora, Stendhal é catalogado como analista por excelência e enfileirado na linha dos mais sutis revolvedores do coração humano. Tal reflexão feita a propósito dele levou-me, mais uma vez, a pensar no enquadramento literário dos seus romances, problema nada fútil. É Thibaudet quem diz que: “Celui qui ne se pose pas le problème des genres n’est pas plus un critique que n’est un philosophe celui qui ne se pose pas le problème des Idées”. (“La construction en critique”, in *Revue de Genève*, fev. 1927, pág. 134). No entanto, esta preocupação metodológica, com todo o interesse teórico que se possa apresentar, se revela singularmente estreita diante da realidade exuberante das obras de grande qualidade. Uma vez estabelecido o ponto fundamental, — que os romances de Stendhal se revestem de propriedades que fazem deles... romances, — resta contudo o problema conexo e realmente interessante de se saber em que tipo de romance se enquadram. “Romance de análise”, dizem os manuais, não sem razão. Assim, porém, não pensa o meu amigo, que, como homem sagaz, deve ter algum motivo; pelo menos em relação à *Chartreuse*. E, de certo modo tem; não há dúvida. Resta-nos descobrir por quê.

*

Coloquemos Henri Beyle entre um gordo e um magro, literariamente falando. O magro é o elegante constitucionalista Benjamin Constant, autor de cento e poucas páginas de ficção que o puseram no estado maior do romance psicológico. O gordo é Honoré de Balzac, o maior temperamento (veja bem: *temperamento*) de romancista que Deus já pôs na terra. Essa posição média, que ele ocupa também pela idade e pelo volume da obra, ajuda a esclarecer o caso de Stendhal.

Benjamin Constant, psicólogo puro, é o homem que analisa *um* caso, sobre o qual parecem não pesar o tempo e o espaço. Justamente por isso só pode fazer *um* livro, desde que só lhe interessa esse *quimicamente puro*, que reduz tudo a um só caso, — único, isento, perfeito em si. — Não: decididamente Henri Beyle não é um psicólogo dessa espécie.

Balzac é um Abundâncio, — como diria talvez Ciro dos Anjos; um folhetinista de gênio que desconhece o que sejam essas delicadezas, esses trabalhos de pinça, esse croché. O que ele tem são duas coisas: um Temperamento e um desejo enorme de ganhar dinheiro. Por isso, o que faz é empunhar violentamente os seus personagens e sacudi-los na sarabanda que o seu contemporâneo Gounod faz os homens dançarem em torno do bezerro de ouro. Ora, nesta sarabanda acontece muita coisa. Acontece, sobretudo, que as gentes não dançam sozinhas, mas se misturando umas com as outras, se empurrando, se ajudando, se repelindo, entrando em contato de toda a espécie, formando sarabandas menores que se tornam maiores, — sarabandas suplementares em torno do bezerro do amor, do bezerro da vaidade. E Balzac sabe como ninguém fazer dançar essa gente toda. Toca todas as árias na sua rabeca; árias por vezes (quase sempre...) de um mau gosto maior que as do seu contemporâneo Gounod. E vai empilhando volumes e mais volumes “do grotesco ao sublime”, num desbordamento de forças de atleta de circo. No fim, cria um mundo em que o importante é o sistema de relações sociais que definem os seus habitantes. Na simplicidade psicológica dos seus heróis, o que avulta são a força e a

verdade com que eles vivem os problemas determinados pelo seu modo de ser, pela sua classe, pelo seu tempo. — Não: positivamente Henri Beyle não é um sociólogo dessa espécie.

*

Se imaginarmos um romancista dotado de um poder de penetração tão agudo quanto o de Benjamin Constant e um senso do social tão elevado quanto Balzac, teremos mais ou menos compreendido quem seja Stendhal. O que não vem a dizer que ele valha mais do que os outros, mas tão somente que coexistem mais harmoniosamente na sua obra as qualidades que adquirem, isoladas, uma intensidade muito maior nas dos outros dois.

Por este motivo creio poder dizer que Stendhal é um psicólogo mais completo que ambos. A chave dos seus livros está em que eles são *tratados* de paixões estudadas dentro de uma época. Melhor: do rumo que as estruturas sociais imprimem às paixões. O homem stendhaliano é eterno. O diálogo que travamos com ele se passa nas esferas mais essenciais dos problemas humanos. No entanto (ouso dizer: por isso mesmo), ele é o homem de uma dada época, o homem que tira a sua verdade da realidade temporal que lhe dá relevo. Albert Thibaudet assinala com muita penetração que Stendhal “faz do romance uma *Crônica*, no sentido elevado da palavra, quer dizer, o quadro de uma época.” (*Histoire de la littérature française*, pág. 204). Uma frase como esta, creio eu, explica o nosso autor e esclarece a sua psicologia. Ela é, mais do que uma análise fina e penetrante, levada a cabo *in e per se*, um estudo da coloração especial que as épocas históricas dão às paixões. Por isso é que os seus romances são manuais do homem, que se desdobram numa perspectiva de crônicas, de quadros, em função dos quais se explica a conduta individual. Me parece claro que os sentimentos e as decorrentes atitudes de Fabrício del Dongo não têm um interesse e um sentimento absolutos, como quereria o racionalismo antologista da psicologia clássica. É preciso considerá-las em relação ao seu nascimento privilegiado, ao sopro de napoleonismo que passou pela sua infância, à corte reacionária de um pequeno estado remodelado pelo Congresso de Viena. Ora, ninguém saberia fazê-lo melhor que Stendhal, e porque o faz é que a *Chartreuse* tem aquele inesquecível aspecto tratado dos problemas da conduta humana, que desagradou ao espírito adolfiano do meu amigo. É que Stendhal é um romântico, — homem, portanto, de um período que descobriu a significação da história. Homem, portanto, que embora sabendo permanentes os impulsos fundamentais, pressentia também que eles deviam se revestir das características próprias ao tempo em que se manifestam.

Além do mais, viajara muito. Vira o homem em várias latitudes e os mesmos países sob três ou quatro regimes profundamente diversos. Andava bem avisado, portanto, ao estudar a psicologia do seu semelhante à luz do meio em que ele se agita.

*

Certa vez, escrevi em artigo que na obra de Stendhal passa a tremenda tensão de *parvenir*. Está certo; mas não é só, e eu retifico hoje o que disse há tempos. Essa predominância do *parvenir* não existe por acaso na sua obra; nem por uma questão de gosto pessoal. Está presente nela porque era o grande problema do seu tempo, antes de ser o seu próprio. Na Europa Ocidental, o começo do século XIX é o momento em que as hierarquias sociais passam a se organizar menos segundo o critério do *herdado* do que do *adquirido*, do conquistado. Mas de um adquirido que procurava se disfarçar atrás de uma aparência de herdado. Na *Chartreuse*, o juiz Rassi não sossega enquanto não oculta o seu plebeísmo doído num Conde Rassi de última hora. O Duque Sanseverina-Taxis ainda tem vergonha de o avô ter sido cobrador de impostos, e procura atenuar essa *gaffe* genealógica com uma embaixada brilhante e uma grã-cruz que dê relevo ao título. Já na Monarquia de julho, — que não é a corte reacionária de Parma nem a Restauração em que se debatia Julien Sorel, — o ex-caixeiro Popinot, de Balzac, será conde com mais sossego, enquanto

se espera o momento em que Rockfeller terá orgulho em dizer que saiu do nada, e não esconderá que o pai foi um pobre diabo, entre curandeiros e saltimbancos.

De qualquer maneira, depois da “*carrière ouverte aux talents*” começa-se a dar mais importância ao feito pelas próprias mãos. Por isso é que em Stendhal a luta pela posição, ou melhor, pela aparência social, se erige em motivo condutor. Tão bom sociólogo quanto psicólogo, ele não perde de vista a origem social ao jogar com as paixões.

Tomemos os seus heróis principais: Julien Sorel, Lucien Leuwen e Fabrício del Dongo. O primeiro é filho de um ferreiro da aldeia. A distância social que o separa dos pináculos visados pela sua ambição é enorme. Consequência: enorme será também a quantidade de energia que ele deve por em jogo para chegar até eles. E Julien nos aparece como a própria encarnação da vontade, debaixo da roupeta negra que é o instrumento, maior que o de qualquer outro personagem stendhaliano. Nele se agitam correntes numerosas de impulsos diversos, que ele procura compor no sentido da sua carreira e que acabam por levá-lo ao cadafalso.

Com Lucien Leuwen subimos consideravelmente na escala social. Lucien é um *parvenu* de nascença, filho de um banqueiro enriquecido durante o Império, e o problema do arrivismo se apresenta para ele sob aspectos mais róseos, com todas as limitações que lhe possa impor o reacionarismo da Restauração. Leuwen quer mais prestígio, é evidente. Mas quer, sobretudo, amar as Mmes. de Chasteller, e a sua vontade não precisa daquela intensidade quase trágica com que se reveste a de Julien Sorel. Alma napoleônica num filho de ferreiro.

Se, finalmente, tomarmos Fabrício, veremos que a sua vontade, muito mais relativa, só chega a se desenvolver, firmemente na conquista de Clélia Conti. O problema do arrivismo não tem grande sentido para ele, razão por que encara a sua coadjuvatura e o seu arcebispado com a displicência de um Marquês Valserra del Dongo, da primeira nobreza lombarda, a quem o nascimento dá direito de não ser senão impulsos. A sua ascensão em dignidade se faz automaticamente, e ele emprega o tempo em coisas mais interessantes.

Em Stendhal, portanto, a psicologia anda tão entranhada com a sociologia, se assim se pode falar, que ele talvez não faça mesmo as delícias dos cultores de Amiel ou Pirandello. É uma questão de visão das coisas. O pobre dragão do exército da Itália, politécnico fracassado e conversador consular, sentia nitidamente como as reviravoltas aguçam ou embotam as nossas diferentes virtualidades, apelando de preferência para esta ou para aquela. Por isso é que não lhe parecia natural conceber-se um homem que não estivesse fundamentalmente ligado ao seu tempo e ao seu grupo, e cujas paixões não se ordenassem segundo um e outro. Por isso é que ele é de fato um cronista, como queria Thibaudet, sem deixar de ser um grande psicólogo, cheio de realismo e de medida, que não sabia como separar a análise que penetra no indivíduo do complemento necessário que é o sentido do social, segundo o qual a primeira se esclarece e adquire sentido.

Notas de crítica literária – Stendhal II

“... la grande dispute qui attriste ce dix-neuvième siècle: c’est la colère du rang contre le mérite”.

Assim, para Stendhal, o problema do homem no século XIX era o de conquistar a sua posição social fazendo valer o seu mérito contra a liga formada pelas potências estabelecidas, nada interessada em admitir este critério de valorização. A certa altura de um de seus livros ele fala explicitamente neste problema, que enche a sua obra toda, chamando de hipocrisia ao conjunto de opiniões e atitudes políticas e sociais que obstam à vitória do merecimento, proclamando via de seleção dos homens pela famosa frase de Napoleão. A luta pelo *lugar social*, portanto, que enche todos os seus livros e envolve os personagens menos atirados a ela, se organiza para Stendhal segundo o conflito entre o mérito e a *hipocrisia*. Mas qual a posição tomada por ele para colocar o problema do mérito e, por conseguinte, do indivíduo na sociedade? Indicar esta posição significa chegar perto do próprio fundamento da sua arte.

*

Num pequeno livro sobre Stendhal, onde há alguma banalidade, mas que é preciso ler com atenção, porque há ideias profundas nem sempre discerníveis à primeira vista sob o seu estilo denso e simples até à elipse, Alain faz uma reflexão, cujo encontro é uma alegria para todo aquele que leu bem o autor de *Lamiel*. Ela explica, de fato, a força e, sobretudo, a verdade da sua psicologia: “Le génie du romancier, qu’on trouve en Stendhal, et qui ne ressemble au point aux autres, consiste pour une grande part en ce que tous les personnages sont d’abord égaux devant lui”.

Com efeito, na base da psicologia de Stendhal está uma qualidade que se poderia chamar a sua imparcialidade. Atitude difícil de ser assumida diante da vida, porque é um compromisso severo. Uma vez que adotamos a resolução de não pensar senão aquilo que *vimos*, a coerência nos obriga a um despojamento de *parti pris* que conduz à censura de dureza e de imoralidade, tão frequentemente atiradas a Stendhal. Porque os seus heróis, mesmo os prediletos, são traçados com uma isenção de ânimo raramente encontrada em literatura, e ausente da do seu tempo — o que é uma consequência inevitável da sua imparcialidade inicial. Julien Sorel, a Sanseverina, o velho Leuwen, o conde Mosca — são criaturas que passam sempre a dois dedos das mais reprováveis atitudes, e acabam sempre por cair nelas. São humanos, são cheios de paixões exigentes. E este contrapeso feito pelas suas quedas nos permite aceitar integralmente a pureza de Mme. de Renal ou a dignidade escrupulosa de Mme. de Chasteller. Educado na observação constante da vida, Stendhal não podia fugir às consequências dos próprios dados iniciais com que lançara os seus personagens. Nas notas com que encheu as margens do manuscrito de *Lucien Leuwen*, e que Henri Martineau publicou na sua bela edição da *Pléiade*, ele faz uma observação que esclarece esta fatalidade da sua posição imparcial. Refere-se à obrigação que força o romancista a respeitar a verdade segundo a qual vão se desenvolvendo os seus personagens. Mme. de Chasteller quis tomar uma atitude e não ousou. Stendhal comenta: “Sur quoi l’historien dit: on ne peut pas espérer d’une femme honnête qu’elle se donne absolument; encore faut-il la prendre. *For me*. Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n’y peut mais. *Le romancier est comme le chien de son héros*”. A afirmação grifada por mim dá o sentido da imparcialidade de Stendhal.

A sua atitude é, pois, essencialmente contrária à de Lucien Leuwen, que, achando a alma humana um lamaçal, não queria se deter junto dela, com medo de atolar-se. Ele,

ao contrário, para, sonda e, sentindo-se feito da mesma lama, constrói com ela seus heróis. Resultado é que eles não são seres isolados da realidade nem ilustrações deste ou daquele ponto de vista, mas de homens e mulheres de extraordinária complexidade, submetidos à análise isenta de um psicólogo profundamente humano, profundamente ligado ao seu semelhante.

Os seus romances, todavia, não focalizam tipos banais. Pelo contrário. Os seus heróis têm sempre uma qualidade excepcional — quer ela venha da aplicação da vontade, quer da intensidade da paixão. É que, no meio dessa gente que ele encara sem benevolência, Stendhal localiza certos seres de exceção, que, por isso mesmo, devem necessariamente se atrair e formar uma super-sociedade de espíritos superiores na sociedade banal de que se destacam. Não é carinho pelo personagem. É o reconhecimento da própria força seletiva da vida e a sua maneira de propor o problema do mérito. Um trecho de *Lucien Leuwen* — manchado aliás por uma imagem de péssimo gosto — traça o rumo segundo o qual se organizam essas super-relações: “Dans la simplicité noble du ton qu’il osa prendre spontanément avec madame de Chasteller, il sut faire apparaître, sans se permettre assurément rien qui pût choquer la délicatesse la plus scrupuleuse, cette nuance de familiarité délicate qui convient à deux âme de même portée, lorsqu’elles se rencontrent et se reconnaissent au milieu des masques de cet ignorable bal masqué qu’on appelle le monde”. Segundo estas afinidades eletivas é que se organiza o mundo stendhaliano, com a sua oposição nítida entre as almas de elite e as almas vulgares. E ainda esta oposição aparece como um dado natural, que o romancista registra com a imparcialidade de costume. Reflexo, aliás, da concepção que ele tinha da vida e da sociedade. Reflexo do seu profundo desamor aos privilégios estabelecidos, mas, também, à extrema vulgaridade criada pela democracia (o horror pelo *americanismo* reponta a cada página de suas obras. Na *Chartreuse* e, sobretudo, no *Lucien Leuwen*); da crença firme que professava na elevação dos indivíduos pelo próprio esforço; e da revolta ante a *coquinerie* generalizada e os restos de privilégio que a isso se opunham. “... la grande dispute qui atriste ce dix-neuvième siècle: c’est la colère du rang contre le mérite”. Este mérito, para ele, era o principal. Estivesse onde estivesse. Nos marqueses, nos milionários ou nos filhos de serrador de aldeia. E as almas que o demonstrassem deveriam fatalmente se unir nos seus romances, como de fato se unem, formando a sua lição de superioridade moral e espiritual.

*

Um romancista partindo da igualdade no tratamento dos seus personagens, não hesitando na pintura dos seus lados menos lisonjeiros, mas selecionando num grupo de *happy-few*, para usar de uma expressão que lhe era cara, aqueles que se destacavam pelas qualidades humanas — deve ser um romancista que assenta a sua psicologia numa atitude nitidamente individualista. E assim é a de Stendhal, republicano e cultor da energia, admirador dos *condottieri* e de Napoleão (de Bonaparte, sobretudo).

Tão individualista ele era, que talvez tenha sido o primeiro a reduzir um grande acontecimento histórico em termos de experiência individual. A batalha de Waterloo, da *Chartreuse de Parme*, é, com efeito, o triunfo do individualismo romântico. Mas, de um individualismo romântico... realista. De um individualismo consequente até o relativismo e verdadeiramente estranho num contemporâneo do visconde de Chateaubriand. Individualismo que nada tem a ver com o do outro descritor famoso da mesma batalha: Victor Hugo. A descrição de Stendhal significa a proclamação de um ponto de vista rigorosamente humano na arte e não mais uma sua abstração racionalista. Nem tampouco a sua hipertrofia retórica. Comparando-a com a dos *Miseráveis* compreende-se bem este seu valor.

Para Fabricio, a batalha era um fato capital. Pôr-se ao lado do Imperador tinha sido o móvel da sua fuga da Itália. Uma vez metido nela, porém, o que vê são fragmentos sem significação geral, que não lhe dão a noção do que realmente está se passando. Stendhal se coloca estritamente do ponto de vista de um jovem conscrito desgarrado no meio da luta. O conscrito não vê, como o observador ideal de Victor Hugo, colocado num ponto de fuga totalmente fictício das linhas da batalha, as famosas cargas de Ney, os quadrados do Batalhão Sagrado, a carnificina da La Have-Sainte. Em compensação se deslumbra com a sua montaria comprada, faz amizade com a vivandeira e nota um detalhe desagradável que lhe faz quase perder o embalo: os pés imundos de um soldado morto e despojado. Se lhe perguntarem como foi a batalha, Stendhal responderá por ele que sabe apenas que andou na escolta do marechal Ney; que depois lhe roubaram o cavalo; que dormiu em seguida e, finalmente, juntou-se a uma esquadra, fugindo com o seu cabo rumo a Charleroi. Do cabo, não esqueceria mais, era um homem bravo, rude e cheio de humanidade, contrastando de maneira nítida como general Fabio Conti e os oficiais da corte de Parma — preocupados eternamente com o número de botões que os uniformes deveriam ter. O que o faria dizer, com Lucien Leuwen, que de fato não há uma qualidade essencial que determina necessariamente a superioridade do coronel sobre o sargento, ou da marquesa sobre a mercieira. Isso porque o pai de ambos, Stendhal, era republicano e *ideólogo*. E se os homens são todos iguais perante a lei — como dizia a Declaração dos Direitos do Homem — devem sê-lo também diante do romancista; se o voto é a base do governo, o cidadão é soberano. E o resultado será que o romancista digno do nome deve ser um homem que advogue os direitos do indivíduo, fazendo a crônica do mal que advém para a sociedade do fato das relações sociais não se organizarem segundo o mérito. E nesta frase cabe toda a obra de Stendhal.

Notas de crítica literária – Estratégia

Há cerca de dois anos que o sr. Almeida Salles publicou em *Planalto* um dos rodapés mais inteligentes que têm aparecido na imprensa periódica de S. Paulo, no qual aplica à nossa literatura a distinção de Valéry entre escritores *estrategistas* e escritores *táticos*, alargando-se em reflexões muito agudas e muito justas sobre a natureza da criação literária. Os nossos autores, segundo o sr. Almeida Salles, pertencem quase na totalidade ao segundo grupo, isto é, o composto pelos dotados de talento e habituados a construir segundo o influxo dele, no primeiro movimento da inspiração. Guiam-se quase apenas pelo instinto, opondo-se deste modo aos do primeiro grupo, que veem na criação o afloramento definitivo de um largo trabalho anterior, baseado em anos de meditação e de progressivo domínio dos meios técnicos. Confiam, numa palavra, menos na força impulsiva do talento que no domínio vagaroso, mas seguro, dos recursos da sua arte — condição primeira para a plena expressão do seu pensamento e da sua sensibilidade.

*

Lendo o artigo, a primeira pessoa em quem pensei foi o romancista mineiro Ciro dos Anjos, que, para falar como o sr. Almeida Salles (ou Valéry, se quiserem), me parece um dos maiores dentre os poucos estrategistas da literatura brasileira contemporânea. Segundo me contam, Ciro dos Anjos anda pela casa dos quarenta. Há mais de cinco anos publicou o seu único livro — *O amanuense Belmiro* — uma obra-prima, sem dúvida alguma. A impressão de acabamento, de segurança, de equilíbrio, de realização quase perfeita revelam o artista profundamente consciente das técnicas e dos meios do seu ofício, possuidor de uma visão pessoal das coisas, lentamente cristalizada no decorrer de longos anos de meditação e estudo. Porque esse romance é o livro de um homem culto. No seu subsolo circulam reminiscências várias de leitura, ecos de Bergson, de Proust, de Amiel, de autores cuidadosamente lidos e harmoniosamente incorporados ao patrimônio mental do autor. Por isso é que ele ressoa de modo tão diferente no nosso meio, com um som de coisa definitiva e necessária, nem sempre produzido pelas obras dos nossos generosos táticos.

*

O amanuense Belmiro é o livro de um burocrata lírico. Um homem sentimental e tolhido, fortemente tolhido pelo excesso de vida interior, escreve o seu diário e conta as suas histórias. Para ele, escrever é, de fato, evadir-se da vida; é a única maneira de suportar a volta às suas decepções, pois escrevendo-as, pensando-as, analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de báscula entre a realidade e o sonho. “Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela a minha salvação... Venho da rua deprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico... Em verdade vos digo: quem escreve neste caderno não é o homem fraco que há pouco entrou no escritório. É um homem poderoso, que espia para dentro, sorri e diz: ‘Ora, bolas’”. (pág. 253, 4 — 1ª ed.).

O amanuense é infeliz. Chegou quase aos quarenta anos sem nada ter feito de apreciável na vida. Sonha; carrega nas costas a enorme trouxa de um passado de que não pode se desprender, porque dentro dele estão as doces cenas da adolescência. De repente, uma noite de carnaval lhe traz a imagem de uma donzela gentil. O amanuense ama, mas à sua maneira: identificando a moça de carne e osso, que mal enxerga de quando em vez com a imagem longínqua da namorada da infância, ela própria quase um mito — como o mito da donzela Arabela. O mal de Belmiro, literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico, não é difícil de diagnosticar. A sua desadaptação ao meio levou-o à solução intelectual; esta, que falhou como solução vital, permanece como fatalidade, e o

amanuense é empurrado para o refúgio que lhe resta — o passado — uma vez que o presente lhe escapa das mãos (“... bem noto que vou entrando numa fase de vida em que o espírito abre mão das suas conquistas e o homem procura a infância, numa comovente pesquisa das remotas origens do ser” pág. 35). Ora, se fosse só isso, estava muito bem. O drama é que o presente se insinua no passado. Se fosse possível viver integralmente no mundo recriado pela memória, haveria a possibilidade de um *modus vivendi*, quase normal, a seu jeito, como o do narrador do *Temps perdu*. Acontece, porém, que a sensibilidade de Belmiro, jogando-o como uma bola entre o passado e o presente, perturbando este com os arquétipos daquele, desmanchando a pureza deste com a intromissão das imagens daquele, não lhe permite uma existência atual “... depois de uma infância romântica e uma adolescência melancólica, o homem supõe que encontrou a sua expressão definitiva e que sua própria substância já lhe basta para as combustões interiores; crê encerrado o seu ciclo e volta para dentro de si mesmo, à procura de fugitivas imagens do passado, nas quais o espírito se há de comprazer. Mas as forças vitais, que impelem o homem para a frente, ainda estão ativas nele e realizam um sorrateiro trabalho, fazendo-o voltar para a vida, sedento e agitado. Para iludir-lhe o espírito vaidoso, oferecem-lhe o presente sob aspectos enganosos, encarnando formas do passado.” (pág. 36).

Belmiro se entrega, então, ao presente; mas não o vive. Submete-se, e readquire o equilíbrio pela autoanálise. Sabe que não lhe adianta pensar em como as coisas seriam se não fossem o que são, e, concluindo que “a verdade está na rua Erê”, isto é, na sua casinha modesta e no seu ramerrão cotidiano, recita com o poeta: “Mundo mundo vasto mundo — Se eu me chamasse Raimundo — Seria uma rima, não seria uma solução. — Mundo mundo vasto mundo — mais vasto é o meu coração”.

*

“Mais vasto é o meu coração”. Conclusão típica de introvertido, de homem que não lamenta, como Lawrence — “I was so weary of the world, — I was so sick of it, — everything was tainted with myself”, — porque a sua evasão consiste justamente em introjetar o mundo e banhá-lo todo nas próprias águas. Belmiro é o homem que chegou ao estado da paralisia pelo excesso de análise “... já lhes contei o que se passa dentro de mim quando começo a meditar: perco-me num labirinto de antinomias.” (pág. 84). Isto significa que é um candidato ao ceticismo integral, através do relativismo, e à imobilidade. Sempre a tomar consciência plena das suas variações e dos seus aspectos múltiplos, Belmiro é o contrário do homem forte de que fala Balzac, o homem que não se lembra, que cresce num impulso vegetal, sem a peia do passado. Há uma circunstância, porém, que o salva, que o liberta das redes do analista: o senso lírico da vida, que reestabelece o equilíbrio vital.

Falou-se muito em Machado de Assis a propósito de *Ciro dos Anjos*, insistindo-se sobre o que há de semelhante no estilo e no humorismo de ambos. O que não se falou, porém, foi a diferença radical que existe entre eles: enquanto Machado de Assis tinha uma visão que se poderia chamar dramática, no sentido próprio, da vida, *Ciro dos Anjos* possui, além dessa, e dando-lhe cunho muito especial, um maravilhoso sentido poético das coisas e dos homens. O que é admirável, no seu livro, é o diálogo entre o lírico, que quer se abandonar, e o analista, dotado de *humour*, que o chama à ordem; ou, ao contrário, o analista querendo dar aos fatos e aos sentimentos um valor quase de pura constatação, e o lírico chamando-o à vida, envolvendo uns e outros em piedosa ternura. Esta alternância, que ele emprega também como um processo literário, encontramos-a de capítulo a capítulo, de cena a cena, na própria construção do estilo. E a certa altura, o amanuense a torna explícita: “Tais desnivelamentos é que, compõem minha vida e lhe sustentam o equilíbrio. A um Belmiro patético que se expandiu, enorme, na atmosfera

caraiwana — contemplando a destruição das suas paisagens — sempre sucede um Belmiro sofisticado, que compensa o primeiro e o retifica, ajustando-o aos quadros cotidianos. Chegado à sua toca da rua Erê, o Belmiro egresso de Caraíbas se apalpa, se reajusta e assobia a fantasia do hino nacional de Gottschalk”. (pág. 118)

Esta disposição excepcional, que dá uma dignidade humana tão grande à poesia de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, é o fundamento da arte de Ciro dos Anjos, e empresta ao seu romance uma qualidade de vida que é superior à de Machado de Assis. Para conhecer este psicólogo lírico é preciso ler todo o admirável §33 d’*O amanuense Belmiro*, quando ele descobre que o passado que evoca não existe *em si*, mas é uma criação da sua saudade e da sua imaginação deformadora. O amanuense, pela primeira vez, sofre ao perceber que “all is tainted with myself”, e considera tristemente: “Não voltarei à Vila Caraíbas. As coisas não estão no espaço, leitor; as coisas estão é no tempo. Há, nelas, ilusórias permanências de forma, que escondem uma desagregação constante ainda que infinitesimal”. (pág. 115, 6)

Se assim é, por que escrever sobre um passado que não existe realmente e um presente que cede ante a ponta aguda da análise? Belmiro escreve porque precisa abrir uma janela na consciência a fim de se equilibrar na vida, o que não importa em ilusão quanto ao verdadeiro significado deste trabalho: “Grande coisa é encontrarmos um nome imponente, para definir certos estados de espírito. Não se resolve nada, mas ficamos satisfeitos. O homem é um animal definidor”. (pág. 80)

*

Numa ordem mais geral de ideias, pode-se dizer que o amanuense é uma ilustração do gravíssimo problema dos efeitos da inteligência, através do seu poder de análise, sobre o curso normal das relações humanas. Encarando assim o livro, o seu núcleo significativo vai ser encontrado numa página do diário de Silviano, indiscretamente lida por Belmiro: “*Problema*: — O eterno, o Faústico. — O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (pág. 74).

É este, com efeito, o problema central da obra. A atitude belmiriana resulta de uma aplicação do conhecimento aos atos da vida — entendendo-se por conhecimento a atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão. E assim, Ciro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirisá-lo, para confiná-lo nas esferas em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas Vilas Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em cheque a ela, sociedade organizada. Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente os seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra reverente no seu séquito. Coisas em que a gente se põe a matutar, quando vê aquele Belmiro tão inteligente e tão sensível, solidamente mantido em paz pela magreza do seu lugar de amanuense, e perfeitamente desfibrado pela prática cotidiana da introspecção (costume muito estimável, segundo os cânones). Ou aquele Silviano cheio de seiva, que é reduzido a não deixar transbordar senão a sua retórica, uma vez que aceitou como valor eterno uma filosofia que lhe aconselha a *blague*, cômoda para os negócios públicos, da autoperfeição pela ascese intelectual.

Mas não é esta a impressão final que fica do livro de Ciro dos Anjos, cuja releitura faço pela quinta ou sexta vez, o que é um deleitoso consolo, como diria o Eça, diante da ficção mais ou menos frouxa deste terço de ano que já se foi. Na página 27, Belmiro fala de um tocador de sanfona que havia na sua Vila Caraíbas, que “... tocava apenas por amor à arte, ou talvez para chorar as mágoas. E chorava-as tão bem que cada um que o cercava, sentia suas mágoas igualmente choradas. O artista se revelava, por esta forma, perfeito,

extraindo dos seus motivos individuais melodias ajustadas às necessidades da alma dos circunstantes, que ali iam buscar expressão para sentimentos indefiníveis que os povoavam e só se traduziriam por frases musicais. Esse traço da generosidade inconsciente dos grandes artistas se encontrava nos sanfonistas da ladeira da Conceição”.

E assim é esse livro, como são em geral os livros dos escritores de Minas.

Livros que lidam com os problemas do homem num tom de tal modo penetrante que autor e leitor se identificam, num admirável movimento de afinação. Não são livros que se imponham de fora para dentro, vibrantes, cheios de força. Se insinuam lentamente na sensibilidade, até se plenificarem com a nossa própria experiência.

Notas de crítica literária – Classificações

Dentre todas as literaturas, creio ser a nossa aquela em que mais abundam as classificações. Classificar numa literatura é coisa grave, sem dúvida alguma. Não de menos, a importância desta operação é bastante limitada — já porque o movimento vivo da criação intelectual se enquadra rangendo e transbordando nos quadros que lhe querem dar, já porque haverá sempre um critério a se justapor a outro. Não me consta que na literatura francesa, ou na italiana ou na inglesa, se brigue muito por causa da divisão dos seus períodos. Aceita-se mais ou menos a divisão secular — péssima entre todas — e cuida-se de coisa mais importante. Os portugueses já têm mais gosto por esse divertimento de lógica literária, que, passando para nós, desabrochou numa mania classificatória de primeira ordem. O que dá vontade de se forjar uma lei, dizendo mais ou menos que o cuidado com as classificações varia na razão inversa ao valor das literaturas.

A nossa conta com muitas. Só Sílvio Romero arranjou umas quatro, acabando por lhes reconhecer a relatividade e a contingência. Ronald de Carvalho deu uns retoques nas de Sílvio, trocou uns nomes e arranjou uma quinta, que nada continha de mais que as anteriores. O critério por eles adotado, como por Wolff, Fernandes Pinheiro e outros tantos, foi o genético, considerando a literatura num desenvolvimento progressivo, que vai da extrema dependência, da confusão, mesmo, com a literatura portuguesa, até à tanta ou quanta autonomia, que se manifestou nos meados do século XIX. Deste ponto de vista, a melhor classificação é aquela a que chegou Sílvio em 1910, no seu artigo: “Quadro da evolução da literatura brasileira”¹, e que se resume, simplesmente, no seguinte:

a) — período de formação, ou período clássico, de 1592 (1ª edição da *Prosopopeia*) e 1838 (ano da publicação dos *Suspiros Poéticos*);

b) — período de desenvolvimento ou de reações ulteriores, de 1836 em diante. Hoje, bastaria acrescentar um período de autonomia, começado em 1922.

*

Se o leitor está lembrado, falei há cerca de mês e meio de um livro do sr. Nelson Werneck Sodré — *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil*². Entre os méritos, não muitos, que nele assinalai, estava uma divisão da nossa literatura que me pareceu interessante. Ela se orientava, de fato, para distinguir-lhe os períodos, não mais no puro critério genético, mas na inter-relação entre o homem e o meio no Brasil. Assim, ao invés de termos na classificação um desenvolvimento literário encarado em si, o tínhamos em função da atitude do homem relativamente ao meio — primeiro, terra virgem de branco, depois, feitoria colonial, colônia agrícola-pastoril, vice-reinado minerador, reino unido, império nacional, nação republicana.

Com efeito, era uma maneira nova e fecunda de encarar o nosso desenvolvimento intelectual; por isso afirmi ser a primeira a ter base na realidade, querendo significar que era a primeira que se baseava menos numa ordenação lógica dos produtos da inteligência do que no seu significado em face da realidade ambiente.

Lendo o rodapé a que me referi, amigos meus vieram me procurar, dizendo que a tal divisão não era original do sr. Nelson Werneck Sodré, mas do sr. Guilherme de Almeida. E me mostraram uns, no número 6 de *Clima*, uma conferência sobre o Romantismo Brasileiro; outros, uma obra intitulada: *Do sentimento nacionalista na*

¹ in *Revista Americana*, ano I, núm. 4, janeiro de 1910, págs. 5-36.

² ver a *Folha da Manhã* de 26 de março passado.

poesia brasileira, de 1926 — ambas deste último escritor. Pude, então, ver que o sr. Guilherme de Almeida, já em 1926, dividia deste modo a literatura brasileira.

1º ciclo — de 1500 a 1601 — Da descoberta da terra à descoberta das minas — *O sentimento da terra*.

2º ciclo — de 1601 a 1750 — Da descoberta das minas à Conjuração Mineira — *A consciência da terra*.

3º ciclo — de 1750 a 1836 — Da Conjuração Mineira à Independência — *O sentimento da nacionalidade*.

4º ciclo — de 1886 a 1914 — Da Independência à Grande Guerra — *A consciência da nacionalidade*.

E não há dúvida que a divisão do sr. Nelson Werneck Sodré lembra muito a esta. Lembremo-la rapidamente:

a) — conhecimento da terra; b) — sentimento da terra; c) — consciência da terra; d) — sentimento de autonomia; e) — sentimento de nacionalidade; f) — sentimento literário; g) — emancipação literária.

Posto o que, parece não haver dúvida que o sr. Werneck Sodré adotou mais ou menos o critério introduzido pelo poeta do *Livro de horas*. Examinemos mais de perto a questão.

*

A obra do sr. Guilherme de Almeida foi publicada em 1926³ e, sendo muito limitada a tiragem, tornou-se desde logo de aquisição difícil. Em 1941, porém, como notei, ele reproduziu, numa conferência feita na Sociedade de Cultura Artística, a classificação dada naquela obra.

Numa “Justificação” inicial do seu livro, o sr. Guilherme de Almeida indica qual o critério que o moveu ao dividir a nossa literatura nos quatro ciclos mencionados: “Paralelamente à nossa história, a nossa poesia viveu em ciclos; não em datas. Poesia do Brasil-Colônia e poesia do Brasil-Nação. E, como ‘nihil in intellectu quod non prius in sensu’, ela foi, no Brasil-Colônia: primeiro, sentimento da Terra etc...” (pág. 8). Assim, pois, o autor partiu de um princípio nitidamente empirista, remontando das modificações imprimidas à sensibilidade do homem pela convivência com a terra à manifestação intelectual condicionada por ela. Esta classificação se torna particularmente interessante se nos lembrarmos que o intuito do autor era pesquisar as manifestações do sentimento nacionalista na nossa poesia, partindo do simples nativismo primordial. No momento, não nos interessa uma análise do trabalho do sr. Guilherme de Almeida, visto que apenas nos prende a divisão da literatura nela contida. Diga-se apenas que a divisão não se ajusta maciamente sobre a realidade móvel e viva do desenvolvimento literário — como não é mesmo possível a classificação alguma. No ciclo em que o sr. Guilherme de Almeida localiza a “Consciência da terra”, inclui-se Botelho de Oliveira, cujo pasmo ingênuo ante a nossa natureza desprovido de qualquer sentimento que não o de embasbacamento, obriga o autor a dizer que “há nele como que um retrocesso à impressão física dos homens do 1º ciclo” (pág. 30). E quanto a Gregório de Matos, com o qual ele faz nascer a dita consciência, o sr. Guilherme de Almeida é obrigado a escamotear certas evidências para confirmar a sua tese. Sobretudo quando afirma que “na sua terra, o poeta não distinguiu terras; nem no seu sangue, sangue; nem na sua raça, raças; em tudo, em todos, como em si mesmo, não viu senão o Brasil e o brasileiro” (pág. 26). Não posso estar inteiramente de acordo com isto. O nativismo de Gregório não implicava sentimento algum de fraternidade racial para com todos os brasileiros, como quer o autor.

³ Guilherme de Almeida, *Do sentimento nacionalista na poesia brasileira*, (Tese de Concurso), São Paulo, Tipografia da Casa Garraux, 1926.

E nem podia ser doutro modo. Ele se sentia pertencer a uma classe, e ser brasileiro para ele era ser desta classe. Negro, mulato e índio era sub-gente, para Gregório. Basta lembrar, a este respeito, os arqui-citados versos aos *caramurus* da Bahia, em que rebate o valor que se queira dar ao sangue índio, e o romance *A gente da Bahia*, onde deixa patente a sua repulsa pela mestiçagem com o negro⁴ — o que não o impedia de dedicar grande parte dos seus versos aos amores pardos, em que era mestre. Não seria, portanto, tão unificadamente fraterno o amor de Gregório pelos seus patrícios. Isto, dito tão somente para mostrar a relatividade das divisões desafiadas pela extrema complexidade dos fatos. É esta a razão por que não se pode deixar de achar engenhoso o sistema do sr. Nelson Werneck Sodré. A sua divisão não é uma classificação, sendo dada apenas como um fixador de ideias. Seguindo o critério adotado no seu ensaio, de ficar nas linhas gerais e dar uma vista de revoada na nossa literatura, o sr. Werneck Sodré pôde evitar a grande dificuldade das classificações: determinar precisamente a sua correspondência cronológica. As diversas etapas que marca, não se sabe onde começam nem onde acabam. Referem-se a períodos cujos limites se esbatem e, fugindo ao perigo da rigidez, refugiam-se comodamente no vago e no esquemático. É sobretudo por isso que não se pode falar em *classificação* nesse ensaio. Classificação requer, exige o passo arriscado de enfrentar a complexidade dos fatos — como fizeram Sílvio, Ronald e o sr. Guilherme de Almeida. O critério adotado pelo sr. Nelson Werneck, porém, é claro e não padece dúvida. Como o sr. Guilherme de Almeida, e dezesseis anos depois, ele partiu do aristotélico “nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu”. Para apanhar melhor o panorama, aumentou o número de etapas, alargando o critério para toda a literatura e não só para a poesia, fundamentando-o melhor que o seu predecessor e criador do sistema. As etapas homônimas nem sempre correspondem nos dois autores. O que para Guilherme de Almeida é sentimento de nacionalidade, ainda não passa para o sr. Werneck Sodré de sentimento de autonomia, o que parece mais justo. No fundo, porém, se procurarmos o princípio segundo o qual se constituíram as duas divisões, encontraremos o mesmo ponto metodológico de partida. E encontraremos a prioridade evidente da tentativa do sr. Guilherme de Almeida, que, ela sim, é uma classificação, pois que o seu autor arriscou a determinação da correspondência cronológica dos seus ciclos literários, fazendo coincidir com ambos um determinado período do nativismo e, depois, do nacionalismo. E o que me interessa no rodapé de hoje é fazer uma retificação ao que disse da divisão do sr. Nelson Werneck Sodré. Continuo a achá-la muito boa e julgo-a muito fecunda. Acontece, porém, que não posso mais considerá-la totalmente original, após ter sido posto ao corrente dos estudos do seu predecessor, onde encontramos a sua não mencionada fonte. E como uma das funções da crítica é dar a César o que lhe pertence, é com satisfação que me retifico.

⁴ ver: *Obras de Gregório de Matos*, vol. IV: *Satírica*, tomo 2º, Coleção Clássicos Brasileiros, da Academia Brasileira, Rio, 1930, págs. 48, 49, 50 e 103.

Notas de crítica literária – Vitaminose

Isso hoje não é tanto crítica de livro quanto de prefácio; — do que o sr. Monteiro Lobato escreveu para o livro *Éramos seis*, da sra. Leandro Dupré (sic), onde se estabelece, em literatura, a divisão entre obras vitaminadas e obras sem vitamina. As primeiras são como o arroz em casca: conservam todo o valor nutritivo contido nela. As segundas, à maneira do arroz beneficiado, são de tal maneira polidas e trabalhadas, que, ficando embora muito bonitas, perdem as suas propriedades alimentícias. De tal modo — dou ao pensamento do eminente escritor a sequência natural — que devemos tanto mais querer uma obra quanto mais ela contiver de naturalidade seivosa, de incorreção espontânea, de saboroso descuido normal. O sr. Monteiro Lobato, velho naturalista, é como aqueles zelosos pregadores medievais, que proscravam o uso do garfo e da faca como artificialismo corruptor do uso sadio e natural, nas refeições, das unhas e dos dedos. É partidário, em literatura, da linguagem rigorosamente como é falada — com suas incorreções, suas incoerências, sua ausência de regras. É um ponto de vista, não há dúvida. Ponto de vista, aliás, que nunca é observado pelo autor de *Urupês* quando chega a sua vez de escrever, e quando ele se abandona ao veemente gongorismo de certos contos seus, em que a descrição da natureza, embelezada e sobrecarregada, se casa à fala estilizada dos seus heróis. Não deixa, portanto, de ser bonita esta atitude de reconhecimento das próprias limitações — pois que elas são de tal maneira de ver. Para ele, escritora de verdade é a sra. Leandro Dupré, cujo livro tem um desmazelo literário (intencional, me parece) que o aproxima da fala de todo o dia, e que recebe do mundo sugestões não transformadas pela inteligência. Porque, deste modo, tem-se o sentimento da vida não esterilizada, mas com o sabor de todas as suas vitaminas.

*

A busca da absoluta naturalidade, através da notação direta das coisas vistas, relatadas com a fala corrente, é uma bobagem singular, em que pese ao nosso mestre Monteiro Lobato, que é mestre justamente porque nunca praticou o que propõe no seu prefácio. Como o sr. Monteiro Lobato, muita gente boa e conspícua — a maioria, mesmo, das pessoas conspícuas — professa a opinião de que a perfeita arte é igual ao perfeito realismo. Perfeito reproducionismo, deveriam dizer. E eu até fico com vergonha, depois de tanto que se disse a respeito, de lembrar a esses senhores todos que na base de toda arte está uma convenção, isto é, uma deformação necessária. Se não houvesse, para que escrever, ou pintar? Escrever igual à vida, se existe a vida que se basta a si mesma, é um convencimento profundamente irrisório. O dever não é copiar a vida, mas vivê-la. Para isso é que ela aí está. O que podemos, e devemos, é refazê-la a nosso modo, para compreendê-la melhor, e voltar a vivê-la mais plenamente. E nem vou entrar na análise da percepção para mostrar que ninguém há que não deforme... Todos o fazem. Só que uns, menos dotados, não sabem deformar direito. Ficam no terreno das impressões, e veem as dalias vermelhas da mesma maneira por que as viu o sr. Monteiro Lobato num quadro exposto no ano passado. E se espantam — mais: se irritam, de ver os “pés inchados” de Portinari, como dizia recentemente, em circunstâncias que vão ficar históricas, ilustre dama de São Paulo. Se desnorteiam com a estilização da escrita de Mário de Andrade, que, não obstante (como foram informados), parte da fala popular e corriqueira.

Ora, acontece que: às vezes, sem ter capacidade de estilizar, o escritor tem capacidade de escrever sem ser literato. Assim como um semianalfabeto escreve de vez em quando, as circunstâncias pedindo uma carta pungente e profundamente humana —

porque o que está fazendo não é *escrever*, mas usar do meio que dispõe para abrir a alma — assim também, de quando em vez, aparecem à margem da literatura certos documentos de humanidade que transcendem a estilização literária e produzem um som de vida direta, cheia de significado. Não são muitos. Ainda há pouco, o sr. Otto Maria Carpeaux limitava-os a três, todos da literatura inglesa: o *Diário*, de Samuel Pepys, a *Vida do Dr. Johnson*, de Boswell e o *Perfeito pescador à linha*, de Izaak Walton. A nossa crítica, porém, menos cuidadosa que o ilustre ensaísta austríaco, grita volta e meia que apareceu um livro nessas condições. Que é vida; só vida. Que não se sente literatura alguma etc. E vemos, então, autênticos literatos que falam mal da literatura; escritores que querem por força dizer que não o são; artistas que sorriem de prazer quando se lhes nega tal qualidade. Estranho. Então, por que escrevem? Não entendo o gabo que fazem das obras que mais se afastam daquilo que é a razão de ser deles próprios. Será uma atitude vital, de reação sadia contra o intelectualismo? Custa-me admiti-lo. Quando se quer ter com a vida um contato direto, se sentir penetrado por ela, não é aos livros que se deve ir. E é preciso uma singular depravação dos sentidos para se sentir através dos pálidos *ersatz* de existência iguais ao livro da sra. Leandro Dupré. Nem chego a perceber por que pessoas tão avessas à literatura e tão apegadas à vida como ela é vivem de pena na mão, armando barulho a respeito.

Monteiro Lobato, não entendo por que se dá a esse esporte. As suas vigorosas deformações da vida, que se torce entre as suas mãos de mestre para se elevar a arte, o seu gosto pelo excepcional e pelo traço incomum é que fazem dele um grande escritor. Como homem, não me consta que tenha um senso literário das coisas. Muito pelo contrário. Age nela com uma energia criadora que é um exemplo de vitalidade e de compreensão. Onde, então, na sua obra e na sua vida, esta falta de estilização e esta passividade aos dados exteriores que tanto lhe agradaram no livro que prefaciou?

*

A atitude deformadora da arte e da literatura não significa contrafação nem ignorância da realidade. Muito pelo contrário. O material dos livros de ficção é a vida, está claro. Ela é, porém, o ponto de partida. O que interessa, no caso, não é ela, mas a atitude de escolha assumida pelo escritor. O escritor não registra: escolhe. E nesta seleção por ele operada está a base da mencionada deformação artística, porque ela é uma *mise en relief* do sistema de traços e de valores que vão constituir a verdade da arte, ao lado e acima das verdades da vida. Ainda há pouco, reli Antônio de Alcântara Machado. Nos seus contos, há uma naturalidade e uma ausência aparente de artifício que fazem pensar aos incautos na visão direta dos fatos como eles são. No entanto, constituem um exemplo frisante de quanto pode a força selecionadora do escritor diante da matéria que o mundo lhe dá; e de como a submete a um processo consciente de deformação, tendente a transformá-la em arte — isto é, a nos conduzir a uma visão mais total da existência. Muita vitamina não lhe poderá negar o sr. Monteiro Lobato, como não a poderá negar ao sr. Mário de Andrade ou ao sr. Cândido Portinari. Em todos eles, no entanto, existe uma poderosa máquina de beneficiar a vida, por causa da qual são tão grandes artistas. Vida não beneficiada leva a livros como o da sra. Dupré, ou ao lamentável exagero de se comer laranja com casca por causa das vitaminas. E aí está o perigo que os nossos críticos não querem ver. No seu afã de combater a falta de vitaminas nos livros, vão complacentemente provocar uma doença equivalente em gravidade — uma vitaminose literária que acabará por matar a literatura.

*

Tratando-se em última análise, do livro de uma senhora, não posso deixar de fazer uma observação final sobre ele.

Éramos seis é feito para ser um daqueles documentos literários que nos dão a sensação direta da vida. Ouvi falar muito mal dele, e o li convencido que ia encontrar um péssimo romance. No entanto, tal não foi o resultado da minha leitura. Conquanto não seja um romance, como reconhece o sr. Monteiro Lobato, há neste livro qualidades evidentes de ficção. Sobretudo, por mais vitaminado que seja, não o é ao ponto de ser o registro ideal sonhado pelo sr. Monteiro Lobato. A narradora consegue um tom de relato que tem algo de uma atitude diante dos fatos, embora não os dirija com a firmeza desejável. Falta-lhe, porém, em alto grau, nervo e senso de construção. Os longos diálogos enfraquecem demais a narrativa, que vai pouco a pouco sendo dominada por uma invencível monotonia. Não falando da escrita, que é absolutamente primária — parece que voluntariamente como frisei — o estilo do livro não há dúvida que se presta ao desígnio da autora. Ou antes, a falta de estilo, motivada pelo tatibitatismo literário da reprodução direta. Em resumo, um livro nulo como romance, bastante fraco como documento que quer ser, aceitável como narrativa e revelando qualidades que podem vir a ser consideráveis como criação de uma dada atmosfera moral e sentimental. Não conheço o livro anterior da autora. Este, com toda a influência que demonstra de Helen Grace Carlisle, vem inegavelmente trazer a público uma ficcionista de futuro. O que não compreendo ainda bem é o laudatório unânime de meus colegas de crítica.

Mas não posso acabar sem registrar a estranha maneira usada pela escritora para assinar a sua obra: Sra. Leandro Dupré. Processo de um ridículo inexplicável. Desejo de seguir as velhas escritoras francesas? Se assim for, é preciso que a autora paulista se lembre de que no tempo em que escreviam as suas cartas ou os seus romances, ou no em que foram publicados, aquelas senhoras estavam num estado social em que a mulher não podia vir a público com o seu nome. E que as suas obras refletem, em geral, um certo conceito mundano de literatura, em que a produção se fazia de e para salão, satisfazendo a uma sociedade em que a importância maior era dada ao prefixo que elas traziam, e onde ser escritor não era de bom tom. La Rochefoucauld recusava altamente a qualidade de literato, e encarava a sua atividade como um nobre desfastio. Será o ponto de vista da sra. Leandro Dupré na São Paulo arrivista do século XX? De qualquer modo, lembro que nem assim poderá realizar o seu intento, porque antigamente, quando depois de Madame vinha um de Montausier ou um de La Fayette, estava tudo muito certo. Mas quanto a Dupré, não vejo bem a razão. “Il y a toujours, c’est normal, un Dubois et un Duval”, como diz Maurice Chevalier.

Notas de crítica literária – Jornada heroica

Pela segunda vez neste ano o sr. Mário de Andrade reúne em livro escritos seus anteriormente publicados sob outra forma. Em *Aspectos da literatura brasileira*¹ tivemos ensaio e crítica literária. No de agora², temos estética, crítica de arte e folclore. De certo modo, *O baile das quatro artes* tem uma importância *atual* maior que a do seu predecessor, sem que isto implique um julgamento de valor quanto ao respectivo conteúdo. É que encontramos nele uma unidade (quebrada apenas pelo estudo folclórico sobre o “Romanceiro de Lampião”) que não se encontra nos *Aspectos*. E porque essa unidade se refere ao tema que ultimamente tem dominado a produção de Mário de Andrade. Quero referir-me à sua preocupação dominante de estudar e determinar o papel do artista em relação à arte e de ambos dentro da sociedade.

N’*O baile das quatro artes* há seis trabalhos, quase todos de circunstâncias: “O artista e o artesão”, “Romantismo musical”, “Fantasia” de Walt Disney, “Romanceiro de Lampião”, “Cândido Portinari” e “Atualidade de Chopin” (duas lições inaugurais, uma conferência, um prefácio de catálogo, um artigo de jornal, um estudo). Neles, excetuado um, Mário de Andrade coloca, com mais ou menos evidência, o problema artesanal e a função da obra de arte. Este livro, portanto, graças à mencionada unidade que lhe une as partes, se situa na mesma linha de pensamento a que já devemos a conferência sobre o movimento modernista³, pronunciada ano passado.

*

Há muito que se vem notando no grande escritor paulista uma recomposição da sua atitude, enquanto artista, diante da vida. Recomposição tanto mais fecunda quanto tem a legitimá-la raízes sólidas na sua obra passada. Há nesta uma série de aspectos que explicam e justificam a preocupação hoje dominante em Mário de Andrade de analisar e explicar a posição do artista como criador, como artesão e como cidadão. Isto é, como indivíduo que se assenhoreia de uns dados meios de expressão a fim de se inscrever funcionalmente no conjunto das criações da sua época, a qual encontra, deste modo, a maneira de manifestar as múltiplas e por vezes vagas tendências componentes da sua trama espiritual. Não quero lembrar mais do que o *Ensaio sobre música brasileira* (1928) para confirmar as raízes de que falei. Aí, quatro anos após o individualismo extremado da *Escrava que não é Isaura* (escrita em 1922), Mário de Andrade propunha o tema da arte antidiletante, que deveria buscar, na pesquisa do seu sentido nacional, o segredo da sua *função* definitivamente humana. Partindo desse distante *Ensaio*, compreenderemos melhor as preocupações que levaram o seu autor a reorganizar a sua concepção das coisas. Essas preocupações me parecem enunciar-se nitidamente e encontrar as suas mais completas expressões na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, proferida em 1938 (“O artista e o artesão”), e na conferência sobre “O movimento modernista”, de 1942. Entre uma e outra tomam lugar mais quatro obras, que estabelecem entre elas uma evidente ligação: “Cândido Portinari” (1939); “Romantismo musical” (1941); “Fantasia” de Walt Disney, do mesmo ano e “Atualidade de Chopin” (1942). É no *Baile das quatro artes* e no “Movimento modernista” que devemos, pois, buscar a estética de Mário de Andrade. E também a sua ética, em larga parte.

*

¹ *Aspectos da literatura brasileira*, Americ. Edit., Rio, 1943.

² *O baile das quatro artes*, Mosaico, vol. 2º, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.

³ “O movimento modernista”, CEB, Editora, Rio, 1942.

Exponhamos antes de comentar. Como ponto de partida da nossa excursão pela obra recente de Mário de Andrade devemos tomar “O artista e o artesão”. Aí o autor começando pela afirmação de que a arte não se aprende, indica a necessidade imprescindível para o artista de dispor seguramente do aspecto artesanal que ela implica. Só assim lhe será possível se elevar a uma técnica própria através da qual apareça claro o objeto do seu trabalho e fique afastada a demasia da autocontemplanção, que leva ao crime fundamental de se propor a si mesmo como fim do trabalho artístico, relegando para segundo plano a realidade maior da obra criada e executada. Através do artesanato e da técnica é que se adquire a consciência do objeto e da sua sublime importância.

O estudo sobre “Cândido Portinari” exemplifica esta questão do artesanato e mostra como a superioridade do grande pintor paulista vem em grande parte da sua consciência técnica e do sentido funcionalmente brasileiro da sua pintura. No “Romantismo musical”, porém, é que encontramos um exame mais fundo do problema, o autor analisando e como que provando a sua teoria à luz dos fatos; mostrando como o romantismo foi uma fase de hiperindividualização da música, que passando a ser uma língua a exprimir sentimentos e estados de alma, representa como que uma hipertrofia do indivíduo, que coloca a *sua* verdade (individual) acima da verdade da arte (humana), descambando para o visgo do virtuosismo.

Na “Atualidade de Chopin” a questão se amplia. É uma meditação sobre a atitude e a situação do artista, na qual Mário de Andrade nos ensina que este se torna realmente grande quando, afirmando embora acentuadamente o seu individualismo, o faz no sentido do seu tempo. Por outras palavras, quando *realiza* o seu tempo através da expressão artística. Chopin foi isso, e se salvou do autismo romântico pela sua capacidade de realizar o seu momento na arte. Por isso é que Mário de Andrade o invoca no fim, mais ou menos à maneira por que Carlos Drummond de Andrade invocou Manuel Bandeira na sua “Ode” admirável: “Chopin está conosco porque em sua arte digníssima ele serviu a todos nós em nossa humanidade. Pois que o gênio dele apareça e nos guie. Que o exemplo dele nos firme a todos em nossas decisões, artistas, operários, mães, estudantes, chefes e soldados... Que Chopin nos apareça e nos conduza em nossa dignidade humana”.

E aqui saímos do *Baile das quatro artes* para entrar no “Movimento modernista”, contemporâneo da “Atualidade de Chopin”, que o toca de perto. Porque o “Movimento modernista” é talvez, antes de mais nada, um pequeno tratado de ética artística; de ética do artista. Nele, Mário de Andrade aborda de frente o problema das relações entre artista e sociedade, entre artista e política. Chegamos, com ele, ao fim da caminhada que acompanhamos ligeiramente desde 1938, e vemos o autor, a partir da página 71, entrar nas considerações mais justas, mais corajosas e mais nobres das que temos podido ler nos últimos tempos — condenando a própria atividade anterior, marcada por um individualismo ilusório, que compromete o papel social e o sentido funcional da arte. “Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem, mas é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós”, (73-4). E, pouco adiante, marcando ao artista e ao escritor o seu dever: “Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está” (74).

Portanto, de “O artista e o artesão” a “O movimento modernista” Mário de Andrade percorre um caminho que pode ser resumido como segue: parte da afirmação de que o artesanato é base para a realização integral do artista, que se eleva graças a ele a uma técnica apropriada. Mas o exagero do artesanato, isto é, o requinte técnico, leva ao virtuosismo, que pode comprometer a obra de arte, uma vez que lhe sobrepõe o próprio artista como objeto. Este virtuosismo, produtor de hiperindividualismo, desliga o

indivíduo da realidade humana (social) que lhe compete exprimir e lhe serve de alicerce, e a arte passa a correr o perigo de se desfuncionalizar — o artista perdendo contato com o seu tempo e os temas que ele lhe propõe. A solução está em aprender o sentido da sua época e adaptar a ele os meios técnicos, a fim de que a obra se revista de uma larga e fecunda *utilidade*, que sirva de apoio aos que a ela se dirigem, e o artista, assim, pode deixar de ser um criador mais ou menos gratuito para adquirir uma eficiência real, que lhe dê razão de ser em momentos como o nosso, em que todo virtuosismo se torna uma traição.

De um modo geral, é essa a linha que julgo perceber através dos escritos que integram *O baile das quatro artes* e do “O movimento modernista”. Lembremo-nos do quanto de retificação eles comportam em face da atitude anterior de Mário de Andrade, para que possamos avaliar a sua heroica dignidade. Tendo construído uma obra enorme, pelo valor e pela extensão; podendo persistir calmamente na exploração dos temas descobertos, ou repousar sobre a glória adquirida, este homem de cinquenta anos retoma a pena para recompor a sua atitude diante da vida, num exemplo raro de dignidade e coragem intelectual. As páginas de “O movimento modernista”, em que o autor de Macunaíma confessa o quanto lhe parece sem sentido muito da sua obra passada e condena a atitude que lhe correspondia, são o mais belo exemplo que ele pode propor às gerações novas, que o veem encontrar firme e renovado, disposto a contribuir para a construção dos novos padrões de vida e de inteligência.

Qual o sentido dessa atitude de Mário de Andrade, é o que procuraremos determinar de mais perto no próximo artigo.

Notas de crítica literária – Artista e sociedade

Há muitos modos de se encarar a obra de arte e muitos ângulos para abordá-la. Falando do seu aspecto social, da sua função coletiva, não quero de modo algum afirmar que a isto se reduz a sua natureza e se limita o seu objetivo. Uma das coisas em que acredito, como de resto muita gente, é que as atitudes intelectuais têm mais ou menos significação segundo o tempo em que se inscrevem. No nosso, me parece fora de dúvida que o problema do condicionamento social da obra de arte e da sua destinação coletiva apresenta uma importância mais acentuada de que, por exemplo, o problema do seu significado religioso (no sentido largo), ou metafísico, ou simplesmente técnico. Porque os problemas aumentam ou diminuem de valor segundo a nossa atitude intelectual em face deles. E a nossa atitude, neste momento, é ou deve ser a de vê-los sob o signo da participação, segundo o qual se define o seu sentido funcional. Nenhum absolutismo doutrinário, como se vê. Nenhum monismo estético. Senso histórico, tão somente.

Isto dito sobretudo para os essencialistas e os radicalíssimos coletivistas, que veem na arte — uns, a manifestação exclusiva de algo essencialmente misterioso, passível apenas de identificação inefável; outros, uma secreção do meio social, cuja natureza se determina matematicamente se conhecermos este.

Quando falo em condicionamento social da arte, ou do seu objeto social, entendo coisa bastante diversa. Ninguém vai afirmar que a produção de um artista seja fruto apenas das solicitações do meio, nem se vai querer que a sua atividade se reduza a um pragmatismo imediatista e circunstancial, como o que ditava os anúncios metrificados de Maiakovski, os poemas africanos de Marinetti, e que leva o marechal Stalin a regular a natureza da produção musical russa. Disto pode sair arte, não há dúvida, em parto difícil e perigoso. Em geral, porém, saem *ersatz* dolorosamente contingentes, em que se viola e se mutila o ímpeto criador.

E isso nos traz ao assunto de hoje, que é o comentário das recentes teorias estéticas de Mário de Andrade. Porque em Mário de Andrade existe uma compreensão justa do problema expostos. Se não lhe apanha todos os aspectos, indica a solução, que consiste na construção, por parte do artista, de uma atitude que o integre no seu tempo, como se verá a seguir.

*

De acordo com o *roteiro* que tracei no artigo passado para as ideias de Mário de Andrade, estas se abrem por uma meditação sobre o problema artesanal e técnico. Porque através dos processos de *artefazer*, como diz ele, é que o artista “chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte” (“O artista e o artesão”, in *O baile das quatro artes*, pág. 7). Ora, esta frase condiciona, por assim dizer, todo o pensamento estético de Mário de Andrade; rege todas as conclusões a que chega na obra citada e n’“O movimento modernista”. Nem sempre de maneira explícita ou discursiva, mas implicada em todas as suas partes. Tentemos fazer o caminho que, a partir desta frase, nos leva às últimas páginas de “O movimento modernista”, isto é, à definição da posição social do artista. E o fazendo, não me parece que se esteja violentando o pensamento do autor, nem mesmo o esquematizando, mas, tão somente, procurando evidenciá-lo.

O contato com os meios materiais de produção artística: o trabalho de coordená-los no processo de *artefazer* liga o artista à técnica do seu tempo, ou seja, a todo um aspecto da cultura deste. Se o impulso criador da inspiração é às vezes (quase sempre) a força que mais tende a segregar o artista da comunidade dos seus semelhantes — afirmando, como

afirma, a sua mais íntima, pura e irreduzível essência individual — a técnica e os processos artesanais são a força que tendem a ligá-lo ao conjunto dos seus companheiros, aos seus problemas corporativos, às suas soluções materiais. Através desta ligação ele vai se aproximar das soluções sociais, vai encontrar o seu tempo e participar da sua atividade criadora. Participar, isto é: se sentir parte, se sentir tomado pelo sentimento de *appartenance*, de *feeling together*, como dizem os sociólogos americanos, que é o sinal da existência social de um grupo. Ora, esta ligação determina o caráter objetivo da sua atividade; coloca necessariamente a obra de arte, e não o próprio artista, como objeto da criação. A sua consciência não se determina tão só pelo reflexo de si mesma em si mesma, mas pela sua imagem refletida que as coisas do mundo lhe mandam de volta. Ligado ao mundo pela sua qualidade de artesão, o artista cria no sentido do humano, e não mais individual. Transcende esta condição básica que é o individualismo; e o artesanato, a técnica, se apresentam como força de integração grupal.

Esta integração depende do processo das misteriosas correspondências que o senso da técnica estabelece entre artista, objeto e grupo. Não consiste, evidentemente, num aniquilamento da personalidade diante da sociedade. Pelo contrário. Graças a ele o artista ganha consciência dos seus propósitos e chega ao estágio em que o quer Mário de Andrade: adquire uma atitude em face da vida, porque é uma pessoa humana consciente ante os valores que cria e graças aos quais organiza uma conduta que lhe permite — seja integrar-se harmoniosamente no seu grupo, seja apresentar-se frente a este numa atitude inconformada, de quem propõe contra uma aparência social fictícia, apodrecente, as profundas aspirações grupais. Torna-se um ponto de reparo que, graças à sua intuição divinatória, indica o verdadeiro sentido das relações humanas.

Integração ou rebeldia só tem sentido para o artista se fruto de uma atitude nascida da sua própria atividade sobre as coisas, dentro da sociedade. Por isso diz Mário de Andrade que: “Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade” (op. cit. pág. 28).

Daí a revolta de Mário de Andrade contra o virtuosismo, que tende ao jogo livre das disponibilidades individuais. Dele, faz uma análise penetrante em “O artista e o artesão”, exemplificando-o em “O romantismo musical” e analisando o seu sentido n’ “O movimento modernista” — comprometido por ele em larga parte.

Com efeito, o hiperindividualismo que a virtuosidade implica aparece como um processo dessocializante, anti-humano, tendendo a agravar as distâncias e as incompatibilidades que concorrem, dentro da sociedade, para desnorteio e o desequilíbrio. É bastante o caso dos músicos românticos e dos modernistas brasileiros. Mário de Andrade fala “... dos perigos que (o virtuosismo) esconde, e que só mesmo uma verdadeira organização moral de artista pode evitar...” — e indica a sua causa, em várias passagens, no desfuncionalismo do artista, privado de uma visão estética das coisas e da arte: de uma filosofia do seu ofício, que o conduzisse a uma ética.

No entanto, me parece que não aprofundou quanto deveria ter feito esta análise do virtuosismo moderno. Há causas mais profundas que, ao mesmo tempo, justificam o artista contemporâneo. O desnorteio de princípios, que o atira no pesquisismo extremado, característico do nosso tempo, é motivado pelo seu desenquadramento social. Desenquadramento em dois sentidos. De um lado, a sociedade confinando o artista nos domínios estreitos da autorealização; de outro, não lhe oferecendo quadros nem lhe propondo ideal algum, fortemente enraizado na consciência coletiva, que seja objeto de

arte. A fuga a esta limitação dupla acarreta a sua proscricção — quer fuja da atitude castrada de *clown* das classes dirigentes, quer se dirija a algum grande ideal não chancelado por elas.

O drama desta fuga é a própria época que o força. A nossa é uma época de confusão dos estilos de vida, que ainda não catou os seus pedaços dispersos pelas necessidades da ultradiferenciação social para deles e com eles levantar uma síntese profunda, que seja a razão de ser deste tempo. As verdades entrevistas têm uma amplitude que as faz não caberem nas dimensões das castas e classes em que se fragmenta a sociedade, e este conflito fundamental, espécie de monstruosa modalidade moderna e coletivizada do problema da essência e da existência, se refletindo na organização da própria vida do artista compele-o para o puro jogo das experiências, isto é, da autorrealização num plano desprovido de significado ecumênico.

*

Libertada do virtuosismo, a criação artística se apresenta objetivamente, existindo num dado meio, junto de certa gente, para a qual, em última análise, não é necessária a existência individual do artista, separado da sua produção.

Assim, o que é importante, o que define a *utilidade* humana da arte é a atitude que o artista assume. A sua conduta social vai marcar a sua obra e justificá-la. O esforço grande, por conseguinte, deve ser o da criação de um certo número de valores que se proponham como diretriz ao artista. Nas obras que comentamos pode-se acompanhar o pensamento de Mário de Andrade neste sentido. E somos levados a constatações das mais importantes.

Se n'“O artista e o artesão” ele mostra a falência do artista excessivamente subordinado ao próprio eu, demonstra n'“O movimento modernista” a sua falência ao se subordinar, nos tempos que correm às aristocracias. Concluimos, nas páginas finais desta obra, que a humanidade do artista será tanto maior quanto mais larga for a realidade que ele exprime. Preso dentro de si mesmo; correspondendo às exigências de uma elite, ele falha. Ultrapassando as condições individuais, erigindo-se contra as verdades de classe, ele alarga a sua esfera e se amplia até coincidir com o verdadeiro sentido do humano que, ele só, pode elevá-la à grandeza. Ao artista não cabe, nos dias de hoje, se tornar porta-voz das classes em conflito. Fazendo-o, ele trai a sua missão, que é trabalhar pela resolução das classes numa fraternidade mais ampla, universal. Foi o que sentiu Mário de Andrade, lamentando a dependência em que ele ficou, ao lado dos outros companheiros de 22, das condições de um dado grupo social. Os aristôs, como ele diz pernosticamente.

E assim chegamos onde me propus levar-vos, ou seja, ao comentário mais chegado das ideias de Mário de Andrade, procurando sistematizá-las, através da diversidade das suas manifestações. Uma vez aqui, é forçoso reconhecer que concordo com quase tudo que diz o cantor de *Macunaíma*. Discordo de certas expressões suas, que lançam alguma confusão no assunto. Por exemplo: do uso imoderado que faz do termo *ser*. A cada momento lemos: ser social, ser subjetivo, ser moral etc. Tal vocábulo implica um certo essencialismo realista (no sentido gnosiológico) que não é o da linha geral do seu pensamento. Atribuo-o menos à incoerência deste do que a um conhecimento deficiente do vocabulário filosófico; e me arrepio um pouco ao ler coisas como: “Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social” (op. cit. pág. 9). Terminologia imprecisa, perigosa e, no caso, filosoficamente ininteligível.

*

Mário de Andrade é uma grande consciência de homem e de artista. Todas as discordâncias que se possa ter com ele; toda a fraqueza que, a certa altura de sua obra, quase o ia levando para um maneirismo perigoso; toda a inquieta dispersão sob cujo signo

se vem processando o seu trabalho criador — não podem tocar na realidade básica do exemplo que ele é de dignidade e esforço intelectual. Sobretudo agora, quando ele procura dirigir a sua paixão pela beleza e pelo jogo estético no caminho difícil da eficiência social e humana. Não sei o que dirão disso os historiadores da literatura. Ao crítico, que vive de e para o presente é forçoso verificar que esta fase da obra de Mário de Andrade é de uma capital e decisiva importância para a orientação do nosso pensamento literário e artístico.

Notas de crítica literária – Poesia ao Norte

Tenho em mãos dois livros de poesia, ambos de rapazes apenas saídos da adolescência e ambos nortistas: *Pedra do sono*, do sr. João Cabral de Melo Neto¹, de Recife, e *Anjo dos abismos*, do sr. Rui Guilherme Barata², de Óbidos, Pará.

São dois poetas radicalmente diversos e de méritos também desiguais. Enquanto o pernambucano já se apresenta de posse dos seus meios pessoais de expressão, o paraense ainda se encontra preso demais à imitação. De qualquer modo, representam bem a poesia da geração novíssima, e não me lembro de moço algum do Sul que tenha estreado tão bem quanto eles, nos dois últimos anos.

É interessante como o Norte se interessa pela poesia. O grupo das “Publicações do Norte”, de Recife, apareceu através dela ou da sua crítica. No Ceará, um Congresso de Poesia nos mandava notícias no fim do ano passado — por sinal que num manifesto cheio de dignidade intelectual.

De um modo geral, me parece que a literatura, mais no Norte do que no Sul, é ainda a grande via de expressão. Entre nós, centro-sulinos, manifesta-se na mocidade uma certa tendência para o ensaio, a pesquisa histórica e sociológica, a crítica sob todos os aspectos. Tendência que predomina sobretudo em São Paulo, onde o número de poetas e ficcionistas desaparece ante o acúmulo de críticos e pesquisadores. É com prazer que constato essa inclinação como que pragmática de utilizar a inteligência e a sensibilidade na análise do nosso tempo e dos seus problemas — porque me parece que dessa auscultação ansiosa pode resultar uma linha de pensamento e de conduta que seja o nosso roteiro.

*

O sr. João Cabral de Melo Neto tem como epígrafe do seu livro o desafio heroico de Mallarmé: “Solitude, récif, étoile...”. Com razão, porque *Pedra do sono* é uma aventura arriscada. O seu ponto de partida são as imagens livremente associadas ou pescadas no sonho, sobre as quais o autor age como ordenador. É esta disposição poética que caracteriza o livro do sr. João Cabral de Melo Neto.

Pedra do sono é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério de seletivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreendem as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras.

Trabalhando em material caprichoso, como é o sonho e o da associação livre, o sr. Cabral de Melo tem necessidade de um certo rigor por assim dizer construtivista. Daí se fechar dentro dos seus poemas, onde há um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo — entendendo-se por tal a tendência para deixá-lo valer por si, manifestando o poder de sugestão que possui. As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua inter-relação.

¹ João Cabral de Melo Neto, *Pedra do sono*, Pernambuco, 1942.

² Rui Guilherme Barata, *Anjo dos abismos*, poesias, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

Não se conclua porém que esta poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem.

*

A tendência vamos dizer construtivista do sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema — cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torne fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela.

Numa poesia em que há, por mínima e escondida que seja, uma intenção ou uma possibilidade de interpretação discursiva, as palavras se esbatem diante da realidade maior da frase e da imagem, elas próprias ultrapassadas pelo valor simbólico do que querem exprimir. Quando leio: “Eu sou a Moça-Fantasma — que espera na Rua do Chumbo — o carro da madrugada. — Eu branca e longa e fria — a minha carne é um suspiro — frio, na madrugada da Serra” (Carlos Drummond de Andrade) — percebo logo um elemento narrativo, uma sequência verbal que se sobrepõe, evidentemente, como música e como significado, aos substantivos: moça, rua, carro, serra etc..

Agora, porém, se passo a uma poesia em que não há sequência verbal — no sentido de ligação discursiva — mas tão somente esforço de sugestão emotiva pela simples força dos vocábulos, sentirei de repente a desmedida importância que estes adquirem. Tornam-se salientes no poema, se impõem a mim como partes de um estereograma. E os poemas do sr. Cabral de Melo são, em certo sentido, estereogramas poéticos. Veja-se, por exemplo:

Dentro da perda da memória
Uma mulher azul estava deitada
Que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
Que a lua sopra alta noite
Nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(Dois olhos, dois seios, dois clarinetes)
Que em certas horas do dia
Cresciam prodigiosamente
Para que as bicicletas do meu desespero
Corressem sobre seus cabelos;

E nas bicicletas que eram poemas
Chegavam meus amigos alucinados;
Sentados em desordem aparente
Ei-los a engolir regularmente os seus relógios
Enquanto o hierofante armado cavaleiro
Movia inutilmente o seu único braço. (*Pedra do sono*).

Este poema é dos mais belos do autor, e nele encontramos todas as características da sua poesia. Percebemos imediatamente que o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo através do qual o poeta vai construindo solidamente as imagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema. Note-se, então, o valor dominante que os substantivos exprimindo coisas passam a adquirir, ao

lado das imagens por eles formadas. O poema todo parte da imagem — mulher azul — que condiciona quatro pontos principais de ossificação: pássaros, lua, retrato, cabelos. Em torno deles se veem dispor as outras imagens materiais: flores, olhos, seios, clarinetes, bicicletas, amigos, hierofante, braço. Estas palavras comandam os versos, estruturam o poema e dependem de uma vontade ordenadora que, após havê-los selecionado, os dispõe, dentro da composição, como valores por assim dizer plásticos.

E assim são quase todos os poemas do sr. Cabral de Melo. Não o chamo, porém, de cubista, porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências — a do cubismo e a do surrealismo — é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal.

Não obstante, há certos momentos em que temos a impressão de que o sr. Cabral de Melo está despoetizando demais as suas poesias, e fazendo uma natureza morta, ou qualquer outra composição pictórica. Veja-se a “Homenagem a Picasso”:

O esquadro disfarça o eclipse
Que os homens não querem ver.
Não há música aparentemente
Nos violinos fechados.
Apenas os recortes de jornais diários
Acenam para mim com o juízo final.

Para não se dizer que o poeta se submete aí à exigência da homenagem, leia-se a “Composição” que começa assim: “Frutas decapitadas, mapas, — Aves que prendi sob o chapéu, — Não sei que vitrolas errantes, —” etc.

Essa tendência do sr. Cabral de Melo leva-o frequentemente ao exagero de um certo composicionismo verbal a que ele não sabe fugir. Daí o ar experimental que corre por certas partes do livro, não sei se devido apenas a isso ou também ao caráter de primeira expedição literária desse livrinho de moço.

Como quer que seja, há nele qualidades fortes de poesia, e eu não sei de ninguém nos últimos tempos que tenha estreado com tantas promessas. Seus poemas são realmente belos, e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal.

*

Mas essa riqueza não vai sem um certo empobrecimento humano. “Solitude, récif, étoile...”. Como Mallarmé, o poeta pernambucano se atirou em busca da poesia pura. Não discuto a sua *réussite* pessoal, que é das boas. Quanto à poesia pura é que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida.

Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendida a fase hermética pura, quase sempre vítima da sua autofagia, soa com certo ar de raridade o livro do sr. Cabral de Melo. E nos leva a crer que a voz (?) do cisne mallarmeano está sempre viva, a ponto de vir ressoar na última geração da nossa literatura. Pureza poética, surrealismo, cubismo — coisas que estão soando agora como requinte, mesmo quando tão talentosamente representados por alguém como o nosso poeta.

O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será

preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista.

*

De tendência oposta é o sr. Rui Guilherme Barata. Dele, aliás, não se pode dizer o que eu disse do poeta pernambucano. Não se encontra no seu livro o que se poderia considerar como uma solução mais ou menos pessoal. *Anjos dos abismos* revela, da primeira à última linha, uma identificação profunda com a poesia do sr. Augusto Frederico Schmidt. Vento, mar, noite, morta amada, janelas abertas: — não falta nada. Identidade no arsenal das imagens, na busca dos termos, nos cacótes poéticas — como a repetição constante de um dado vocábulo (o mar entra vinte e nove vezes nos quarenta versos da poesia “Ode ao mar”), ou as imagens que se formam sempre acompanhadas por um adjetivo amplificador: “estranhas mulheres coroadas”; “escuridão da noite encarcerada”; “árvores loucas que procurassem o céu” etc. A impressão que fica é que o moço poeta nada mais quis do que escrever exatamente como o grande cantor da *Estrela solitária*.

E no entanto, o sr. Rui Guilherme Barata é um bom poeta. A sua identificação é um fenômeno que se apresenta com tal intensidade, que nos leva a pensar nele como na Lucy Citty Ferreira do sr. Augusto Frederico Schmidt. E aí está o maior elogio que se lhe pode fazer.

A bela fluidez, o halo majestoso, a nobre melancolia e o ritmo largo do sr. Augusto Frederico Schmidt, o sr. Rui Guilherme Barata os possui em certo grau. Seus poemas se leem com prazer, e nunca se tem a sensação deprimente de pastiche. Revelam, como foi dito, mais identificação do que propriamente imitação. Pena é que este processo seja de natureza a cortar as asas do jovem poeta paraense. Porque não creio que quem se mostra de tal modo tomado pela maneira de outrem consiga um dia se livrar dela.

Vantagens da ignorância – especial para a *Folha da Manhã*

Tenho falado muito mal do impressionismo crítico em literatura, e acho que tenho razão ao fazê-lo. Reconheço que a atitude impressionista é muito agradável, e não há deleite maior para a gente do que se deixar levar por ela. Nada de compromissos; nenhum esforço de organização do pensamento diante do objeto de contemplação. Apenas um doce deixar-se ir às impressões facilmente registradas.

Ao crítico, no entanto, compete um papel mais virilmente construtivo, mais criador. Daí a sua necessidade de enquadrar a invasão das impressões dentro daquilo que se chama um ponto de vista; um esboço de julgamento que situe a obra estudada como uma realidade objetiva. Não sem certa angústia, às vezes; porque agrada mais à sensualidade... intelectual não se elevar acima da visão impressionista.

Sou um pouco radical nesta questão, e acho que em crítica, quase sempre, impressionismo = ignorância. Sim: desconhecimento das técnicas e dos fundamentos da arte ou da literatura, sem os quais não é de fato possível passar à atitude construtiva.

E por isso é que frequentemente se dá o caso em que a gente bendiz a própria ignorância, como eu bendisse a minha diante dos quadros de Clovis Graciano, na exposição coletiva do Prédio Itá. A absoluta ignorância de conhecimentos de pintura me tem dado mais de uma oportunidade para este intenso prazer de me sentir invadido livremente pelas impressões que desperta a vista de um quadro. Sem obrigação nem sanção, vou passando diante dos quadros de Graciano e vou me deixando tomar impressionisticamente pela sua beleza. Fico grato ao pintor por tudo que ele me proporciona, e ainda mais grato à ignorância que me faz não passar das impressões.

*

Há cerca de três anos que Lourival Gomes Machado, do alto da sua autoridade de crítico de arte, me disse que poderíamos contar orgulhosamente aos netos: “Conheci Graciano” ...

Nunca duvidei da frase, porque nunca duvido do que diz o citado crítico em assuntos de pintura. Mas nunca tivera a oportunidade de ver um conjunto significativo da obra de Graciano. Aí está ela agora na rua Barão de Itapetininga, e todos podem sentir a justeza da previsão de Lourival Gomes Machado.

A pintura de Clovis Graciano me parece ter a característica geral da mobilidade. Uma pintura que se situa na confluência de correntes várias de ritmo, de harmonia e de poético movimento. Movimento de fuga, em quase todos os seus quadros. Fuga ante a fixação, ante a imobilidade que limita e esgota. Esgota porque limita. Desde os seus admiráveis estudos coreográficos até à inquietação que agita os seus retratos, as suas composições mais largas, passando pela série de flores às quais um misterioso fluido comunica vida inesperada.

Em todas as suas telas há uma fugida milagrosa para áreas insuspeitadas de poesia. Nos saltos dos seus bailarinos, que traçam arabescos de libertação, ou nos dois quadros dos “Homens” e das “Mulheres depois do bombardeio”, onde os céus escuros ampliam violentamente a emoção, arrastando-a para uma perspectiva pressaga de apocalipse. Movimento admirável na monotipia colorida em que duas figuras, num pequeno turbilhão de cores, lutam contra a imobilidade, num revolteio de caprichosa poesia.

As três composições de movimento coletivo (29, 9 e 2) são também admiráveis — as tanagras se ordenando com uma sabedoria medida; as figuras de “cerâmica popular” como que deliquescendo, se fundindo numa atmosfera de mistério que as sorve; as

bonecas de cerâmica indígena movendo os seus cotos numa perplexidade dolorosa, como quem não sabe se reger pelo ritmo coletivo.

Mas nas flores é que o milagre da fuga para uma atmosfera distante de poesia se opera inesperadamente. Quando poderia eu pensar que com flores se exprimisse o que Graciano exprime com as dele! Ele renova a atitude artística diante delas. Dá-lhes uma nova dignidade pictórica e as carrega de profundo sentido. De dentro, bem do fundo, vem delas para as corolas um estranho movimento de subida. Uma seiva estranha que as vivifica. Fechadas de todos os lados pelos tons escuros ou neutros do *background* e da mesa, elas se projetam para nós, fora da tela, escapando para o infinito através desse *épanouissement* em que se oferecem.

*

E eu bendigo a minha franciscana ignorância. Num quadro, mal percebo as virtudes técnicas, e nem suspeito quase o aspecto de *métier* que ele comporta. Para mim, cada quadro vale pela possibilidade de poesia que oferece; pela fresta que abre para uma ruga aos meus limites. E cheguei, por aí, a construir uma teoria para uso próprio. Que ninguém se vexa, porque não tem pretensão a nada. Nem a incomodar o próximo. “Toco trombone é para o meu uso” — como dizia mestre Risério, do *Amanuense Belmiro*.

Me parece que os quadros se dividem em quadros abertos e quadros fechados. Quadros abertos são aqueles em que existe uma fresta por onde se solta a poesia neles contida. A poesia escapa e leva com ela a nossa imaginação. Quadro fechado é aquele que tudo encerra em si mesmo e vale só por si. Quem quiser encontrá-lo tem que ir até ele e procurar a beleza nos seus elementos, que se bastam a si mesmos. E me parece que os quadros abertos são singularmente mais belos, porque participam de uma realidade de poesia nem sempre encontrável nos outros.

Os quadros de Graciano são *abertos* por excelência. Seja pelo *remous* que os movimentos da sua coreografia imprimem à atmosfera da tela, fazendo-a ressoar até uma profundidade de mistério; seja pelo impulso que parece vir das suas flores que não querem ser prisioneiras; seja pelos céus apocalípticos das suas telas de guerra; seja pela inquietação dos seus retratos, que, muitos deles, parecem viver numa tensão maior do que os limites em que estão presos — o fato é que circula por todos eles uma poesia forte, feita do movimento, de fuga ante as limitações que aferrolham a arte nos seus limites e o homem nos seus pobres sentidos.

Notas de crítica literária – Os mitos e a Reação

Como vou discordar do sr. Tristão de Athayde, acho necessário começar declarando a minha admiração e o meu respeito pela sua obra. Grande obra de crítico literário e pensador católico.

O sr. Tristão de Athayde publicou recentemente um estudo sobre os mitos modernos¹, classificando-os, analisando-os e propondo remédio para eles.

Segundo o sr. Tristão de Athayde os mitos, provenientes de transmutações de valores, são atribuições erradas de valor. Aparece um mito quando um valor absoluto é atribuído a uma coisa contingente. Quando um atributo das coisas eternas é reconhecido numa coisa efêmera. Ao mito corresponde uma atitude irracional, que o autor chama passional e que vem a ser mística.

No nosso tempo, deram-se e estão se dando muitos desses fenômenos de substituição; e os mitos surgem, arrastando as multidões após si. Assim é que podemos contar um sem número deles, uns capitais, ou universais, ou de ordem geral; outros acidentais ou locais ou de ordem política (*Mitos de nosso tempo*, pág. 47). Os primeiros que interessam ao estudo do sr. Tristão de Athayde são, segundo ele, em número de oito: a Riqueza, a Técnica, o Sexo, a Cultura, a Classe, a Nação, a Raça, o Número. São eles em grande parte os responsáveis pelo desequilíbrio do mundo moderno. Os homens lhe atribuíram um valor indevido e eles impedem os homens de viver como devem, isto é, cristãmente.

Para combatê-los, o sr. Tristão de Athayde lhes opõe o que ele chama de contra-mitos, e que são, na mesma ordem: a Pobreza, o Espírito, o Amor, a Verdade, a Cooperação, a Pátria, a Família e a Justiça.

*

O sr. Tristão de Athayde encara a palavra mito num sentido que ele chama figurado; no sentido próprio, mito seria “uma fábula arquitetada pela fantasia humana para personificar entidades do espírito ou da natureza” (op. cit. pág. 29). Parece-me que não há oposição muito absoluta entre as duas acepções. Se aceitarmos a definição de mito dada pelo sr. Tristão de Athayde, que me parece boa (com a diferença que para mim *absoluto* é tomado num outro sentido), veremos que, também no sentido próprio, os mitos consistem, em boa porção, na atribuição de um valor absoluto a coisas relativas. Os mitos, por exemplo, que formam grande parte do Velho Testamento, consistem nessa aceitação por parte do homem de um valor super-humano que determina o curso das coisas. O mito do dilúvio, o mito solar da passagem no mar Vermelho ou do Jordão; o mito de Sansão etc. — formam como que os pontos de apoio de uma série de crenças, que, segundo o sr. Tristão de Athayde, devem de ser de valor absoluto, e não relativo.

Muito haveria que discutir a esse respeito, como a propósito das suas considerações sobre o totemismo enquanto mito. O espaço, porém, não chega para tanto.

*

Parece-me que a falha maior deste livro é que ele encara o mito em si, buscando uma explicação de caráter filosófico, que visa julgar o seu alcance ético de acordo com um ponto de vista ontologista. Talvez fosse mais acertado fazer um estudo, que o autor não fez, do caráter funcional do mito na sociedade. É evidente que o mito (falamos sempre na acepção dada pelo sr. Tristão de Athayde) não nasce por si, nem pela vontade de um

¹ Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), *Mitos de nosso tempo*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

ou mais homens. Os mitos existem porque há necessidade deles em certos períodos da história de uma civilização. Desempenham, e foi o que não viu o autor, uma função de ligar indivíduos a uma coletividade que sofre uma baixa de tensão nas suas representações, por um desajustamento qualquer das superestruturas às infraestruturas, no sentido que o materialismo histórico dá a estas palavras. Esta função de ligação do mito, enunciada em sentido algo diverso e a propósito do mito-fábula por Levy-Bruhl (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, pág. 434), parece ter escapado ao sr. Tristão de Athayde. É nela, contudo, que se deve ir buscar o sentido dessas valorizações de entidades contingentes que ele chama de mito.

É sabido, e por muitos admitido, que toda forma de organização social, toda estrutura social, traz em si mesma os elementos da sua própria contradição. No decorrer do desenvolvimento dialético da sociedade esses elementos vêm à tona e criam situações propriamente de desorganização social, com processos decorrentes de desajustamento, competição, conflito ou acomodação.

Ora, quando numa etapa do desenvolvimento dialético os elementos contraditórios (no sentido já mencionado) avultam, começa a haver fenômenos de desequilíbrio, de ruptura de situações, de rude prova para os valores correntes. Daí o aparecimento necessário de representações coletivas que sirvam de norte ao homem em meio à decadência dos valores anteriores, já então inaptos para enfrentar a crise. Naturalmente, num período como esse florescem as representações de fundo passional — os mitos. É de notar que os indicados por ele como tais participam todos desta natureza de pontos de apoio à coletividade desnorteadas. Longe de virem de crises morais internas do homem, ou da falta de sentido religioso da vida (pois que elas são de caráter semirreligioso), os *mitos* vêm da existência de contradições extremas numa dada etapa do processo dialético.

*

Posto o que, analisaremos as proposições do sr. Tristão de Athayde a respeito dos mitos.

O mal do mundo moderno, segundo ele, vem do fato básico de o homem não se voltar mais para os valores absolutos (isto é, Deus) e, desse modo, falsear o sentido da sua existência, que fica presa ao contingente, dando, por aí, ocasião a que se manifestem falsas concepções das coisas relativas, como são os mitos.

Ora, na primeira parte do livro (“Mitos e Místicas”), o sr. Tristão de Athayde tem nesse sentido observações muito interessantes, sobretudo porque descobrem uma orientação nitidamente reacionária do seu autor. É o pensador bem-intencionado que não percebe a que consequências sociais desastrosas o leva o seu senso de absoluto. Vejam-se as seguintes passagens: “A lei de todas as civilizações é, pois, que sobrem enquanto tendem ao Eterno Bem e decaem sempre que, *na tentativa de transformarem as coisas efêmeras em bens eternos*, caminham para o Eterno Mal” (pág. 18). “A procura do Eterno, *como medida do efêmero*, é condição do verdadeiro equilíbrio humano da verdadeira felicidade” (pág. 19). “... A insurreição contra o espírito de responsabilidade *por todos os atos cometidos no tempo*, é porventura a nota mais característica dos séculos que sucederam à morte da Idade Média” (pág. 20). “Fugir ao processo de generalização *por uma exagerada preocupação do caso essencial exemplificativo* é renunciar não apenas ao científico, mas ainda a própria observação do caso isolado” (pág. 27).

Os grifos são meus, salvo o de *caso isolado*. Visam chamar a atenção do leitor e indicar-lhe o caráter dessas frases, que se poderia, sem medo, considerar um pequeno ramalhete colhido no canteiro da Reação (o sr. Tristão de Athayde escreve Eterno Bem, Eterno Mal, Absoluto etc. Eu também quero escrever Reação com erre maiúsculo, para significar o seu perigo e a sua desenfreada atividade nos últimos tempos, aqui e além-mar). Nada falta para isso e nós ficamos entendendo o sentido deste livro. Ele diz de certo

modo que grande parte das tentativas feitas de cem anos para cá a fim de melhorar a condição terrestre dos homens são de somenos valia. Não que não tenham valor. Pelo contrário. Mas é que enquanto se perde energia com as *coisas efêmeras*, que nada valem, a procura do Eterno vai ficando de lado, pois elas se referem a situações muito humanas, muito particularizadas, que correspondem na ordem das coisas *aos casos essenciais exemplificativos* na ordem do pensamento. Referem-se a atos *cometidos no tempo*, quando a procura do Eterno *como medida efêmera* é que vale. Para o sr. Tristão de Athayde, a coisa importante é o Absoluto.

Um pensamento como este é levado à negação, como pertencente a plano secundário, de todo pensamento e toda ação orientados no sentido da redenção terrestre do homem. É errada além do mais. Veja-se o que está escrito à página 22: “Tudo tende, em última análise, à ordem, à medida, à distinção hierárquica dos valores. Em suma, tudo tende ao absoluto através da relatividade”.

Aqui, estamos no cerne do pensamento do autor neste livro. As relações humanas se organizam hierarquicamente, como hierarquicamente se organizam os valores, e estes tendem assim ao Absoluto. Ora, me parece que esta bela construção não se ordena tão absolutamente. Basta haver uma distinção hierárquica dos valores para se colocar um primeiro elemento de instabilidade abrindo-se o caminho para a revisão permanente dos valores e o seu perpétuo movimento dialético.

E, longe de termos um pensamento e uma organização social em que o efêmero (isto é, a vida na terra) seja relegado para o quinto ou sexto plano, em favor de generalizações mais dignas que o essencial exemplificativo, teremos um pensamento e uma organização social que não reconhecem nenhuma tarefa mais urgente do que cuidar da existência do homem, elevando-a e dignificando-o. Só assim, o Absoluto e o Eterno Bem do sr. Tristão de Athayde deixarão de significar noções próprias a uma classe...

*

A falta de espaço não permite um comentário das análises que o sr. Tristão de Athayde faz dos diferentes mitos. Aliás, esta análise é, em geral, antes fraca.

Equipara mitos de natureza e valor bem diversos, envolvendo-os na mesma condenação inapelável. Teria sido necessário estudar, nos diferentes mitos, a sua contribuição positiva para o progresso da sociedade. O seu caráter mais ou menos dinâmico.

Enquanto por exemplo os mitos da Raça e da Nação tendem, por uma exacerbação contínua, a afirmar com renovada violência a sua superioridade fatal, erigindo-se em padrão para tudo, à maneira do Absoluto do sr. Tristão de Athayde — seria bom acentuar que o que ele chama de mito da Classe não se baseia em nenhuma valorização mística de algo mais ou menos transcendente como é o espírito da Nação ou da Raça; mas se coloca como uma etapa para a solução das desarmonias econômicas, sem distinguir Raças ou Nações. A ideia de Classe, portanto, vai terminar forçosamente na concepção de uma fase em que se nega todo e qualquer misticismo uma vez que a sua consequência deve ser a instauração de uma ordem palpável de relações tendentes à igualização, e não à hierarquização dos homens. A Classe seria quando muito um mito provisório em contraposição aos irreduzíveis mitos raciais e nacionais.

No capítulo dos contra-mitos, a esterilidade que marca o pensamento reacionário faz com que o sr. Tristão de Athayde caia no banal. Interessado em aplicar no mundo moderno conceitos de velha data, ele nada apresenta que se assemelhe a um rumo certo, oriundo das circunstâncias históricas e dirigido num sentido de renovação. Não propõe nenhuma solução nova como propõem, é forçoso reconhecê-lo, as doutrinas presas ao *mito* da Classe. Quer tão somente o restabelecimento de soluções anteriores já usadas vazias de significação atual. Soluções que restabelecidas recolocariam os mesmos

problemas que deram nascimento aos mitos que tanto horrorizam o Autor. Além do que, este processo, como que inspirado no ditado: “Contra a preguiça diligência”, levanta de início o problema de uma nova mitologia, nascida da contra-mitologia. A parte construtiva da obra aparece desse modo singularmente sem sentido. Nada propondo de efetivo, remastiga vagos ideais. Ora, num momento em que há ideias vivas, que são soluções novas, o apelo reacionário ao passado é um perigo para o mundo futuro.

Notas de crítica literária – Uma vida exemplar

Em meio ao dilúvio de bons ou maus livros mal traduzidos, é exceção um caso como o da autobiografia de Trótski, admiravelmente vertida para o português por Lívio Xavier,¹ que juntou à edição um artigo de Natalia Trotskaia sobre o assassinato do marido e um posfácio onde resume a vida do grande revolucionário da data em que termina a biografia até a morte.

Ao começarmos a leitura desse livro é necessário não esquecer o subtítulo: “ensaio biográfico”. Realmente, mais do que um relato imparcial dos acontecimentos de que foi testemunha, é uma apresentação dos fatos que, de qualquer modo, interessam à afirmação dele mesmo. É um ensaio de estudá-los em função do homem Trótski, num desdobramento polêmico de quem faz de si mesmo trampolim para as ideias. “Este é um livro de polêmica, diz ele. Reflete a dinâmica de uma vida social estabelecida sobre contradições (...) Tal é a nossa época (...) Como poderemos dispensar a polêmica se quisermos ser-lhes fiéis?” (*Minha vida*, pág. 11).

O que impressiona, à medida que a leitura avança, é a coexistência dos mais diversos aspectos na sua personalidade. Enorme autocentrismo, não há dúvida. E, ao mesmo tempo, capacidade de se submeter aos fatos, às ideias; de sair de si mesmo, de se esquecer quando a ocasião exige. Sensibilidade literária aguda; sentido quase poético das coisas, no seu amor pela natureza e na sua faculdade de dar vida ao que toca. E sentido apuradíssimo da realidade; do incomum de prever, planejar, organizar, realizar. Lendo os seus escritos doutrinários e polêmicos, refletidos em cada página de *Minha vida*, tem-se a impressão de que esse homem brilhante fora talhado mais para a ação intelectual e para a luta pela pena, tal é a sua apaixonada vocação para o monólogo. Por isso é que nos parece mais extraordinário o fato dele ter sido um dos construtores da Rússia moderna, um desses planeadores e realizadores geniais cuja obra espanta hoje a toda gente.

E tudo isso dominado por uma coerência firme para com o próprio pensamento — coisa perigosa em todos os tempos. Por uma crença permanente em certos princípios teóricos, que as aparências mais agressivas da realidade não conseguiram abalar nas raízes.

Leon Trótski é um caso histórico, não há dúvida, e a sua vida a mais fascinante de quantas se podem ler.

*

Minha vida se abre por uma pastoral larga e clara, em que é contada história do menino Leon, habitante da propriedade paterna de Ianovka. Bela história, cheia de mujiques, de pequenos incidentes, das primeiras impressões, de casos de colheita, de figuras interessantes. O pequeno Leon tem uma sensibilidade exaltada. Comove-se com facilidade, se mortifica por qualquer coisa. As ações da gente grande provocam nele repercussões profundas, e ele vai aprendendo aos poucos, com os fatos, a sentir que há alguma coisa de muito errado naquele regime de camponeses disciplinados a chicote.

Levam-no para Odessa, e ele estuda febrilmente durante sete anos. É sempre o primeiro da classe. Ganha uma suspensão por indisciplina e está sempre pronto para chefiar greves contra as injustiças. Aí, na Escola São Paulo, teve a primeira experiência política, num incidente de aula entre professor e alunos. Aprendeu, então, o que nunca mais deixou de verificar pela vida afora: “Os agrupamentos que se tinham formado nessa

¹ L. D. Trótski, *Minha vida* (Ensaio autobiográfico), tradução de Lívio Xavier, capa de Lívio Abramo, Livraria José Olímpio Editora. Rio.

ocasião; os delatores e invejosos de uma parte; os francos e ousados na outra extremidade; no meio, os neutros, massa movediça e instável, — esses grupos não deveriam mais ser reabsorvidos, muito ao contrário, nos anos seguintes. Mais tarde encontrei coisa análoga mais de uma vez, nas circunstâncias mais diversas” (pág. 87).

Depois, a iniciação revolucionária, a greve de Nicolaiev, a prisão, o exílio na Sibéria. E os acontecimentos se precipitam. Acabou-se a introdução à vida e própria vida começa. No seu livro, Trótski não dedicará mais tantas páginas a coisa alguma quanto as que dedicou à sua infância e à sua adolescência. Porque os acontecimentos se comprimem e tudo nessa existência de revolucionário é agitação, movimento, brusco suceder. Apenas duas outras vezes a prisão se vem colocar como uma oportunidade de calma e de lazer. Trótski fala com saudade daqueles encarceramentos em que solidificou a sua cultura e temperou a sua vocação revolucionária. Ao ser preso em Nicolaiev, em 1898, aos dezoito anos, era um populista exaltado pelo desejo de justiça social. Ao escapar do exílio da Sibéria, em 1903, era um marxista consciente, que corre a Londres, a se encontrar com Lenin.

Começam então as relações entre os dois homens, os dois fatores máximos da Revolução de Outubro. Relações pautadas de conflitos, de desinteligências, de afastamentos. Mas sobre a base constante de uma profunda confiança e mútua admiração. Lenin é o chefe. Trótski não tarda em reconhecê-lo. E não descansa mais um momento na sua propaganda revolucionária, — rodando pela Europa afora, tomando parte em congressos, publicando jornais, combatendo a guerra imperialista de 14, expulso da França, da Espanha, prosseguindo nos EE.UU., e até no campo de concentração em que o atirou o governo inglês, no Canadá. Da sua posição intermediária entre as duas alas do Partido Social Democrata Russo, reconhece desde logo, entretanto, que a razão está com os Bolcheviques. Vem a Revolução de Fevereiro, Trótski chega em maio à sua pátria. E vive então o grande período da sua vida.

A revolução proletária, preparada por muitos; a revolução que Lenin foi o Patriarca e o Condutor, teve o seu realizador, o seu declanchador em Leon Trótski. Não há quem possa negá-lo. Nos dias confusos de outubro, quando Lenin aguardava, Stalin temporizava, Zinoviev tergiversava, Trótski sentiu a oportunidade histórica e deu o golpe. Golpe inteiramente novo na sua clareza eficiente: ocupação dos centros vitais do Estado, que amanheceu ultraguardado nos seus centros oficiais, mas totalmente tolhido.

Depois é a negociação de Brest-Litovsk, a organização do Exército Vermelho, a restauração das vias férreas, os planos de edificação socialista. Mas Lenin morreu. O obstinado Stalin, que segue paciente e lentamente a sua estrela, se eleva como líder. Trótski cai na oposição. É exilado para a Sibéria, deportado para a Turquia. É aí, em 1929, que escreve a história da sua vida.

*

No momento, não se coloca para nós a discussão dessa coisa que foi a mais importante da última fase da vida de Trótski; a oposição a Stalin.

Somente agora estamos podendo ver posta à prova as realizações deste último na Rússia, e não temos ainda os dados suficientes para julgar até que ponto a sua orientação se afastou do ideal comunista; e, sobretudo, até que ponto as circunstâncias impuseram este afastamento. Stalin definiu certa vez o leninismo como “o marxismo da época do imperialismo e da revolução proletária”, acentuando que tal definição “assinala exatamente o caráter internacional do leninismo, contrariamente à social-democracia, que o considera como aplicável apenas à situação russa”. (*Questions de leninisme*, vol. I, pág. 11). Adotando depois a doutrina do “socialismo num só país”, Stalin estava, não voltando à social-democracia, é claro, mas abrindo caminho para o que viria a ser o stalinismo, que pode ser considerado o marxismo da época do imperialismo que pactuou com este e

renunciou à revolução proletária no mundo. E o trotskismo começa aí, — como uma recusa terminante de adotar o ponto de vista de Stalin que há quase vinte anos reprochava aos social-democratas.

Ora, embora se possa acusar Stalin e os dirigentes da III Internacional de terem comprometido o advento da revolução proletária no mundo pela sua política inábil em relação aos movimentos operários alemão e chinês, resta, não de menos, a consideração de que as condições particulares da Rússia exigiam uma política como a que foi feita, sob pena de desaparecimento do regime instaurado em Outubro. E isso conduz à afirmação, que me parece nuclear para a consideração da oposição Trótski-Stalin, — que só pode ser compreendida em termos da oposição entre a Pureza e a Eficiência. Porque é preciso esclarecer que o fato de alguém apoiar a diretiz stalinista não pode ser baseado num raciocínio tendente a afirmar a sua maior pureza ideológica. Muito ao contrário, só partindo da aceitação de uma impureza fundamental da posição de Stalin é que a podemos historicamente admitir. Se a verdade do momento estiver com Stalin, a inteireza da dignidade ideológica pertence cada vez mais ao grande assassinado de Coyacan. Raciocínio, como os de Emmanuel Berl, de que Stalin tem razão porque o sucesso demonstrou, sancionando-a, a verdade da sua linha, revelam apenas, paradoxalmente, aliás, num escritor de tanto vigor, a atitude desfibrada do intelectual que se pasma do fundo da sua impotência ante a rudeza com que os aventureiros sacodem a vida. Não; não é nesse simplismo fácil que devemos procurar as razões do stalinismo. Só o entenderemos se buscarmos seu sentido na oposição dialética da Eficiência e da Pureza.

Neste momento, em que desaparece a há muito sem razão de ser III Internacional, essa oposição assume um significado dramático. Não é tempo, nem o momento, de julgarmos o significado verdadeiro dessa dissolução para a orientação da futura política russa. O que podemos saber é que um grande princípio nunca é renegado impunemente, e que não é fácil a volta à posição perdida, após uma renúncia à própria missão. Imposição do desenvolvimento histórico do comunismo na Rússia, dir-se-á. Talvez. Não duvido. O que não compreendo é a aceitação passiva e sem mais aquela em que se colocam certos intelectuais de um oportunismo sem imaginação que, se escudando num *soi disant* motivo dialético, o que estão é, quando muito, se curvando ante não sei que desfibrado evenemencialismo, que venera e cultua o sucesso do fato consumado como a verdade suprema. Não. Esse mecanismo fatalista não é dialética. É a negação do fator humano, do fator vontade no curso da história, — fator cujo papel Marx nunca deixou de salientar. E por isso é que, na atitude de Trótski, há a dignidade que vem do desafio permanente que o espírito faz ao proteísmo do vir-a-ser.

*

Agora, que sentimos no ar a ameaça, diariamente anunciada por quem sabe ver de um neofascismo de após guerra, apesar dos esforços de muitas das Nações Unidas, torna-se mais dramático e comovente o apelo que faz uma grande vida como a de Trótski, no sentido da inteireza ideológica e da intransigência na defesa dos interesses populares. O problema de Trótski se coloca de modo cruciante, fazendo-nos pensar no homem que poderia estar vivo, para desmascarar as manobras da Reação e as concessões da Revolução. No homem que sabia discernir o interesse do proletariado da oposição política que fazia em relação ao governo russo, e que dizia, nas suas respostas à Comissão Preliminar de Inquérito, para a averiguação da veracidade das acusações feitas nos julgamentos de Moscou, antevendo profeticamente o sentido de uma política circunstancial da guerra. (ver: *The case of Leon Trótski*. Harper & Brothers. 1937 — pág. 289 e segs.). E afirma, aliás, que em caso de guerra estaria firmemente ao lado da Rússia, em que pesasse a sua oposição a Stalin. “Sustentaremos Stalin e a sua burocracia em todos os esforços que ele fizer para defender a nova forma de propriedade contra os ataques

imperialistas. Ao mesmo tempo, tentaremos defender as novas formas de propriedade contra Stalin e a burocracia (...) na União Soviética, eu defenderia a União Soviética, o Exército Vermelho, o Estado Soviético contra todos os seus inimigos”. (op. cit. págs. 282 e 289). Porque, evidentemente, o que interessava a Trótski, antes de mais nada, era a realização das suas ideias. No terreno delas e da ação revolucionária a ela ligada é que trabalhou sempre. E nesse sentido apenas.

O apelo de uma vida como a sua transcende as divisões ideológicas para se situar no campo em que se encontram todos os homens interessados em ver justiça na terra. Não é mais o trotskista Trótski quem fala. É um homem cuja vida é exemplo, cuja ação dá confiança na ação, cujo pensamento esclarece o pensamento.

“Aqui, perto de Kazan, podia-se considerar resolutamente a multiplicidade dos fatores que atuam na história humana e argumentar contra o pusilânime fatalismo histórico, o qual, em todas as questões concretas, particulares, se reporta passivamente às leis gerais, deixando de lado a alavanca principal: o indivíduo que vive e age.” (*Minha vida*, pág. 393). A vida desse homem foi uma ilustração destas suas palavras. Que exemplo melhor para reinfundir a confiança no homem, do fundo do caos em que estamos?

Notas de crítica literária – Problema de jurisdição

Tive o prazer de receber umas duas admoestações escritas e umas três ou quatro orais a propósito da minha atividade neste rodapé. Como todas elas, a modo que de combinação, feriam a mesma tecla, uso esta via para respondê-las, imaginando que talvez sejam uma amostra significativa da opinião de pelo menos uma parte das pessoas que me dão a honra de ler o que escrevo.

De um modo geral, os meus amáveis contraditores me acusam de deslizar frequentemente para fora da crítica literária e invadir canteiros do próximo. Me acusam, sobretudo, de dar uma notória preferência a livros que não são romances nem contos. De evitar a ficção, numa palavra. Antes de passar à minha amistosa e justa defesa, deixe-me lembrar desde já aos meus amáveis contraditores que, nesse último caso, o problema não consiste em gostar ou não de ficção. Mas, tão somente, em haver ou não livros de ficção de que valha a pena falar. Tenho como princípio, à maneira de toda gente, que um livro interessa na medida em que tem alguma coisa de significativo. Alguma coisa que o torne digno de atenção ou que revele nele um significado qualquer passível de comentário. A não ser isso, o que justificará o trabalho de analisá-lo e expor ao público o resultado de análise? A menos que ele se mostre tão perniciosamente mau ou tão indevidamente insensato, que a intervenção do crítico se imponha como uma expedição de bom senso ou de bons costumes literários.

Posto o que, passemos a um esclarecimento fundamental.

*

É fácil constatar que no Brasil a crítica quase não sofreu ainda as necessidades de divisão do trabalho. Nas mãos do crítico, ainda permanecem englobados quase todos os ramos da atividade crítica. O mesmo indivíduo analisa hoje um romance, amanhã um livro de história, depois um de sociologia, depois outro de filosofia, depois outro de política etc. Num país de pouca diversificação cultural, em que não é raro os indivíduos serem ao mesmo tempo poetas, romancistas, críticos, escritores políticos, sociologizantes, filosofantes, é difícil dizer quais os limites precisos entre o crítico de literatura e o de ciências morais ou filosofia. A distinção entre os limites da crítica é uma questão, portanto, mais cultural do que específica, isto é: depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também.

No Brasil, o sr. Tristão de Athayde, fala hoje sobre Jorge Amado, amanhã sobre o professor Taunay, depois sobre Bergson, depois sobre Lowie. Na França, o sr. Jorge Amado ficaria digamos para o sr. Marcel Ariand, na *Nouvelle Revue Française*; o professor Taunay para o professor Braudel, na *Revue de Synthèse Historique*; Bergson, para o sr. Jean Wahl, na *Revue de Métaphysique et de Morale*; Lowie, para o professor Mauss, em *L'Année Sociologique*.

Creio que a questão está clara.

A especificação das funções do crítico varia na razão direta da complexidade e consequente diferenciação do trabalho cultural de uma sociedade. Imaginem os meus prezados leitores que amanhã se abrisse aqui na *Folha* um rodapé sob a rubrica: “Novidades filosóficas”. O pobre encarregado de tal seção seria levado irremediavelmente à aposentadoria compulsória por falta de assunto. Porque, felizmente, não é todo o mês que aparecem novidades filosóficas no Brasil.

Os meus amáveis contraditores têm aí a base das minhas razões. Por enquanto, no Brasil, crítico literário é o indivíduo que, para não ter de falar um pouco de tudo, tem que escolher alguns setores. O que, diga-se de passagem, é muito facilitado pela característica da maioria dos trabalhos brasileiros, que, salvo raras exceções, são literatura, nem sempre boa, quer se trate de sociologia, filosofia, política, história.

Por isso, é uma tradição nas nossas letras incluir sob a competência do crítico e do historiador literário as mais disparatadas especialidades. A *História*, de Sílvio, — que acaba de ser reeditada para ricos pela Livraria José Olímpio — traz menção de botânicos, mineralogistas, jurisconsultos, zoólogos etc. E nos recentes *Jornais de crítica* do sr. Álvaro Lins, ainda podemos ler ensaios sobre poesia, romance, filosofia, teatro, sociologia, história, política. E assim tem que ser.

Na revista *Clima*, fundada em 1941, procurou-se fazer uma seleção nítida entre certos gêneros de crítica. E os livros desses gêneros caberiam às seções especializadas; livros de música para a de Música, de artes plásticas para a de Artes Plásticas, de teatro para a de Teatro, de economia para de Economia, de cinema para a de Cinema, e para a de Livros... o resto.

A minha escola de crítica foi essa revista, onde aprendi e guardei um pouco do princípio. Assim é que os meus leitores nunca me viram, e provavelmente nunca me verão falar de livros de teatro, de cinema, de música, de pintura ou de economia. Quanto ao resto...

*

No meio dessa indiferenciação funcional, no entanto, pode-se colocar uma atitude que valha para obras mais ou menos díspares; que as encare de um ângulo mais ou menos constante e que, deste modo, consiga apanhar nelas o que há de mais fundamente cultural, isto é, o que nelas significa o caráter comum de todas as obras de uma cultura. Assim, o crítico pode ser *literário* e analisar uma obra como *Casa-grande & senzala*, ou *Raízes do Brasil*, ou *História geral das bandeiras*. Contanto, porém, que considere neles, como em *Éramos seis* ou no *Moleque Ricardo*, o denominador comum que aparenta umas às outras as diferentes manifestações de uma fase da cultura. Para isso, é necessário um ponto de vista, um princípio norteador. E creio que não pode haver ofício mais interessante e, com desculpa vossa, mais útil, do que levar para as coisas literárias certos princípios de ordem sociológica ou filosófica. Daí o interesse com que, partido de uma formação filosófica ou sociológica, é possível ao crítico embrenhar-se pela literatura, procurando interpretá-la funcionalmente, buscando nela a repercussão da época e a sublimação dos traços de cultura; selecionando, não raro, voluntariamente, os livros que mais se prestam para este tipo de estudos.

Não garanto a superioridade do método, que procuro pôr em prática. Mas confesso que o acho bom. E, sobretudo, útil. Por isso me alegrei ao ver um mestre, como Sérgio Milliet, defender concepção parecida no seu rodapé inaugural do *Estado de São Paulo*. Sinal de que ela é menos uma escolha pessoal do que, talvez, uma certa imposição do tempo. E é preciso muitas vezes, ao escritor e ao crítico, saber ouvir o seu tempo e as suas razões.

Voltemos, para liquidá-lo, ao problema da ficção. Acontece que, frequentemente, é necessário um malabarismo formidável para se arranjar um livro de ficção que pague o trabalho de se falar dele. Um livro que seja significativo e que represente alguma coisa como arte literária. Lembro-me que, quando tomei o compromisso de fazer este rodapé semanal, um amigo meu da geração passada, espírito dos mais completos que há em S. Paulo, me declarou, com um bocado de ceticismo com que mascara o seu profundo conhecimento dos homens e das obras, que abandonara certo rodapé literário em jornal desta cidade... por não haver livros de que falar.

Descontada a parte de *blague*, o meu amigo não andava muito sem razão. Há momentos em que a nossa literatura passa por tal marasmo que não é possível oferecer aos leitores um livro dela por semana. Porque a nossa literatura está longe de ser pujante, como diria o sr. Sousa Netto n' *Os Maias*. Boa, ela é. Em certa porção, até de primeira qualidade. Mas sem volume suficiente. A nossa cultura incipiente ainda não produziu os padrões bastante fortes para criarem uma atmosfera de alta tensão intelectual, dentro da qual seja possível, não digo o aparecimento de gênios, mas a manifestação contínua do talento. Acresce o fato da última geração da literatura brasileira, e paulista em particular, não ser uma geração de criadores, na sua generalidade. A grande arrancada de ficcionistas, começada pouco antes de Trinta, não passou adiante o seu ímpeto. Como se, cansados de criar, os brasileiros parassem para entender um pouco esse decênio extraordinário em todos os setores da nossa cultura.

*

Tudo isso me leva a discordar dos meus amáveis contraditores, quando me acusam de desvio indevido da crítica literária ao analisar a vida de Trótski, o ensaio do sr. Tristão de Athayde sobre os mitos ou as teorias estéticas do sr. Mário de Andrade.

A literatura, com ou sem divisão de trabalho crítico, comporta certa ordem de ideias que não se confundem necessariamente com a ficção e a poesia. Que não são necessariamente *artísticas*. Exemplifiquemos. Se houvesse críticos no começo do século XVIII, e esses críticos comentassem as *Memórias* do Cardeal de Retz, publicadas então, provavelmente os antepassados dos meus amáveis contraditores os acusariam de estar saindo fora da literatura. E requereriam Boileau redivivo a altos brados. Teriam razão pela metade, porque uma obra como a do célebre *frondeur* só entrou de vez para a literatura quando desapareceu seu valor estritamente de atualidade. O mesmo se dará, estou certo, com as admiráveis memórias de Trótski. No momento, porém, é verdade que ainda se prendem muito a ideias não literárias, a fatos que ainda influem no mundo de maneira direta. O que não impede que pertençam desde já ao domínio não só da história política como também da literatura, pois que, não falando do seu grande valor de escrita, são um exemplo da ação de certas ideias no decurso da evolução de um povo, e do papel desempenhado pelo espírito teórico na plasmação das coisas. A menos que os meus amáveis contraditores prefiram a reflexão sobre as ideias sem ação no mundo e espírito sem dinamismo.

*

Posto isso, finalizo essas notas um tanto esparsas com a convicção de que os meus amáveis e honrados contraditores não farão a eles próprios a injúria de afirmar que na literatura só cabe o aspecto puramente estético das ideias e dos sentimentos. Depois do que estaremos bem mais próximos de um entendimento maior.

Notas de crítica literária – Um crítico

A crítica literária está hoje no Brasil para a literatura mais ou menos como o magistério secundário para as diferentes profissões. Assim como até há pouco os médicos, advogados, engenheiros e leigos que não sabiam o que fazer se dedicavam ao ensino nos ginásios, na literatura atual quem não reconhece em si mesmo nenhuma vocação específica se põe a fazer crítica de livros. E mesmo quem tem vocação determinada não deixa de vir dar o seu palpite. De modo que, embora extraordinariamente intensificada em número, a atividade crítica continua mais ou menos sem relevo especial. Raros são os bons críticos. Raríssimos os de primeira ordem. E mais raros ainda aqueles que se dedicam apenas à crítica.

Assim sendo, um nome como o do sr. Álvaro Lins avulta imediatamente dentre os seus confrades e vem a ser um verdadeiro exemplo de dedicação exclusiva à crítica literária, à qual ele se entrega como a uma missão. Os resultados, é claro, não se fazem esperar. Cada dia que passa o crítico pernambucano cresce em autoridade e em firmeza, e não sei se será exagero falar dele como a maior autoridade que possuímos em crítica literária hoje em dia.

*

A primeira coisa que se nota após a leitura desta 2ª série do *Jornal de crítica*¹ é um progresso marcado e decisivo sobre a primeira, aparecida há coisa de ano e meio. O que vem provar que o sr. Álvaro Lins está longe de ser o prodigioso prodígio de maturidade precoce de que o querem fantasiar os seus críticos mal-avisados. Este progresso real, profundo, extremamente fecundo, demonstra a mocidade, a frescura permanente do seu espírito moço.

No meu modo de ver, tal progresso é devido sobretudo a um sentido mais filosófico da crítica e da obra criticada. À sua já conhecida intuição e perspicácia, o sr. Álvaro Lins junta nestes ensaios uma capacidade maior de relacionar, de estabelecer ligações em profundidade entre autor, obra, tempo, vida — que é justamente uma das características do espírito filosófico.

Talvez se pudesse dizer que o sr. Álvaro Lins, na primeira série do seu jornal, se desenvolvia em julgador certo das obras, enquanto que hoje se apresenta como um descobridor do sentido das mesmas.

*

A faculdade mestra do sr. Álvaro Lins parece ser a de intuir e localizar... a faculdade mestra de uma obra e de um escritor. Num sentido, porém, ao mesmo tempo mais denso e mais vasto que o de um crítico taineano.

No sr. José Lins do Rego, por exemplo, o sr. Álvaro Lins apanha as duas molas do seu processo criador: memória e imaginação. Imediatamente, nos mostra como estas características se desdobram e dão origem ao mundo dos personagens do sr. José Lins do Rego, num movimento como que dialético de enriquecimento que se desdobra. Imaginação e memória se unem através da sua oposição; o autor que elas caracterizam se opõe ao mundo exterior e com ele se unifica através delas. O resultado é uma obra de extraordinária vitalidade e trepidação humana.

Este sentido de *jogo* da psicologia do autor com a sua estética, e delas com o meio, resultando de tudo o caráter significativo da obra, me parece a marca da crítica de ficção do sr. Álvaro Lins.

¹ Álvaro Lins, *Jornal de crítica*, 2ª série, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

Aliás, creio poder dizer que ele é o maior crítico de ficção que já apareceu no Brasil. A crítica de ficção é a pedra de toque para se reconhecer o verdadeiro crítico, aquele que funde sensibilidade com poder de analisar. É a mais complexa e a mais delicada.

Na poesia, o crítico pode se deixar levar pela comunicação afetiva e, sugerindo apenas este movimento de participação, colocar-se fora da análise. Na crítica de ideias, pode ser que demonstre apenas esta. Na de ficção, é preciso que se combinem ambas, pela própria natureza do gênero criticado. De acordo com a maneira por que penetra num romance, sentindo-o, analisando-o, revelando-o, situando-o, conhece-se a universalidade e a profundidade de um espírito crítico. Grande crítico de ficção, o sr. Álvaro Lins me parece menos feliz na de poesia, onde a intervenção da sua inteligência se dá um pouco de mais, onde ele abafa as forças de participação que se sente existirem nele. Na de ideias, onde caminha com menos segurança, creio que chegará a uma grande firmeza, quando estiver de posse do *seu* método.

*

Porque o sr. Álvaro Lins ainda não possui um método. Apenas se encaminha para ele.

A característica mais geral do crítico do *Correio da Manhã* é o seu individualismo. A sua consciência que, como a do artista, não quer se comprometer para não se limitar. Tal atitude, que me parece condenável, e que leva os críticos menores ao desbragamento personalista e a um infrarrelativismo em que se dissolve de todo a inteligência ordenadora — aparece, no entanto, em críticos da sua estatura, como propícia a inúmeras vantagens.

Antes de mais nada, porque há na sua isenção uma virtude superior de imparcialidade; depois, porque vem de ambas um caráter fecundo de universalidade; finalmente, porque, de posse destas duas qualidades que podiam ser defeitos e descair na falta de caráter intelectual, o sr. Álvaro Lins as articula e organiza segundo uma solidíssima linha ética de pensamento e de conduta.

Ora, o resultado é que tal crítico, fazendo embora da sua atividade uma aventura sempre renovada em face das obras, mantém o rigor de uma diretriz, graças à firmeza de um princípio de moral intelectual toda voltada para o conhecimento literário, e só para ele.

Não há dúvida que o sr. Álvaro Lins é, quimicamente falando, o crítico mais puro que existe hoje em dia no Brasil. Há certos momentos em que quase nos comovemos ante algumas das suas páginas, ao sentirmos a nobre tensão em que vive o seu espírito, defendendo ciosamente o justo equilíbrio e a imparcialidade, entre o impressionismo estético que ameaça os grandes individualistas e a solicitação da atividade no mundo, que arrasta o intelectual para o turbilhão dos acontecimentos e das paixões políticas.

Tanto mais quanto não é difícil notar no sr. Álvaro Lins um interesse apaixonado pelo seu tempo e pelo seu semelhante — interesse que ele não permite, mais ainda neste segundo *Jornal* que no primeiro, ameaça seriamente a sua equanimidade. Sob a serenidade contida deste crítico sente-se um drama; sente-se um homem que vive compondo a cada momento a sua posição em face de mundo, num esforço permanente de compreensão. Esta luta interior, esta *agonia*, como diria o velho Unamuno, dá às páginas de crítica do sr. Álvaro Lins um valor humano e espiritual que lhe assegura a prioridade sobre quantas se publicam entre nós.

Para os moços que escrevem e que, talvez por menos fortaleza de ânimo, ou uma crença menos total na literatura, não conseguem desligar o seu trabalho de um tempo que os solicita vertiginosamente, e onde eles se inscrevem com a fatalidade da queda dos graves, para os moços de agora, dizia, o sr. Álvaro Lins constitui motivo de inspiração e de conforto.

É que eles o sentem, de um modo ou de outro, como alguém que há de manter sempre puro o trabalho crítico; que há de se dirigir sempre à literatura com a intenção de cuidar dela, e só dela, sem deixá-la, pobre ancila, se desfigurar no tumulto violento para o qual nos encaminhamos cada vez mais. Sentem, por outro lado, que no meio da horda dos impressionistas desumanos e antissociais, há um individualista consciente que, em que pese as solitações do meio, prestará à literatura brasileira o serviço de lhe indicar o caminho certo, preservando-a do partidarismo e da utilização indevida.

*

Vejam as razões que me levaram a dizer que o sr. Álvaro Lins está se encaminhando para o *seu* método.

Para ele, o objeto da crítica — declarado no ensaio que abre o livro e reafirmado mais de uma vez nos outros — é a determinação, na obra literária, daquilo que é eterno, que transcende às contingências. O sr. Álvaro Lins está certo ao pensar deste modo. A literatura, como a arte, tem razão de ser na medida em que significa uma fixação de certos elementos que vençam o tempo e se coloquem acima da sua relatividade. Pensando assim o seu método é consequentemente o de uma penetração de essências, o trabalho crítico se perfazendo com a revelação do núcleo absolutamente significativo de uma obra, a crítica se tornando uma aventura da personalidade, um esforço para inserir na mesma ordem de que participa a essência da obra literária.

No entanto, por mais completa que possa ser a participação de um crítico no núcleo essencial de uma obra, é fora de dúvida que só há um meio para se chegar a ele: os seus sinais exteriores; toda aquela parte que significa neles ligação com o tempo, contingência, relatividade. É o próprio sr. Álvaro que o reconhece a um dado momento.

Ora, se supusermos que há de fato alguma coisa de eterno no homem, que empresta duração à obra de arte, refletindo-se nela, é fora de dúvida que essa alguma coisa se apresenta de um modo ou de outro conforme o tempo e o lugar. Fosse de fato possível a existência por si de uma realidade humana extra-temporal, poder-se-ia dizer, caricaturando, que a primeira obra-prima da literatura a teria esgotado. E não haveria lugar para nenhuma outra mais. Pelo fato daquilo que o sr. Álvaro Lins chama o efêmero, de temporal, de contingente, constituir de fato o aspecto significativo das obras, é que é possível haver uma cadeia ininterrupta de grandes obras através da história de cultura.

Assim, não se justifica uma das afirmações-chaves do sr. Álvaro Lins: “... tenho a coragem de ser indiferente ao que é moderno e ao que é antigo, procurando somente a verdade — o que me parece a verdade, pelo menos — sem ligação com as circunstâncias de espaço e de tempo”. (op. cit. pág. 22).

Ora, as circunstâncias de espaço e de tempo são grandemente responsáveis pelo fato de Dostoiévski não tratar o eterno humano da mesma maneira por que o fizeram Cervantes, ou Villon. Através delas, portanto, é que podemos chegar ao núcleo de significação, pois que são elas que definem a *verdade* que o sr. Álvaro Lins quer colocar fora e acima delas. De maneira alguma será possível ao crítico deixar de começar por elas o seu trabalho. Nem quando imagina estar entrando em comunhão mística com as essências, pois ainda neste caso nada mais fará do que intuir diretamente uma realidade que não passa da hipóstase das circunstâncias do tempo e de espaço.

O método do sr. Álvaro Lins, na sua primeira fase, parecia mais radicalmente individualista e essencialista. Ou, antes, a sua falta de método. Nesta segunda fase, em que lhe pese, ele se aproxima muito mais da consideração do aspecto cultural da criação literária. É o que me leva a crer que, num futuro não remoto, o seu método surgirá, tendo como característica uma síntese feliz do seu essencialismo personalista e da valorização justa do condicionamento cultural das obras.

Como se vê, a sua carreira vem se desenvolvendo num progresso contínuo para o aprofundamento e, através, do processo que mencionei no princípio da correlação em profundidade, para um largo e definitivo universalismo crítico.

Notas de crítica literária – Não vale a intenção

Tem-se cuidado ultimamente de traduzir para o inglês as obras mais significativas da literatura moderna do Brasil. Numa carta aos escritores americanos agora entre nós, publicada em *O Estado de S. Paulo*, Oswald de Andrade colocou o problema nos termos devidos, indicando o sentido que possa ter esse movimento de tradução. É necessário que sejam passadas à língua inglesa aquelas obras que realmente signifiquem alguma coisa na nossa cultura, e não se tomem aqui e acolá os livros sancionados por um sucesso que nem sempre corresponde ao seu valor. Não se trata de querer atrapalhar a vida dos autores desses, mas de fazer passar na frente quem na frente deve passar. Imaginem os senhores um sucesso de livraria, como *Bati à porta da vida*, da sra. Tetrá de Teffé, ou *Éramos seis*, da sra. Leandro Dupré, ir inaugurar nos Estados Unidos a divulgação do nosso romance! Ou, mesmo, *Entre o chão e as estrelas*, do sr. Tito Batini, cujos livros estão prestes a aparecer em inglês, segundo me consta.

*

Um cavalheiro denominado Samuel Putnan, crítico da revista *Inter-American Months*, de Filadélfia, segundo dizem as notícias, e entendido em letras ibero-americanas, escreveu a seguinte frase a respeito do livro *E agora, que fazer?*, do sr. Tito Batini: “... senão o maior, pelo menos muito próximo de ser o maior romance brasileiro”. Esta frase vem demonstrar cabalmente que o referido cavalheiro, provavelmente estimável em outras qualidades inter-americanas não é crítico e nem conhece a literatura da América Latina.

Uma afirmação como esta não deve andar muito por fora do fato do sr. Tito Batini estar sendo traduzido para o inglês. Particularmente, nada tenho contra isso. Pelo contrário, só me causa prazer tal coisa em relação a um patricio moço e honesto. Mas acontece que os americanos estão querendo conhecer a nossa literatura; estão querendo ler o que há nela de mais interessante. É justo e prudente que se satisfaça esta curiosidade, dando de início as obras realmente boas que possuímos, e não as de nível evidentemente secundário ou terciário, como as do sr. Tito Batini. A menos que o gosto do público norte-americano não ande a par com o do sr. Samuel Putnan, crítico de Filadélfia. Neste caso, é de fato melhor deixar dormindo no esquecimento do seu canto brasileiro os Ciro dos Anjos, os Jorge Amado, os Lins do Rego, as Rachel de Queiroz, os Graciliano Ramos, os Lúcio Cardoso, os Amando Fontes.

*

O sr. Tito Batini é desses escritores com os quais dá pena a gente não estar de acordo esteticamente, porque se percebe logo quanto de humanidade e de justiça há na sua orientação em face do homem; como é angustiada o brado que levanta em relação à condição da massa proletária e como se orienta decididamente para a sua justa solução. Coisas que se percebem no seu último livro¹ de modo frisante, mas que não chegam a fazer dele um bom romancista.

É que o sr. Tito Batini parece não ter a constituição romanesca necessária para dar aos seus ideais um cunho verdadeiro de literatura, operando a passagem da vida à arte. O sr. Tito Batini, antes de mais nada, portanto, não é um artista.

O seu livro, metodologicamente falando, se situa na ala de reação ao personalismo estético. É uma tentativa de romance feito sob o signo da participação, mais ou menos

¹ Tito Baldini, *Entre o chão e as estrelas...*, romance, Editora Civilização Brasileira AS, Rio de Janeiro, São Paulo, 1943.

como os do sr. Érico Veríssimo. Mas que não consegue ultrapassar os problemas individuais dos seus heróis, ficando num impasse que o autor não resolve — e provavelmente nem sentiu.

Em *Entre o chão e as estrelas...*, o sr. Tito Batini conta a vida de um grupo de gente pobre, de humildes operários da várzea de S. Paulo. Miséria todo o dia, de onde se destacam as duas traves do livro: o problema do futebol e da reivindicação de classe.

O futebol nasce da várzea. A várzea é o grande reservatório de craques. O sr. Tito Batini nos mostra a formação de um desses heróis esportivos, que procura sair da sua miséria de jornaleiro para a fama dos estádios. E nos mostra também a consciência de classe que o vai dominando ao mesmo tempo que a paixão pelo esporte e pela glória. Ao lado desta personagem, Genarino Brambila, há o operário Guilherme França e sua mulher Irma, que acabam por adotá-lo e que representam a parte sadia e consciente do proletariado. Guilherme não é *dupe* no caráter de ópio do povo que pode assumir o futebol, e pensa sempre em dirigir a sua gente para as reivindicações proletárias.

Depois de muita vicissitude, o sr. Tito Batini abre para os seus heróis uma perspectiva de melhora de vida e os faz se integrarem na onda do patriotismo que sacode S. Paulo nos dias da declaração de guerra ao “eixo”.

Como se vê, o sr. Tito Batini tinha em mãos assuntos de primeira ordem. O seu maior trabalho, neste livro, parece ser sabotá-los metodicamente, com uma incapacidade para a ficção que repona a cada página.

Psicologicamente, os seus personagens são de um simplismo completo. Não se tem impressão de gente viva, mas de fantoches do autor. Genarino, que é um menino de quinze ou dezesseis anos ao começo do livro, permanece por todo ele. O amadurecimento que o autor lhe quer imprimir, mostrando como vai pouco a pouco se acentuando nele a luta entre o *foot-baller* e o proletário consciente, se reduz a um processo de acúmulo exterior de sentimentos que parecem não afetar de fato o menino que continuamos a ter sob os olhos. Há um suceder de acontecimentos na vida do personagem. Acontece, porém, que o acontecimento só tem interesse em literatura, quando ocasião ou sinal de uma sucessão correlata de estados psicológicos que vão se organizando no sentido de uma evolução interior, isto é, da definição de uma existência, ou uma fase de existência. Reduzida ao apoio exterior da passagem de uma situação a outra, a vida do personagem se confina no pitoresco e adquire o estranho valor de um acontecimento não vivido.

O sr. Tito Batini, numa palavra, revela a sua incapacidade de sugerir o tempo interior dos seus personagens; pela impossibilidade total de inscrever a duração psicológica no tempo cronológico. Ora, não há psicologia onde não houver tempo interior. Não que isto signifique que o romance deva consistir na técnica da introspecção, mas tão somente que o mais radical dos pontos de vista behaviouristas pressupõe ainda o desdobramento qualitativo do personagem no tempo. O personagem de um romance é, de um modo ou de outro, um ser dinâmico, e nisto consiste o seu interesse. A sua existência se organiza segundo um sistema de relações entre a sua duração psicológica e o meio social, porque só através das alterações do seu ritmo interior é que nos é possível senti-lo viver, embora considerada apenas a sua vida de relação.

Sem esse pressuposto psicológico básico, não há romance, por mais social, objetivo, *anti-heroico* que queira ser, porque sem ele não há vida do personagem. E isto é dizer tudo.

Além do mais, o sr. Tito Batini não soube escapar a um perigo enorme que ameaça livros como o seu, de pretensões sociais: o simbolismo dos personagens.

Num romance como *Entre o chão e as estrelas* — corte em pobre vidas esmagadas pela sociedade capitalista, visão da sua existência de massa — deve haver tão somente a

realidade bastante a si mesma das relações dessa gente, da organização dos seus problemas. E a simpatia humana do autor, que os vivifica e transforma em objeto de arte.

Querer encarnar alegoricamente num e noutro certos princípios políticos e sociais, é arriscar-se a matar a realidade de cada personagem.

No livro do sr. Tito Batini, há uma italiana velha, maníaca, ruim, que é o fascismo. Há um mulato sem-vergonha, mestiço de alemão, que é o integralismo. Há um advogado malandro que é a burguesia a carregar as mocinhas da várzea. Há Guilherme, que é a consciência de classe etc.

Ora, este processo requer mão de mestre e, como os demais, o pressuposto preliminar da capacidade psicológica, que vimos faltar ao autor. Sem ela, contribui para esvaziar os personagens da vida que têm e reduzi-los a alegorias frias e sem sentido humano.

A língua do sr. Tito Batini não o ajuda a sugerir a realidade dos personagens. É pesada, imprecisa, sem graça e sem flexibilidade. Há por todo o livro um ar de insensibilidade artística que torna a sua leitura de um interesse bastante limitado, só se elevando um pouco quando se percebem as qualidades humanas do sr. Tito Batini repontando sob a canhestrice do romancista.

*

O defeito, portanto, não é do assunto, nem da concepção de vida do autor. O assunto é o mais rico possível; a concepção dos homens em sociedade, a mais justa e a mais propícia para encher os pulmões de um verdadeiro escritor. No sr. Tito Batini o defeito vem do romancista. O romancista é que é o culpado pelo desperdício do assunto e pela inconsistência em que se esvai o problema social exposto. O que vem provar mais uma vez que a honestidade e a boa vontade não bastam para fazer obra de arte.

Esta não se nutre apenas da riqueza humana do autor, ou do seu sentido mais ou menos justo das coisas. Requer uma agudeza psicológica, um senso de participação e qualidades de composição sem os quais o resto de nada vale.

No sr. Tito Batini existe uma posição interessante diante do romance. Existe um interesse afetivo incontestável pelos seus personagens. Por tudo isso, a nossa simpatia lhe é garantida desde o início.

Pela sua ausência de senso psicológico e pela sua incapacidade, vamos dizer assim, de coser organicamente as relações dos seus heróis, fica a uma distância irremediável da verdadeira obra de ficção.

Notas de crítica literária – Sobre Flaubert

Quando Flaubert publicou os *Trois contes*, certo crítico escreve que: “Quem conhece Flaubert encontra-o todo neste novo livro, e quem não o conhece fica conhecendo-o”.

De lá para cá, tem-se dito mais de uma vez que os *Trois contes* representam uma súpula da sua obra, e não pouco veem neles a sua obra-prima. Obra-prima em miniatura, é provável. Não nos esqueçamos, todavia, que a perfeição das coisas de pequenas proporções não compensa a riqueza, ainda que irregular, de empreendimentos maiores.

Como quer que seja, não há dúvida que as intenções de Flaubert, mais ou menos incompatíveis com os limites do romance, em virtude das exigências da complexidade psicológica, do conteúdo humano deste, só se realizam plenamente nesses pequenos relatos. E uma das razões é que neles se esbate o caráter revoltoso, o intuito oposicionista que anima as obras maiores. Que lhes comunica vida e interesse, não há dúvida, mas que as situa à margem das intenções do seu autor.

Porque um dos fenômenos mais curiosos que pode apresentar a história literária é o contingente de revolta, de oposição, que o anima a ordem estética perfeita imaginada por Flaubert. Uma ordem eminentemente *contra*: contra o progresso que o horripilava tanto quanto a Baudelaire, por tudo quanto trazia de assalto aos torreões individualistas e de quebra da serenidade clássica. “Je hais le mouvement qui déplace les lignes” — porventura uma das frases mais radicalmente antirromânticas da literatura francesa, pronunciada por um romântico impenitente, isto é, um homem do movimento sob todos os seus aspectos.

A estética flaubertiana, a *vertu du style*, a arte pela arte, o ódio à vulgaridade, são um esforço justamente para travar o movimento que desloca as linhas. Daí, e não dalhures, o seu caráter eminentemente antiburguês, porque fere a burguesia no que ela tinha de mais sagrado no século XIX: o Progresso. Daí o esforço para fixar a literatura numa ordem serena e bela, insensível à solicitação do progresso e à vertigem dos abismos interiores: “Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris”.

Ora, o drama de Flaubert começa no seu protesto. Do desejo de construir uma ordem clássica partindo de um temperamento e de meios técnicos românticos. Este desejo — exacerbado nele até o heroísmo intelectual, e que nos aparece, da mesma maneira que em Baudelaire e em Leconte de Lisle, como um desespero, de pequenos burgueses reacionários, nostálgicos da simetria aniquilada pela civilização do seu tempo — este desejo não venceu o personalismo romântico e a amplidão retórica da sua eloquência. Coexistindo nele, ficaram um romântico inimigo do seu tempo e um clássico incapaz de se realizar como tal. E, coisa curiosa, o clássico é que é o revoltado, o revolucionário que tenta matar o romântico a golpes de simetria e de ordenação rigorosa. E esta revolta clássica da Ordem permaneceu. Debaixo da beleza ordenada do seu estilo, todavia, vive o dinamismo do romântico expulso, que volta de galope; o ritmo oratório passa largamente, carregando a sua inquietação e o seu inconformismo. Desse diálogo tenso do burguês de Ruão com o admirador de Boileau nasceram as grandes obras.

*

Entretanto, na obra do autor de *Salambô*, há um momento em que a tensão da revolta se amaina, em que se aplacam as contradições. É exatamente nos *Trois contes*. Flaubert deixou aqui de ser Gustave — o burguês antiburguês, o romântico antirromântico — para realizar no domínio da pureza artística a obra mais perfeita da sua carreira: “La légende de Saint Julien l’hospitalier”.

Nele, realiza o milagre da perfeita emoção através da perfeita simplicidade, porque consegue a objetividade expressiva dos contos populares e das histórias infantis. A pensarmos bem, só nos contos de fada é possível a consecução do alvo difícil da pureza literária, concebida flaubertianamente como oriunda de condições de estilo que a tornam válida por ela mesma, e não devido a um interesse de qualquer outra ordem. A virtude do conto de fada, da história popular, é a simplicidade, é a candura. A virtude dos grandes contistas de fada — Perault, os Grimm, Andersen — é o despojamento total do espírito crítico e a participação direta na atmosfera de ingenuidade que anima a história. É possível, então, torná-la bastante significativa como documento humano — porque mergulha no que há de mais fundo e mais elementar na consciência popular — elevando-a ao mesmo tempo a puro valor de arte — porque não é necessário ajuntar-lhe nenhum outro conteúdo significativo.

Foi o que compreendeu Flaubert na “Légende”, a pura obra de arte que, destacada do seu autor, viveria por si mesma, sem necessidade dele, a vida das histórias de contar. E o conseguiu graças à sua consciência artesanal, à perfeita compreensão do meio técnico preciso, que o levou a participar afetivamente no conteúdo popular das lendas, a realizar-se sob o signo da participação, porque já se viu num artigo anterior, através do artesanato é que um artista se liga ao que há de mais profundo no seu semelhante. E Flaubert sabia, como ninguém, que a obra é tão mais definitiva quanto mais perfeito é o seu estilo, e que este é tanto melhor quanto mais fundo penetra no que há de elementar, de permanente, no pensamento e na sensibilidade do homem. “A correção (entendendo-a no sentido mais alto da palavra) faz parte o pensamento o que a água do Stix fazia para o corpo de Aquiles: torna-o invulnerável e indestrutível” (*Correspondances*, t. III, p. 99, ap. Thibaudet: *Gustave Flaubert*, 4ª ed. Paris — pág. 207).

Chegado à perfeição dos meios expressivos, ele conseguiu colocar-se em frente ao seu assunto com uma inocência intelectual prévia que afastou toda malícia, e lhe valeu a aquisição do próprio tom das lendas.

Nesta pequena história, que é de fato apenas uma história os personagens são simples como água. Nem há personagens, porque a lenda tem a propriedade de, superhumanizando-os, desumanizar os homens. Como os seus, que são figuras de conto de fadas, são esmaltes de vitral, tão puros na sua simplicidade quanto os do vitral grande da catedral de Ruão, de onde nasceram.

Flaubert realiza nela o seu ideal da obra de arte que se mantivesse unicamente pela virtude do estilo. Que se nutrisse de equilíbrio e de necessidade verbal; mas que, no caso, recebeu de acréscimo, talvez por isso mesmo, um grande sentido de humanidade.

*

A lenda de São Julião foi traduzida recentemente para o português.¹ Passando numa livraria vi o livro e o abri por acaso, dizendo comigo mesmo que haveria de ser mais um pequeno atentado literário, dos muitos que correm por aí. Qual não foi a minha surpresa, no entanto, ao ler belos períodos com que o sr. Galeão Coutinho reproduz o início da história admirável. “Os pais de Julião habitavam um castelo em meio da floresta, no pendor de uma colina.

As quatro torres, nos ângulos, tinham o teto pontiagudo coberto de escamas de chumbo, e a base das paredes apoiava-se sobre partes de uma rocha, descendo abruptamente até o fundo dos valados.

As lajes do pátio eram limpas como as de uma igreja. Compridas goteiras, figurando dragões de goela voltada para baixo, vomitavam a água das chuvas na cisterna; e, no

¹ Gustave Flaubert, *São Julião, o Hospitaleiro — Herodiade — Um coração simples*, tradução de Galeão Coutinho, “Coleção Excelsior”, Livraria Martins, São Paulo, s/d.

peitoril das janelas, em todos os andares, em potes de argila pintada, reverdeciam manjericões de heliotrópios”.

As famosas *coupures* do estilo de Flaubert, o sr. Galeão Coutinho as sabe manter, com uma compreensão certa do seu ofício. Como no final desse período admirável, que conserva na nossa língua a mesma elegância precisa que lhe deu o mestre de Coppet: “Sempre envolvido numa pele de raposa, passava dentro da sua casa, ministrava justiça aos vassalos, apaziguava as querelas entre os vizinhos. Durante o inverno, espiava os flocos de neve caindo, ou mandava ler história. Assim que se anunciava a primavera, montado na sua mula, percorria os caminhos margeando os trigais que começavam a reverdecer, e conversava com os vilões, aconselhando-os. Depois de muitas aventuras, desposara uma jovem de alta linhagem, muito branca, um pouco altiva e grave. As pontas do seu toucado roçavam no arco das portas; a cauda do vestido arrastava-se a três passos atrás dela. Sua vida privada era regada como a de um monastério: todas as manhãs distribuía tarefas às suas servas, vigiava os doces e os unguentos, fiava à roça, ou bordava toalhas para o altar. À força de rogar a Deus, veio-lhe um filho”.

Cito longamente para que o leitor veja a maestria do sr. Galeão Coutinho, e para que compreenda as censuras que lhe passo a fazer. Porque infelizmente o tradutor não se mantém sempre neste nível. Há descaídas, e graves, que comprometem a beleza de grande parte da tradução. Penso que esta deve ter sido feita num ritmo alterado: ora o tradutor dispende de mais tempo, ora voando sobre o papel, se nem rever o que escrevia. É a única maneira de explicar certos escorregões, doutra maneira incompreensíveis em quem se mostra tão conhecedor de francês, e, sobretudo, do estilo de Flaubert.

Para dar um exemplo, há um trecho que é o seguinte no original: “Mais Julien méprise ces commodes artifices: il préférerait chasser loin du monde, avec son cheval et son faucon”. Na tradução encontramos: “Mas Julião desprezava esses fáceis artificios, preferindo caçar *nos confins do mundo*, com o seu cavalo e o seu falcão” etc. Estranhíssimo (o grifo é meu). Doutras vezes, se não é um erro de tal monta, são alterações desnecessárias e quase sempre infelizes, como quando Julião, que no texto francês vai matando animais... “*dégainant l’épée, pointant du coutelas*” — faz a mesma coisa em português “... desembainhando a espada, ou *vibrando o gládio*” numa promoção aristocrática do cutelo, ou facão de caça. E assim muitas vezes. Inclusive alterações nos tempos dos verbos que, frequentemente, tornam estranha ou ambígua a frase de Flaubert.

Esta crítica de nugas se explica pela minha decepção, e pelo contraste, que percorre as páginas do tradutor, entre um período e outro. Uns, realizando a perfeição do original; outros, deformando o texto. E não perdoo ao sr. Galeão Coutinho o ter afeiado em tantos lugares uma tradução que podia ser completa, que podia ter sido, pelo que demonstra a maioria das suas páginas, uma realização ímpar nesta terra de maus tradutores que é o Brasil.

Notas de crítica literária – Romance e expectativa

Tem-se dito mais de uma vez que estamos numa grande época do romance; que nunca o romance apareceu tão dominador e tão vasto como agora. É verdade. De tal modo a se poder quase dizer que ele é hoje a expressão central da criação literária. A literatura por excelência.

No entanto, para quem se dá ao trabalho de encarar a literatura em conexão com os grandes momentos históricos a procurar nela os inevitáveis reflexos destes, é fora de dúvida que o romance se aproxima de uma crise, da qual não se sabe como sairá. Da qual é capaz, mesmo, de sair anulado por um largo período. Ou sob um aspecto tão diverso que custemos a reconhecer nele um irmão dos *Buddenbrooks*, como já é difícil sentir neste um irmão da *Princesse de Clèves*.

Aqueles que creem apaixonadamente no romance como expressão dramática e definitiva dos problemas do homem, o sr. Octávio de Faria, por exemplo, ou mesmo o sr. Álvaro Lins, creem também na continuação indefinida da sua linha *antropológica* (no sentido deles), para um caminho cada vez mais profundo e mais denso de descoberta e de visão interior.

Ora, parece-me que nada é menos provável do que isso. Parece-me, mesmo, que o romance personalista, principalmente sob o seu aspecto antropológico e essencialista, tem os seus dias contados. Pelo menos por algum tempo.

É verdade que nos repugna admitir tal coisa. Repugna-nos pensar que são transitórios os valores espirituais que nos habituamos a considerar no romance sob um signo de eternidade. No entanto, assim é.

Como ele nos aparece agora nos seus aspectos mais significativos e certamente mais profundos, o romance corresponde a uma época de contradições máximas, que tendem a se resolver no sentido de uma recomposição geral do equilíbrio coletivo. O reflexo deste equilíbrio instável nas obras e nos homens, leva ao movimento quase automático de retração por parte destes. Sim, porque o romance, como qualquer outra forma de arte, é um produto de classe. Nutre-se dos padrões e das ideias de uma dada classe, e dirige-se a consumidores que pertencem a ela.

Ora, diante da ameaça sofrida por esses padrões e ideias, é natural que os que deles participam procurem afirmá-los mais energicamente. Daí a hipertrofia do eu e o requinte analítico, que correspondem a um momento de ameaça para o individualismo. É de notar que nos momentos em que este reina mais ou menos soberano, nunca se encontra a exaltação da psicologia individual. Tome-se um Dickens na Inglaterra vitoriana, um Fielding na hanoverina; e, em contrapeso, um Charles Morgan, um Joyce na dos nossos dias de rumos novos que despontam.

É natural que, quando se patentear esses novos rumos, apareça uma forma nova de romance, em que não sobreleve mais a aventura espiritual de intelectuais marginalizados — colocados entre as exigências estéticas de uma classe abalada nos seus fundamentos e as aspirações de um novo estado de coisas.

Nesse ponto, que é o nosso, de transição decidida, a literatura tende a se desorganizar e transformar-se. O sinal de tal coisa é justamente um refinamento e uma exacerbação de certas tendências, quais sejam, por exemplo, a preocupação excessiva do autoconhecimento, definidora de um estado de insatisfação social, em que o indivíduo não encontra fora de si apoio suficiente para eximir-se da introversão.

Por motivos de classe, por influência de formação social, nós temos a impressão que atingimos um ponto mais ou menos definitivo no progresso humano ao vermos a

profundeza de Proust ou de Virgínia Woolf; quando, muito ao contrário, o que estamos é vivendo uma ponta extrema de contradição histórica de suma ameaça para o destino do homem. Ilhar-se é perder-se. A introversão é uma morte, sobre ser uma fuga. Basta atentar para os caminhos convergentes dela e das neuroses.

*

Assim, embora com um certo sentimento de perplexidade dolorosa, somos obrigados a reconhecer que há alguma coisa de final no romance moderno, no seu domínio personalista.

Um livro como o *Sparkenbroke*, de Charles Morgan, é uma espécie de ponto extremo de todo um sentimento metafísico do amor e da morte; *une fin en beauté* de toda uma dialética espiritualista e individualista.

Agora, se voltarmos a atenção para o que virá após esse romance, se procurarmos penetrar na orientação provável do romance do futuro, a nossa perplexidade aumenta. Porque nos é quase impossível concebê-lo fora dos ideais estéticos de que fomos nutridos e nos quais nos comprazemos, de uma forma ou de outra.

O romance populista, que se desenvolveu como um ramo colateral do naturalismo, consiste muitas vezes em tornar vulgar o que é requinte no romance burguês — isto é, é numa deformação dele, quase sempre para pior. Acrescendo que, muitas vezes, é feito por escritores de formação burguesa, caso em que aparece como uma atitude, uma afetação de atitude. E mesmo quando feito por escritores vindo do povo, se ressentido do fato destes escritores estarem, inconscientemente, obcecados pelos modelos burgueses, por conformismo ou reação.

Os romances de técnica nova procuram esbater os problemas individuais ante a visão geral de um grupo, acabam sempre por multiplicar aqueles problemas. Não se falando do aproveitamento partidário ou propagandístico da ficção, velho como a Sé de Braga e cujo valor, quando existe, reside em qualidades de ordem mais perene.

Assim, nessa floração exuberante de romances — floração que faz deles a forma mais característica da expressão cultural do nosso tempo, — não é difícil perceber os sinais de esgotamento e o impasse crescente.

No Brasil, onde o romance brasileiro começou a bem dizer por volta de 1930, não é difícil verificar uma coisa e outra, embora de maneira menos aguda do que nos países mais civilizados.

Menos aguda, porque ainda estão abertas à exploração do ficcionista mananciais de exploração até aqui esquecidos e que, uma vez explorados, vieram enriquecer extraordinariamente a nossa literatura. Vieram dar-lhe fisionomia, se assim me posso exprimir.

Mas como a possibilidade da arte não está apenas no filão, senão também na capacidade do artista descobri-lo e se colocar diante dele com a atitude conveniente, presenciamos cada vez mais, nas novas gerações, uma perda de contato com a realidade de que se nutriram os José Lins do Rego, os Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Amando Fontes. E uma tendência para se refugiar na literatura belmiriana em que o mineiro Ciro dos Anjos brilha como representante dos conflitos extremos de ordem psicossocial que segregam o intelectual do seu tempo.

Ora, no Brasil, prolongar a atitude belmiriana é voltar as costas para o que há de mais promissora e fecundo na nossa realidade nacional e humana. É exacerbar a contradição máxima da nossa civilização, aquela de que temos vivido e da qual se tem nutrido a nossa cultura: a oposição entre a superestrutura de tendência cosmopolita, do litoral, e todo o vasto manancial humano, que sobrevive atrás dele.

Resolver esta contradição é caminho de progresso para nós. E condição de sobrevivência autônoma para a nossa literatura. Porque tentaram fazê-lo é que os

romancistas da geração de Trinta se elevaram tanto, não obstante os seus defeitos fundamentais, e é por isso que afirmei, para grande escândalo das senectudes tremulinas, ex-juvenilidades auriverde e prováveis orientalismos convencionais, que a literatura brasileira começa com eles.

*

As observações que acabo de fazer pretendem ser uma como que introdução a romances brasileiros anunciados.

Em contraposição com a pobreza, total do primeiro semestre, quebrada apenas, no seu início, pelo livro do sr. Érico Veríssimo, parece que teremos no segundo uma produção abundante de bons romances. Com efeito, os livreiros, anunciam obras novas da sra. Rachel de Queiroz, dos srs. Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Alfredo Mesquita, Amando Fontes, Lúcio Cardoso e, mesmo, do grande e silencioso Ciro dos Anjos.

Pensando em cada um desses autores vemos que os seus romances programados se revestem de uma importância excepcional.

O sr. Jorge Amado, há seis anos que não escreve ficção. Isso levou muita gente a falar no esgotamento prematuro do menino precoce que publicou *O país do Carnaval* com menos de vinte anos. O que se nota, no entanto, na obra do sr. Jorge Amado é uma ascensão. O seu primeiro livro, *tinha alguma coisa*; e mais nada. *Cacau* e *Suor* sobem bastante, mas ainda são de valor mais que relativo. *Jubiabá* é a maravilha — talvez o romance mais rico e mais forte da década de Trinta. *Mar morto* foge quase para a poesia, mas mantém o platô iniciado com o anterior, e que se continua, mais ou menos sem desnível com os *Capitães da areia*. Temos o direito de esperar que, graças ao amadurecimento desses anos de abstenção, o sr. Jorge Amado nos dê agora a melhor obra da sua carreira. De qualquer modo, será o momento de julgá-lo.

O sr. José Lins do Rego parece com as estradas da minha zona mineira, de altos e baixos. Quando menos se espera, surge uma descida ao virar duma curva, e uma subida logo adiante. Obra irregular, a sua, em que os romances bons encostam o cotovelo nos maus; em que não se pode prever, como no caso do sr. Jorge Amado, mas esperar a sorte.

O sr. Oswald de Andrade é certamente a expectativa mais grave dessa série de livros anunciados. Seria longo explicar o porquê. Talvez seja preciso um artigo todo. Desde já, é fora de dúvida que o famoso *Marco zero*, que aí vem, vai decidir as relações do seu autor com a posteridade. Se dermos um balanço — na atividade do sr. Oswald de Andrade, veremos que ela se baseia, sobretudo, grande força de presença. Desde Vinte que ele vem fazendo barulho, provocando movimentos, suscitando definições, lançando epigramas, fazendo piadas — com um dinamismo de grande estilo. Ora, uma vez corridos os anos e acalmado o rodado feito pelo sr. Oswald de Andrade, o que sobrar de definitivo na sua obra? *Verba volant*, e muito dos seus escritos é conversa e piada registrada. A sua ex-*Trilogia do exílio*, atual *Os condenados*, é claro que não lhe assegura lugar de relevo. Quanto às *Memórias de João Miramar*, confesso francamente que nunca as li, por nunca ter conseguido encontrar essa raridade. O *Serafim Ponte Grande* é um belo livro, não há dúvida. Mas... Talvez estique demais a corda da piada que acaba por não mais ressoar, e compromete o significado do livro. E lhe dá um certo instantaneísmo incompatível com a duração. Por isso é que considero *Marco zero* como a prova definitiva do tráfego do sr. Oswald de Andrade. E já não é sem tempo.

Outro caso interessante é o de sr. Alfredo Mesquita, que vai estreiar no romance após mais de dez anos de conto, teatro e crônica. Como contista, considero-o de primeira qualidade, dotado de um grande senso do traço expressivo e de uma admirável contenção. Mas justamente sua capacidade de discreta eloquência pode ser perigosa no romance onde ela redunde na mediania, se não amparada pela profundidade do pensamento ou vigor da

criação. Também para o sr. Alfredo Mesquita, portanto, o romance será uma prova definitiva quanto à sua capacidade no gênero.

Amando Fontes é dos menos fecundos dentre os nossos bons romancistas. Dois livros em dez anos; o primeiro muito bom, o segundo bem inferior. Não há dúvida que a sua volta desperta mais do que uma expectativa.

O sr. Lúcio Cardoso é outro que progride de livro a livro, e se aprofundando mais e mais na sua direção onírico-essencialista. N' *O desconhecido*, conseguiu dar mais vida e desembaraço aos seus personagens. Esperemos que com o de agora ele nos dê a sua primeira obra realmente sólida e pessoal.

O caso mais sério, no entanto, e que me desperta mais curiosidade, é o do mineiro sr. Ciro dos Anjos, ultra-parcimonioso escritor. Tenho a impressão de que ele é dos tais que se dão de tal maneira num livro, que qualquer outro que se lhe seguir arrisca parecer esquisito. Será uma prova interessante ver se o seu próximo romance conseguirá fazer dele outra coisa que não o autor do inesquecível *Amanuense Belmiro*.

Notas de crítica literária – Antes do *Marco zero*

Em contrário a uma opinião evidentemente malévola, que tende a aumentar dia a dia em certas rodas, tanto de velhos quanto de moços, acho que o sr. Oswald de Andrade deve ser levado a sério.

Ainda não é tempo de julgar a tua obra que se anuncia cheia de promissoras expectativas de renovação, embora, de outro lado, não se possa negar que o seu autor já pertença, de certo modo, à história literária. O que vale dizer que há necessidade de firmar sobre ele alguns juízos solidamente formados, e não oriundos de conversas de café ou informação apressada. Porque é desta forma que tem sido julgado mais ou menos o sr. Oswald de Andrade — uma ironia do destino que faz ser pago na mesma moeda o homem que emite sobre tudo e todos opiniões deformadas pela estilização fácil e, para ele, irresistível de pilhéria.

No sr. Oswald de Andrade, pois, antes de mais nada, e em atenção aos escoliastas do futuro, é preciso destrinçar o personagem de lenda do artista e do escritor. Que há uma mitologia andradina, não há dúvida. Mitologia pouco cultivada pelo seu herói e que está acabando por interferir nos julgamentos sobre ele, tornando quase impossível ao crítico contemporâneo considerar objetivamente a produção separada do personagem, que vive gingando atrás e na frente dela, a desperdiçar no farol o seu sarcasmo já meio secular. Tenho quase certeza de que o público conhece do sr. Oswald de Andrade apenas a crônica romanceada da sua vida, as piadas gloriosas e a fama de ter escrito uma porção coisas pornográficas. Poucos escritores serão tão deformados pela opinião pública e pela incompreensão de seus confrades. Por culpa dele mesmo, em grande parte, conforme disse. É bom que os historiadores futuros da literatura fiquem sabendo que há, pelo menos, três Oswald de Andrade a serem considerados: o homem de Vinte e Dois, da Antropofagia; o lendário papão do burguês e o escritor.

Aqui, o primeiro interessa de passagem, na medida em que esclarece o terceiro, objeto das reflexões de hoje. O segundo pertence ao anedotário com que se haverão os biógrafos e os possíveis autores do *ABC de Oswald de Andrade*.

*

O sr. Oswald de Andrade anuncia, há cerca de dez anos, um ciclo de romances, reunidos pelo título geral de *Marco zero* e que serão uma análise e uma recriação artística da sociedade paulista depois da crise de Vinte e Oito.

As orelhas do livro incluem, entre as próximas novidades, o primeiro volume dessa obra já famosa. Segundo mencionei no meu artigo anterior dependerá dela o nome do sr. Oswald de Andrade como romancista. Porque, dizia eu, até aqui a sua ação tem sido sobretudo de presença. Uma presença enorme, catalisadora, barulhenta, remexedora por excelência. Deve-se a ele muito do movimento modernista, de que foi um dos fermentos principais, e, de certo modo, um dos coordenadores. Ele se gaba frequentemente de haver solicitado vocações e promovido afirmações, o que parece exato. Seu entusiasmo iconoclasta valeu como poucos para desabafar a inteligência brasileira de uma série de “cache-nez” e “trompe-l’oeil”; sua crítica irreverente foi uma arma fecunda de derrubada. Como homem de ação literária, a sua importância é primordial.

Ora, acontece que ele é também escritor: poeta, dramaturgo, articulista, romancista. As minhas dúvidas começam com a pergunta que me faço, se o escritor está à altura do homem de ação. Procuremos uma resposta.

Como romancista, o sr. Oswald de Andrade é autor das *Memórias sentimentais de João Miramar*, d'*Os condenados*, d'*A estrela de absinto*, d'*A escada vermelha* e do *Serafim Ponte Grande*.

O primeiro destes livros constitui, como se sabe, uma raridade bibliográfica, e foram baldados os esforços que fiz para obtê-lo. Não o conheço, e o que disser do seu autor ficará sujeito à possível leitura, se a fizer um dia, porventura me obrigar.

Os três seguintes formavam a *Trilogia do exílio* e recentemente foram reunidos sob a denominação geral de *Os condenados*. Nesse artigo, refiro-me sempre à primeira edição e aos nomes primitivos.

No romance, a primeira característica que chama a atenção no sr. Oswald de Andrade é o cuidado pela forma e a preocupação pela estrutura do livro. A preocupação pelos problemas técnicos numa palavra. Se tomarmos um livro como *Os condenados* notamos desde logo uma técnica original de contar a história e uma procura permanente de estilo. Um esforço de fazer estilo.

Certa vez, em entrevista, o sr. Oswald de Andrade se referiu ao fato de ter sido ele o lançador da técnica contrapúntica no romance. Não me parece exato. Seria mais certo dizer, como se tem dito mais de uma vez, que lançou ostensivamente e em larga escala, a técnica cinematográfica — no Brasil, pelo menos. O que se nota no *Os condenados* é o processo da descontinuidade cênica mais que do contraponto. A tentativa do simultaneísmo, que obcecou o modernismo e que, no Brasil, encontrou um dos seus poetas e o seu teórico no sr. Mário de Andrade. O contraponto é outra coisa, requerendo uma pluralidade de focos de atenção, inexistente nos romances do sr. Oswald de Andrade. Isto em nada invalida a originalidade e o interesse da sua técnica, que foi mais tarde usada largamente pelo sr. Plínio Salgado em todos os seus romances.

Feliz como solução técnica, *Os condenados* são um romance falho como criação de personagens, como expressão de humanidade. Há nele um gongorismo psicológico — que haveria de ser a praga de todos os livros da série — mais grave ainda que o gongorismo verbal com que é escrito.

O gongorismo psicológico, que ainda não foi bem explicado, é a tendência a acentuar, em escala fora do comum, os traços psíquicos de um personagem, os seus gestos, as suas tiradas, as suas atitudes de vida. Os personagens deste livro são pequenos turbilhões de lugares-comuns morais e mentais. O processo do autor consiste, então, em acentuar violentamente as suas banalíssimas qualidades, afogando-os definitivamente na retórica. Literatos baudelairianos, cáftens desalmados, flores de vício, velhinhos sofredores, funcionários ridículos — todos eles são de uma espantosa coerência com os traços convencionais de que são formados. Autômatos, e nada mais. No livro que segue, *A estrela de absinto*, é muito grande o progresso do ponto de vista da escrita. O estilo perde algo do delírio imagístico, quase grotesco d'*Os condenados*, e sobe um pouco de nível, embora o valor psicológico descaia. Em meios aos heróis tremendamente falsos e banais, de um convencionalismo de folhetim, aparecem cenas bem escritas e, aqui e ali, páginas realmente magistrais, como forma e como intensidade emocional. Seja lembrado o sonho de Jorge d'Alvelos, em que o escultor se vê crucificando a amante morta numa prancha de dissecação.

Na *Escada vermelha*, finalmente, o último da série, o sr. Oswald de Andrade se mostra senhor do seu estilo e não tão escravo do verbalismo. Continua o elementarismo psicológico, mas avulta a força poética, dom por excelência desse escritor emotivo. Livro de pouco valor como romance — como psicologia e como interpretação humana — a *Escada vermelha* possui, no entanto, todo o episódio da ilha, que é extraordinariamente belo, e onde se veem as qualidades de poesia e de expansão do eu que fizeram do sr.

Oswald de Andrade, na fase talvez mais significativa da sua ação literária, um teórico do primitivismo.

Terminada essa série de livros, porém, o que dela resta é bem pouco. São tentativas falhadas do romance, revelando, aliás, um Oswald de Andrade diferente da lenda: profundamente sério, não raro comovido, e roçando frequentemente por inabilidade pelo ridículo de um patético fácil e gongórico. Todavia, sente-se neste monte trabalhado de esboços uma personalidade forte, uma vitalidade romanesca que lhes empresta, num ponto ou noutro, uma qualidade superior. E, da mesma maneira por que o tenebroso, o sinistro mau gosto de Euclides da Cunha não matou o seu talento e as suas intuições geniais, o gongorismo desvairado do sr. Oswald de Andrade não chega a abafar o vigoroso escritor que sentimos perdido por essas páginas medíocres.

Esse escritor vigoroso vai aparecer, ainda antes da publicação da *Escada vermelha*, com o *Serafim Ponte Grande*. Nesse livro, deixando uma seriedade trombuda, o sr. Oswald de Andrade se perde, para se encontrar, no seu elemento favorito: a sátira e a pilhéria.

Serafim Ponte Grande é um livro falho e talvez um pouco fácil sob muitos aspectos. Mesmo a sua técnica faz pensar num certo comodismo estético. No entanto, é um grande livro, se o encararmos por certos ângulos. É um estouro rabelaisiano, espécie de Suma Satírica da sociedade capitalista em decadência, sorte de Macunaíma da burguesia urbana, pelo seu caráter de ponto de encontro de temas e peculiaridades nacionais. Como estamos longe da *Trilogia do exílio*! Aqui, o talento verbal esfuziante do sr. Oswald de Andrade é canalizado para a sátira e o seu imagismo aproveitado não como expressão a sério, mas como arma de extraordinário ridículo. “Chove. Verdadeira neurastenia da natureza”. “O fato é que minha vida está ficando um romance de Dostoiévski”. Estas frases do diário de Serafim, quando pensamos que ao tempo d’*Os condenados* teriam sido escritos para produzir efeito sério e não cômico, nos fazem sentir o caminho percorrido. Aqui, sim pegamos o sr. Oswald de Andrade à vontade, entregue à atividade em que é mais eficiente: a crítica social pelo riso. É o autor de *A retirada dos dez mil* que enterra de vez o palrador bombástico e ingenuamente primário da *Trilogia*. *Serafim* revelou plenamente a sua força.

Depois desta amostra, porém, o silêncio. Anos e anos a fio, o sr. Oswald de Andrade trabalhou e pensou — está trabalhando e pensando — o *Marco zero*. Que este vai decidir do seu destino na literatura, como autor, não há dúvida alguma.

*

O mal do *Serafim* é o mal do sr. Oswald de Andrade: confiança excessiva no valor do dito de espírito, da piada feliz. Ora, um e outro são instrumentos, meros instrumentos que perdem a significação e o valor se erigidos em fins.

Ainda há pouco, tivemos em dois ou três artigos uma amostra do lado estéril da sua ironia. Quero referir-me ao que ele disse do sr. Tito Batini.

Penso que quando se julga um escritor, é permitido ir às últimas consequências, isto é, negar-lhe todo e qualquer valor literário. Para isso, todavia, é um dever de honra a análise prévia, que fundamente e justifique qualquer conclusão. Criticando severamente o sr. Tito Batini, fi-lo baseado numa análise da sua obra. A conclusão a que cheguei pode ser errada, mas é honesta. Processo injustificável foi o do sr. Oswald de Andrade, que veio a público fazer piadas fáceis e emitir juízos não fundamentados sobre um confrade honesto e, portanto, merecedor de crítica. Essa atitude do sr. Oswald de Andrade, tomo-a como exemplo para ilustrar o lado fraco e superficial do seu espírito crítico, que esquece frequentemente, no entusiasmo do ataque, que o fundamento ético da crítica — é a análise-justificativa. Mas não será isso uma questão de gerações?...

Notas de crítica literária – Mestiçagem e literatura

Como nós mesmos, a nossa literatura é, em grande parte, uma literatura de cor. Antes do sr. Gilberto Freyre, Sílvio Romero já dizia que todos nos Brasil são mestiços quando não física, psicologicamente.

Ainda há pouco, três livros vieram apelar para a nossa reflexão sobre o problema da influência do negro e do mestiço, como criador, na literatura brasileira. A daquele, mais discreta, quase inexistente. A deste, representativa por excelência de tendências das mais típicas do nosso caráter nacional.

Trata-se das obras de Cruz e Sousa, reeditadas com um bom estudo do sr. Fernando Goés¹, d' *A vida de Gonçalves Dias*, da sra. Lúcia Miguel Pereira², e do *Pensamento vivo de Tobias Barreto*, prefaciado e exposto pelo sr. Hermes Lima³.

O caso de Cruz e Sousa interessa menos, por se tratar de um negro puro, isto é, de um tipo que, diretamente, pouco contribuiu para a nossa literatura, enquanto que os dois outros representam o problema capital da mestiçagem, sob cujo signo vão de certo modo se processando largos aspectos da nossa cultura, em maior ou menor escala.

*

O livro da sra. Lúcia Miguel Pereira se distingue por uma série de qualidades que o tornam exemplar no gênero. Não me ocuparei propriamente dele, todavia, neste artigo, mas tomarei algumas das suas afirmações e pontos de vista para discutir um aspecto do problema da mestiçagem e da sua influência na nossa cultura artística e intelectual.

Em mais de um passo, a sra. Lúcia Miguel Pereira alude à cor de Gonçalves Dias, ao fato dele ser mestiço, para explicar movimentos seus, para traçar-lhe as linhas do caráter.

Antes de mais nada, parece-me que a autora se preocupa demais com o aspecto puramente étnico da questão. Ora, o caso do mestiço brasileiro é um problema cultural, mais que biológico e psicológico. E um dos interesses que apresenta para o estudioso a sua criação artística é o caráter de sintoma que esta assume do seu desajustamento. Daí a fecundidade do método que o estudar do ponto de vista da marginalidade, acentuando, de preferência, o fundamento social de fenômenos que pareçam ser étnicos. A sra. Lúcia Miguel, insistindo com muita razão na influência da mestiçagem sobre Gonçalves Dias, não acentua explicitamente o fato fundamental de esta circunstância adquirir relevo graças à sua condição de filho natural de um homem modesto. É neste terreno que deve ser buscada a explicação das influências da mestiçagem. Um problema, portanto, antes social. E a prova é que homens como o barão de Cotegipe, — João Maurício Wanderley, dos tais Wanderleys de cabelo, louro e olho azul do sr. Gilberto Freyre, — com as suas ventas de mulatão, viviam acima e fora do preconceito, que não se estendia no Brasil a tão nobres figurões. Quando muito lhe acarretariam um “a par da consideração”... O caso do capitão-mor de Koster é o símbolo da linha de cor no Brasil, — linha eminentemente social, caprichosa como poucas, atingindo os indivíduos socialmente inferiores e rodeando respeitosa e bem colocados.

O livro do sr. Hermes Lima, contendo um ensaio introdutório de boa qualidade, peca pelo miudismo; pela fragmentação excessiva com que nos são dados os trechos do mestre sergipano. É verdade que a obra de Tobias se compõe em grande parte de escritos

¹ Cruz e Sousa, *Obras*, 2 vols., Edições Cultura, São Paulo, 1943.

² Lúcia Miguel Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

³ Hermes Lima, *O pensamento vivo de Tobias Barreto*, Livraria Martins, São Paulo, 1943.

de pouca extensão. Muito do seu pensamento se espalha por artigos e notas. Não de menos, me parece que seria possível dar amplitude maior que a dos trechos selecionados pelo sr. Hermes Lima, que os reduziu quase a máximas e sentenças.

Tobias não foi um filósofo, nem mesmo um pensador de largo fôlego, como quiseram os seus amigos. Não obstante, foi um belo agitador de ideias, um abridor de rumos e um crítico não raro profundo de certos aspectos do pensamento moderno. Não se justifica, por isso, a sorte infeliz que tem tido desde que a tal reação espiritualista, meio simbolismo, meio catolicismo, desacreditou a sua figura. Voltar a Tobias é um dever; e no caso presente, uma necessidade para quem quiser estudar o caráter intelectual do mestiço no Brasil.

*

Entre os atributos de mestiço brasileiro, há uma série que é reunida sob o nome de *mulatismo*. Coisa meio imponderável, englobando o pernosticismo, a versatilidade, o brilho fácil, a superficialidade, a falta de solidez mental. No Brasil, o mulatismo é atribuído a toda hora, hoje menos que antigamente, pelos brancos aos mestiços, pelos mestiços aos brancos, pelos brancos e mestiços entre si. Da mesma maneira que a cor. Aqui somos todos brancos, como em Portugal, segundo Fradique Mendes, todos eram fidalgos; os nossos vizinhos e amigos, porém, não o são, invariavelmente.

De um modo ou de outro, o fato é que o fenômeno do mulatismo existe, e que não é privilégio de quem de direito.

O que é necessário, todavia, é estudar a natureza e a etiologia das características que o compõem. Eu me pergunto se o pernosticismo, por exemplo, é uma fatalidade étnica, como querem o sr. Oliveira Viana e, em geral, os arianistas, ou se, ao contrário, é uma atitude de raízes sobretudo sociais. Inclino-me para a segunda hipótese. Bem observado, com efeito, o pernosticismo representa um esforço de compensação e de defesa do homem marginal, que é o mestiço; do homem situado entre duas raças, obrigado a se valorizar para subir até à culturalmente superior. Tudo leva a crer que num estado social em que o caldeamento tenha atingido uma escola amplíssima, o mestiço perca a atitude com que tem de se envolver e, desmarginalizado pela unificação cultural das camadas sociais do país, possa perder os reflexos de defesa, tais como o pernosticismo e outras formas de autoafirmação.

*

A sra. Lúcia Miguel Pereira fala com frequência na falta de pernosticismo de Gonçalves Dias, no seu nenhum *mulatismo*. Parece que com razão. E a circunstância é tanto mais notável quanto Gonçalves Dias não tinha o nascimento ou a posição social suficiente para, num país como o Brasil, colocá-lo acima da crítica por parte do grupo. Em Tobias Barreto, pelo contrário, encontramos sem dificuldades algumas das características mais agudas do que se convencionou chamar de psicologia do mestiço no Brasil — o amor à novidade, à autoafirmação barulhenta, à automostração, numa palavra.

Parece que a explicação não é difícil, ligando-se ao problema do condicionamento social do mestiço no Brasil.

No seu livro *The marginal man*, Stonequist ensina que são três as principais soluções que pode adotar o homem marginal em face dos grupos em presença: acomodação no grupo superior, acomodação no grupo inferior, situação intermediária de instabilidade, mais ou menos durável.

No Brasil, dada a flexibilidade caprichosa da linha de cor, o primeiro caminho é o normal. Seguiram-no, não há dúvida, tanto Gonçalves Dias quanto Tobias Barreto, homens de origem modesta. As respostas dos grupos dominantes, todavia, às suas respectivas e diferentes atitudes; a integração mais fácil de um, a resistência encontrada

pelo outro, contribuíram para distribuir de maneira e em proporções diversas o coeficiente de *mulatismo* de cada um.

Gonçalves Dias, com efeito — como nos mostra essa biografia da sra. Lúcia Miguel Pereira — foi um homem bem-comportado intelectualmente, servindo à sociedade do seu tempo exatamente o que ela esperava receber de um homem de letras. Daí a facilidade da sua aceitação, que se processou rápida e definitivamente, fazendo acomodarem-se nele os mecanismos de reação ao meio que contribuem para configurar o tipo clássico do mestiço pernóstico e suficiente.

Suficiente, e em alto grau, seria Tobias Barreto, que mandava o Visconde de Taunay estender as mãos para os bolos da sua crítica infalível... É que Tobias feriu a sociedade do seu tempo em alguns dos seus aspectos e valores mais ciosamente consagrados. Assaltou estabilidades indiscutidas e quis inovar ousadamente. A consequência, naturalmente, foi uma resposta violenta da sociedade, que tentou, e de certo modo conseguiu, segregá-lo, pondo-o numa situação instável que aguçou o seu marginalismo, exacerbando todas as suas tendências mestiças para o mulatismo intelectual. É o caso típico do mulatismo como mecanismo de autovalorização, de combate ao complexo de inferioridade, de muito suficiente autoafirmação.

É claro que entram em jogo, e de modo preponderante, as disposições individuais dos dois homens. É coisa que não se discute. O que se quer é mostrar de um lado, que tais disposições vão mergulhar longinquamente as suas raízes em condições sociais, e do outro, que essas agem decisivamente no sentido de imprimir-lhes tal ou tal rumo.

*

Para a nossa cultura, creio que há desvantagens grandes no mulatismo intelectual, mas que há também vantagens, talvez não menores.

As primeiras são suficientemente conhecidas. Quanto às segundas, quero assinalar apenas a versatilidade, por vir ilustrar ainda mais o caso de Gonçalves Dias e Tobias Barreto.

É fora de dúvida a instabilidade mental do mestiço, presa aos fatores de instabilidade social oriundos do marginalismo. No Brasil, se é responsável por muitos males, é também um inestimável fator de cultura, que não devemos esquecer. Bilac diria que é uma arma bigúmea... Do gume bom, são exemplos típicos Gonçalves Dias e Tobias Barreto. O primeiro, poeta, dramaturgo, historiador, etnógrafo. O segundo, mais psicologicamente mestiço, pelas razões que já vimos, jurista, filósofo, poeta, crítico, de literatura e de música, linguista, jornalista etc.

Ora, num país como o Brasil, a pouca divisão do trabalho cultural força o desdobramento do indivíduo por várias atividades. E se o branco é levado a isso, muito mais o mestiço, dispersivo e versátil, como é, devido à sua situação marginal, isto é, propícia à instabilidade.

O que vem reforçar os pontos de vista das modernas correntes antropológicas e sociológicas do Brasil, que veem na mestiçagem, além de uma condição de boa adaptabilidade aos trópicos, um instrumento favorável ao progresso cultural. Já é tempo, portanto, que os críticos e estudiosos passem a pensar o problema do mestiço e da sua caracterologia, sob o ângulo das condições sociais.

Notas de crítica literária – Gonçalves Dias

No seu estudo sobre a vida de Gonçalves Dias, a que já me referi no artigo passado¹, a sra. Lúcia Miguel Pereira demonstra uma segurança invejável no domínio da biografia. Realiza nele, com efeito, o equilíbrio — vital para trabalhos deste gênero — entre a erudição e a minúcia, de um lado, a liberdade e de movimentos de interpretação, de outro. Da sra. Lúcia Miguel Pereira, aliás, pode-se dizer o mesmo que ela assinala como característica de Gonçalves Dias: que põe em cada trabalho empreendido, qualquer que ele seja, a dedicação e o interesse que os tornam obras de acabamento definitivo.

Neste livro, a autora move uma quantidade considerável de documentação, em boa parte inédita. Cinco foram os anos dispendidos em trabalhar a sua obra, que nos aparece agora como um exemplo de realização literária, pela sobriedade com que a autora se comporta ante os seus documentos e pela maestria com que se serve deles, nunca deixando o livro cair no arrolamento ou se asfixiar com as citações e as referências.

O que distingue *A vida de Gonçalves Dias* é a felicidade com que a autora solucionou o problema biográfico. Nota-se nele, sobre o *Machado de Assis*, publicado em 1936, um progresso no sentido estrutural. Obra muito mais bem construída, muito mais bem trabalhada, é também mais objetiva, mais isenta. A autora consegue uma posição equilibrada, que não havia nas páginas mais afetivas e mais crítico-literárias do *Machado de Assis*. Não é meu intuito discutir o problema da biografia literária, recentemente analisado pelo especialista no assunto que é o sr. Edgar Cavalheiro. Só quero acentuar que, dentre as muitas soluções que pode comportar, a realizada pela sra. Lúcia Miguel Pereira é certamente das mais felizes.

Para começar, a sra. Lúcia Miguel Pereira, crítica literária de valor, fez de certo modo sacrifício desta qualidade, em proveito do livro. No *Machado de Assis*, não obstante o seu valor de primeira plana, notamos uma certa confusão de planos, a crítica nem sempre deixando livre o caminho da biografia, esta confundindo os seus planos com os daquela.

No *Gonçalves Dias*, nada disso se observa. Dando-lhe o título de *Vida*, a autora como que acentuou bem a sua intenção biográfica. Dos doze capítulos de que se compõem a obra, dez se ocupam com a história de vida do grande poeta, ficando reservados dois — o 5º e o 11º — para a análise crítica ligeira da sua obra poética e científica.

Na história da vida, vamos encontrar aplicadas as capacidades de crítica e de intuição da sra. Lúcia Miguel Pereira — quer estabelecendo os acontecimentos com segurança, esclarecendo pontos controvertidos ou obscuros, quer analisando com penetração o caráter e a inteligência do biografado.

Para isso, ela realiza um aproveitamento de primeira ordem de documentos originais, correspondência, testemunhos e da própria obra. É digna de nota a maneira por que a sra. Lúcia Miguel Pereira trabalha a obra poética de Gonçalves Dias, aclarando a gênese de muitos dos seus poemas, interpretando através deles os atos, os sentimentos do poeta. Não é preciso muito esforço para imaginar a paciência e a segurança com que se dedicou ao estudo da composição psicológica das obras de Gonçalves Dias, localizando-as no tempo, buscando a concomitância dos acontecimentos da sua vida.

¹ Lúcia Miguel Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*, Coleção Documentos Brasileiros, v. 37, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

De tudo resulta uma grande harmonia, feita de objetividade, de penetração e de sensibilidade, graças à qual ganhamos um Gonçalves Dias vivo e bem traçado, e um livro que passará como modelo no gênero.

*

Deste livro, sai, de fato, um admirável Gonçalves Dias, na complexidade das suas paixões, no relevo muito humano do seu caráter e da sua inteligência. Um cultor fervoroso do poeta me confessou que não pudera furtar-se a um momento de meia decepção ao vê-lo, menos ideal do que nos seus versos, pulando o muro dos amores escondidos, queimando um incenso nada platônico às caboclas do nordeste. De fato, a obra da sra. Lúcia Miguel Pereira presta ao poeta o serviço inestimável de situar a sua grandeza artística, intelectual e moral no panorama de uma vida nem mais nem menos pura do que as outras. Tão cheia de fraquezas quanto a de todo o mundo, mas muito mais enfiada e digna.

Pode-se dizer que a sra. Lúcia Miguel Pereira fez para o homem Gonçalves Dias o que fizeram para o seu aspecto físico as magníficas fotografias e caricaturas do tempo, publicadas pelo sr. J. M. Nogueira da Silva na obra exemplar que é a *Bibliografia de Gonçalves Dias*. Neste caso, tivemos a revelação a sua fisionomia acentuadamente mestiça, em lugar das litografias e desenhos idealizados, que o arianizavam amavelmente, naquele, a integridade do seu perfil humano, porventura um pouco menos angélico do que aparece através da lírica amorosa.

A sra. Lúcia Miguel Pereira fundamenta o estudo da personalidade de Gonçalves Dias pelos seus fatores elucidativos. Considera, inicialmente, a constituição étnica, rica do sangue de três raças, procurando mesmo dosar a porcentagem de cada uma. Pelo que parece, a negra entrava em menor escala, predominando a branca, portanto. A autora chega mesmo, por uma análise fisionômica através da iconografia, a afirmar o aspecto de mestiço de índio que deveria ser o do poeta.

Ainda no capítulo da constituição física, indica e acentua, por várias vezes, uma circunstância que deve, de fato, ter sido decisiva para o comportamento do poeta — a sua extrema pequenez física.

À mestiçagem, à baixa estatura e à saúde fraca — fatores que foram para ele motivo de sentimento de inferioridade — juntam-se as circunstâncias sociais pouco favoráveis que cercaram o seu nascimento e mocidade, desenvolvendo nele aquela melancolia que havia de tocar o pessimismo na maioria da sua Lírica. Filho natural de imigrante, de *marinheiro*, bem cedo órfão, estudou graças à generosidade de amigos — para confessada mortificação do seu orgulho.

Outra circunstância que influenciou na sua formação foi a estada na Europa, os anos de viagem, que iam marcar a sua poesia com tanta coisa do velho mundo. No entanto, parece que a sua sensibilidade não deveu muito às influências lusas, e que a ausência da pátria agiu, sobretudo, como motivo permanente de saudade e abatimento.

A estes fatos, juntemos a extrema sensibilidade do poeta e a acentuada atração sexual que exercia; juntemos um amor constante e devotado pelo estudo — e teremos os pontos de partida da sra. Lúcia Miguel Pereira para a sua interpretação.

Do que a biógrafa assinala na sensibilidade de Gonçalves Dias, poderemos concluir que ela era dominada pelo signo da ambivalência, estando os seus atos e os seus sentimentos profundamente ligados a essa atitude inconsciente. Sensual na sua vida, foi antes puro nas suas poesias; terrivelmente melancólico nestas, apresentava na vida uma alegria e um bom humor que não pareciam construídos, dos quais, aliás, passava rapidamente à tristeza e ao abatimento. Nunca ao desânimo, porém, que esse homem doente e imaginoso foi de uma vontade bem organizada e constante nas coisas da vida. Vontade que se ligava a um orgulho acentuado e a um sentimento melindroso do ponto

de honra e da própria dignidade. Do próprio valor, também, que ele era modesto nas atitudes, mas altamente convencido do seu talento, do seu *gênio*, como se dizia generosamente no Romantismo...

Todos esses traços, se não ficam explicados, são pelo menos esclarecidos em boa parte pelas próprias condições constitucionais e sociais que passamos em revista. A cor e a origem humilde; a estatura ilegal e os estudos estipendiados, hão de ter feito nascer nele uma série de sentimentos de insegurança. Donde a sua nostalgia, o seu pessimismo, a sua tristeza, que impregnam a maioria das poesias. E mesmo aquele masoquismo que a autora acentua frequentemente nele, aquele desejo de sofrer, que era como que um lapso indicativo do sentimento de inferioridade, e que a atmosfera romântica exacerbava.

Por outro lado, a sua irradiação sexual, a aceitação pronta e definitiva que obtiveram a sua pessoa e a sua obra, a constatação do próprio valor — consolidaram nele o sentimento de superioridade intelectual e atenuaram de certo modo a influência depressiva dos primeiros. Raramente um mestiço teve a sua mestiçagem tão pouco lembrada, um autor, a sua obra tão bem aceita, a sua atividade tão constantemente remunerada quanto Gonçalves Dias. Sílvio Romero já lembrava: “(...) cumpre notar que o poeta maranhense não passou por dois grandes flagelos que assaltam de ordinário os homens de letras neste país: a guerra literária e a penúria econômica. O talento do poeta não foi jamais contestado (...). Não passou por grandes dificuldades para viver. Teve sempre empregos e boas comissões. Neste sentido foi de grande auxílio a amizade que lhe votou sempre o segundo imperador.” (*História da literatura brasileira* — 3ª ed. vol. 3º, pág. 233).

Esta aceitação social de Gonçalves Dias, só alterada quando ele quis casar no seio de uma família maranhense de preconceitos firmes, contribuiu, sem dúvida, de maneira decisiva, de um lado, para contrabalançar o sentimento de inferioridade; do outro, para atenuar nele certos mecanismos de adaptação e de reação observáveis no mestiço, como seja, por exemplo, a autovalorização pelo pernosticismo, que a sra. Lúcia Miguel Pereira demonstra claramente não existir nele.

É esse o homem Gonçalves Dias que vemos no livro da sra. Lúcia Miguel Pereira.

Ainda recentemente o cônego Bueno de Sequeira assinalava um tanto pitorescamente que “(...) entre a produção literária de um poeta e o fundo do seu caráter individual deve haver uma equação, constando de um membro subjetivo — o íntimo do poeta, e de um membro objetivo — a sua obra”. (*Raimundo Correia*. Rio, 1942, págs. 71-72). O que quer dizer que a obra e a vida de um poeta se interpenetram, explicando uma a outra, nutrindo-se uma da outra.

No caso de Gonçalves Dias, a sra. Lúcia Miguel Pereira não apenas acentuou esse aspecto, insistindo frequentemente na correspondência entre os fatos da sua vida e a sua produção, como demonstrou a sua grande coesão intelectual, indicando, numa bela análise comparativa, a correspondência das características que empresta aos seus índios de poesia e as conclusões a que chegara sobre eles nos seus estudos históricos e etnográficos. Assim, o estudo da sua biografia esclarece não só a sua arte como revela a coerência desta com o conjunto da sua obra, confirmando o ter sido Gonçalves Dias, provavelmente, um dos mais estruturados e constituídos dos nossos grandes poetas.

Notas de crítica literária – Gonçalves Dias II

Uma parte da nossa obrigação relativamente a Gonçalves Dias foi satisfeita por esse livro da sra. Lúcia Miguel Pereira. A sua vida, a sua confirmação moral e intelectual, a sua psicologia, numa palavra, estão definitivamente traçadas. Para qualquer estudo sobre ele, este livro será doravante o ponto obrigatório de partida. Nunca o poeta teve um tal monumento à sua glória.

Não obstante, num artista, há dois aspectos a considerar: o homem e a obra. Que ambos se explicam, que um esclarece o outro, não há dúvida, na maioria dos casos. Literariamente, porém, o que mais interessa é o que fica no patrimônio cultural, o que representa a criação que se vem juntar ao acervo dos produtos de uma cultura. Num dos seus últimos livros, Mário de Andrade coloca nos termos precisos a relação entre o artista e obra de arte, lembrando a uma época de perigoso individualismo e pesquisismo narcísico que o importante na sua criação artística é a obra de arte, e não o artista. Só um mal-entendido poderá inverter a proposição.

A ocupação primeira da crítica, portanto, deve ser em relação à obra feita. Do ponto de vista crítico, e mesmo histórico, importa sobretudo o estudo da produção de Gonçalves Dias, tomada nela mesma, e considerada autonomamente em sua relação com a cultura do tempo. Daí o interesse que, uma vez satisfeita a necessidade de biografia literária, deve despertar um trabalho como o do prof. Dr. Fritz Ackermann, que só agora me foi dado ler: *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*¹.

*

“O essencial para o nosso estudo é a classificação e a caracterização literária da obra gonçalviana” — diz o autor à pag. 218 b.² Como vimos, é um estudo deste gênero que interessa sobretudo, do ponto de vista não só da crítica quanto da história literária.

Quanto à classificação, após propor uma ou duas, o sr. Fritz Ackermann prefere a que divide a obra de Gonçalves Dias em: Lírica (incluindo: a) — poesia de cunho biográfico; b) — poesia da natureza; c) — poesia de caráter religioso). Épica e composições semelhantes (incluindo: a) — as poesias americanas; b) — *Os Timbiras*; c) — Anália; d) — várias composições menores; e) — as “Sextilhas”), e Poesia reflexiva (incluindo: a) — peças de pensamento acerca da arte, do ofício de poeta etc.; b) — poesias filosóficas e sociológicas; c) — poesias de caráter religioso-ético; d) — poesias patrióticas; e) — poesias de circunstância).

Reproduzo a classificação do sr. Fritz Ackermann porque a minha divergência fundamental, talvez a minha única divergência com ele, vem dela e de alguns princípios que a fundamentam.

Antes de mais nada, não posso subscrever o que diz o distinto estudioso alemão à página 29 a do seu trabalho: “A epopeia gonçalviana distingue-se, com perfeita nitidez, da sua lírica”.

Sílvio Romero já dizia que Gonçalves Dias “(...) era sobretudo um lírico”, e, falando dos *Timbiras*, que “(...) não passavam de um fragmento de poema sem caráter épico, donde se colhem apenas alguns pedaços líricos”. (v. *História da literatura*, 3ª ed., vol. 3º,

¹ Fritz Ackermann, *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*, trad. de Egon Schaden, Separata da *Revista do Arquivo*, n. LX e LXIV, Departamento de Cultura, São Paulo, 1940.

² Como a numeração da separata obedece às dos diferentes números da *Revista* — irregular, portanto — juntamos à direita da referência à página citada uma letra que indica os diferentes números.

págs. 243 e 244). Vou além do grande crítico, que aliás compreendeu e explicou muito bem a obra do poeta maranhense e acha que este, realmente, era só lírico.

Com efeito, a sua épica, de caráter todo especial, é uma espécie de lirização da epopeia, de uma sua acomodação à sensibilidade romântica, antes lírica. Neste sentido, é de certo modo um continuador da linha esboçada em nossa literatura por Basílio da Gama — cuja influência provável sobre ele, aliás, o sr. Fritz Ackermann indica de passagem a certa altura da Tese (pág. 74 c).

Compreendo que, num trabalho escolástico, importava menos indagar se Gonçalves Dias foi melhor, ou mais lírico que épico, do que, porventura, constatar se há na sua obra peças de *intenção* notoriamente épica, o que é evidente. Na intenção, portanto, mais do que no caráter real das peças chamadas épicas, deve ater-se o historiador literário de Gonçalves Dias

Como enquadramento para o estudo temático de sua obra, a classificação dada é bastante aceitável. Nas poesias que o ensaísta chamaria sumariamente de líricas, o estudioso vai, com efeito, encontrar temas que lhe permitem defini-las como religioso-éticas ou, de maneira um tanto obtusa, filosófico-sociológicas, porque importa a minúcia no quadro esquemático dos gêneros, que serve de base ao trabalho de caracterização literária intentada pelo autor.

Essa caracterização, ele a realiza através da análise temática dos poemas, completando-as pela tentativa de determinar a sua intenção poética e seu significado.

Parece-me que a análise temática, pouco praticada entre nós, pode ter uma influência decisiva no processo da interpretação e da compreensão poética. O seu interesse vem de que, dum modo ou de outro, toda poesia, qualquer que ela seja, gira em torno de certos temas, consciente ou inconscientemente propostos pelo poeta. Indicá-los é indicar os pontos de cristalização do poema. É, portanto, apanhar o processo criador na sua gênese, embora frequentemente embotando muito da emoção. Lembremo-nos do *Mallarmé* de Thibaudet.

O sr. Fritz Ackermann prima nesta análise escolástica, em que a leitura minuciosa se torna interpretação, conhecimento, e a crítica, estudo. A sua análise é exaustiva, paciente. Em certos momentos parecer-nos-ia dispensável; não, porém, a uma banca de Universidade alemã, que espera do candidato que ele *prove*, pelo esclarecimento do mais ínfimo detalhe, as generalizações que se permite.

*

Em sua recente obra, *A cultura brasileira. Introdução ao estudo da Cultura no Brasil* — o sr. Fernando de Azevedo, referindo-se ao poeta, assinala que “(...) com ele o lirismo romântico, antes de tomar o caráter essencialmente subjetivo das poesias de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire ou Casimiro de Abreu, se apresenta fortemente marcado com os seus elementos essenciais, não só no seu culto ao individualismo mas com a sua sedução pela natureza e as suas tendências religiosas”, (pág. 187).

É este, não há dúvida, o enquadramento real de obra de Gonçalves Dias, e cabe ao sr. Fritz Ackermann o mérito de o ter compreendido e analisado. Amor, natureza, Deus. Na interpretação da poesia “Desalento”, após ter assinalado o tom desesperado, a inadaptação afetiva do poeta, conclui: “Nessa poesia começam a desenvolver-se dois traços que serão de importância para as considerações que faremos mais adiante: a proteção que o poeta encontra na natureza e o seu desejo de amor dirigido para o espiritual”, (pág. 188 b).

De fato, a sua comunhão com a natureza assume muitas vezes o caráter de transposição do desejo amoroso frustrado. Já a propósito da sua lírica amorosa, o autor diz muito bem que “(...) Gonçalves Dias, acusando-se com toda a inclemência e sinceridade, não se refere a um caso particular da sua própria vida, nem à sua sensualidade

em especial, mas procura, ao contrário, compreender e sentir em toda a sua profundidade e extensão o alcance eterno e universal do amor, de que ninguém pode se esquivar.

E é esta a chave para a interpretação de toda a poesia amorosa de Gonçalves Dias. Não importa, portanto, saber em primeiro lugar se o inspiraram ilusões ou fatos reais. O *amare amabam* e a dominante de toda a poesia amorosa do nosso poeta”, (209 b).

Essa sublimação, e conseqüente universalização do amor, que é a marca dos grandes poemas, dá às suas produções um valor em si mesmas, independente da causa circunstancial que porventura lhes subjazer. E se expandindo, sentimento universal, transfunde-se pela natureza que, incorporada à sensibilidade pelo ritmo criador, é sempre, nesse poeta individualista, mais um tom efetivo do que um motivo plástico. Na natureza, o poeta encontra Deus. Não no sentido panteísta, como já tem assinalado com alguma pressa certa crítica pouco versada em filosofia. O que caracteriza o panteísmo e o conceito de imanência, e o Deus de Gonçalves Dias, em que culmina o sentido romântico da sua poesia, é transcendente e individualizado — o “Senhor Deus Sabbaoth” do poema admirável. Leia-se a esse respeito as belas páginas em que o sr. Fritz Ackermann aborda o assunto e, definindo o conceito de divindade em Gonçalves Dias, indica o caráter da natureza na sua poesia (pág. 222 b e sgs.).

É preciso que voltemos a Gonçalves Dias para ir buscar nele o poeta da natureza; o homem que soube, mais do que ninguém na literatura brasileira, aproximado nisso apenas pelo Bernardo Guimarães de um ou outro dos melhores trechos, fazer poesia cósmica, no sentido de apoiar a sua sensibilidade no mundo exterior, tomando-o como a própria forma do pensamento, como realização do sentimento, e nunca, parnasiana ou arcadicamente, como figura ou alegoria. Nessa dialética da natureza como forma, não como figura do pensamento, é que vamos encontrar o ponto crucial para definir o romantismo de Gonçalves Dias, apesar da notória influência clássica que nela aparece; apesar da “(...) linda arcádica que de vez em quando se entrevê” como observa o sr. Fritz Ackermann.

A natureza estava no programa dos românticos. Basta, porém, ler qualquer peça de Gonçalves Dias (na metade das quais, no mínimo, ela se insinua) para sentir que nele o seu culto era algo de mais profundo, de mais *necessário*. A sua busca de compensação — física, social, amorosa — encontrava mais facilmente as vias da natureza, abertas porventura pelas forças obscuras do atavismo indígena e africano, alargadas por uma afinidade profunda e permitida pela moda romântica.

Talvez nos *Hinos*, em algumas *Americanas* e no maravilhoso *Y Juca Pirama* é que vamos encontrar o mais significativo Gonçalves Dias, porque neles é que se encontra em plena afirmação esse naturismo essencialista, cujo caráter de necessidade lhes imprime um sentido original na nossa literatura.

No indianismo propriamente dito: nas poesias em que o índio é, mais que a natureza, objeto de poesia, é que se poderá falar de influência mais chegada da moda romântica. Menos no sentido Atala do que, como aventa com grande penetração o sr. Fritz Ackermann, no do tradicionalismo: “Deve-se admitir que as *Poesias Americanas* constituem a resposta de Gonçalves Dias ao apelo da escola romântica, que incitava os literatos a voltarem às antigas tradições populares”, (pág. 153 c). Não possuindo nós Idade Média, é fácil compreender o sentido com que o poeta se dirigiu ao ameríndio, procurando, graças a ele, criar tradições no esforço de dar à pátria um acervo de tradições no sentido nacional.

*

Como ficou visto, o sr. Fritz Ackermann compreendeu Gonçalves Dias em profundidade, não através da leitura impressionista, mas do estudo minucioso e exaustivo. E compreendeu-o com equilíbrio, sem a admiração fácil em que geralmente se deixam ficar os estrangeiros que abordam com amor a nossa literatura. As conclusões da sua tese

são de valor indiscutível, sendo algumas delas contribuição original, como o estudo da influência de Victor Hugo lírico sobre o nosso poeta, problema ao qual o autor não deu o merecido destaque. Outras demonstram, num estrangeiro, segurança de julgamento, como quando assinala o óbice da retórica geral em toda a poesia romântica do Brasil.

Por esse e outros títulos, é de grande importância para o estudo do romantismo brasileiro a contribuição do sr. Fritz Ackermann. Ressalvados alguns deslizes, ligados sobretudo à dificuldade de informação, é uma obra que constitui exemplo a ser seguido entre nós.

O poeta Américo Elíseo – especial para a *Folha da Manhã*

Retomando e acentuando uma tese de José Veríssimo, o sr. Afrânio Peixoto, no prefácio que fez à belíssima edição das *Poesias* de José Bonifácio, afirma que o Patriarca foi o nosso primeiro romântico.

Descabida à primeira vista, a afirmação merece análise, e em torno do seu debate poderemos compreender melhor a obra poética do velho Américo Elíseo.

Nas suas *Poesias avulsas*, há um pouco de tudo: há poemas integralmente arcádicos, e há, por vezes, certos temas e certas expansões que anunciam o homem da transição para o Romantismo.

Se as abordarmos do ponto de vista rítmico, não há dúvida que estamos em frente de um clássico. O metro é pouco mais ou menos o dos poetas portugueses do século XVIII. Na rima — que quase não usa — é que José Bonifácio se separa deles.

Se percorrermos o seu arsenal de imagens, as suas expressões mais ocorrentes, é ainda um clássico que vamos encontrar. O vento não deixou de ser Zéfiro, e as Néiades continuam, corajosamente, machucando os pés no capim gordura em que os nossos árcades viam prados macios. Quando quer traduzir, não busca Byron, nem Scott, — que lia e admirava, como assinala no seu prefácio, embora não ao ponto de preferi-los aos gregos, alguns dos quais verteu ao português com carinho de bom helenista, que era. As suas amadas — e esse homem de estudo e de pensamento era um adorador fervoroso e constante das mulheres — são pastoras cruéis. Os seus gêneros, a ode, o epigrama, o cântico.

Não obstante, o seu intento é anticlássico; a sua sensibilidade, já bem trabalhada pela leitura dos primeiros românticos ingleses e alemães, “(...) um Scott e um Byron, cisnes de Inglaterra”; “(...) os cantos da soberba Albion, e da Germânia culta”. Sentia o cansaço da fórmula clássica, barroca e rococó, avisando: “Quem folgar de Marinismo e Gongorismos, ou de Pedrinhas no fundo do ribeiro, dos versejadores nacionais de freiras e casquilhos, fuja desta minguada rapsódia, como de febre amarela”.

Em mais de um trecho, exprime os seus sentimentos com uma veemência que assustou os críticos, e os fez, depressa, dizer que aquilo não eram maneiras de um clássico, homem de razão e equilíbrio. Assim fizeram José Veríssimo e o sr. Afrânio Peixoto. Este, alegando ainda o patriotismo, o culto da Nação, ausente do classicismo humanista.

Ora, apesar de tudo isto, não me parece que se possa chamar o velho Américo Elíseo de poeta romântico. Só se Gonzaga também foi; ou Bocage, pela nota individualista; ou os Chénier, pelo civismo; ou Parny, pelo erotismo. Num período de transição, como o em que vivia o Patriarca, é natural que as produções intelectuais apresentem um caráter duplo — presas, de um lado, ao que está passando, e pressentindo, do outro, o que se esboça para a frente.

No Patriarca, mais de uma circunstância o levava a voltar os olhos para a nova fase que se abria diante da literatura. Primeiro, a sua cultura extensa, apoiada no conhecimento corrente de sete línguas, que lhe permitiam estar a par da literatura europeia contemporânea. Depois, o seu contato permanente com a natureza e os seus segredos. O velho Andrada era um naturalista de primeira ordem, e nós sabemos que as ciências naturais podem de certo modo, ser consideradas ciências românticas. A volta à natureza, Rousseau e Saint-Pierre, contribuem para o ambiente de que sairá o zoologismo e, sobretudo, o botanismo dos primeiros românticos. É o tempo da *Philosophie zoologique*, de Lamarck, dos fósseis de Cuvier, das teorias botânicas de Goethe, da mineralogia de Haüy. Por todo romantismo passa o sopro das Ciências Naturais, que então se constituem.

Chateaubriand se enche de florestas no Novo Mundo, depois de Saint-Pierre e a sua ilha, depois do choro de Saint-Preux diante da natureza. É o tempo dos “filósofos da natureza”, na Alemanha, que sucederam aos geômetras da Enciclopédia. Às marquesas que faziam experiências de química, sucedem as burguesas que têm herbário, caçam borboletas e suspiram diante de flores. Bocage traduz os *Jardins* do péssimo Dalille, antes do erotismo abrir uma janela de frescura e de exaltação para a Europa cansada da paisagem podada e engrinaldada dos arcades.

Naturista, poliglota, José Bonifácio não podia ficar por fora do naturismo e do romantismo esboçante. Filho de uma terra que queria se libertar, se fraternizaria sem dificuldade com o nacionalismo novecentista. A Sílvio Romero — o homem mais profundo dos nossos historiadores literários não escapou a influência de José Bonifácio naturalista sobre o Américo Elíseo poeta. Chegou a falar de “panteísmo naturalista”, de “monismo” etc. Sem muita razão, ao meu ver.

O sentimento da natureza que enche grande parte das *Poesias avulsas* não é ainda romântico. Não é também só clássico, porque a atividade científica, levando-o a um contato íntimo com o mundo exterior, como que lhe deu uma veemência maior, uma penetração mais funda em relação a ele. Não, porém, ao ponto de desfazer o caráter de décor que ele tinha na poesia arcádica. Um décor mais veemente, mais intensificado nos contornos, mais bem compreendido, mas sempre décor, — enquadramento exterior para cenas, reforço para os sentimentos. O seu passo inegável no sentido do romantismo consiste no vigor com que sentiu os fenômenos e as cenas da natureza, e na exuberância com que, nos últimos poemas, afirmou o seu eu. É um clássico à sua moda. Nele, um *beau désordre* não era um *effet de l'art*, mas uma expansão pessoal irresistível. Porque na sua personalidade sim, é que o velho Américo era bastante romântico. E a poesia para ele era uma atividade necessária. Por isso é que entre os desembargadores glosadores de motes do seu tempo, a sua figura de poeta avulta, como sensibilidade e como generosidade de temperamento.

Notas de crítica literária – Inteligência e Momento

O sr. Octávio de Freitas Júnior é um nome que vem, dia a dia, ganhando autoridade nos meios intelectuais moços do Brasil. O que faz crer no futuro deste jovem de 22 anos, já com dois livros publicados, é a sua irregularidade, são os seus altos e baixos — sinais de vitalidade, de generosidade na expressão de uma inteligência que se mostra ousada, um pouco afoita, mesmo, na coragem e no prazer de dizer e de afirmar.

Começando pela crítica de poesia, o sr. Octávio de Freitas Júnior tem se preocupado ultimamente com o papel da inteligência diante da crise moderna, procurando definir uma atitude. O seu esforço é interessante, porque tenta conciliar alguns pontos de vista dificilmente conciliáveis. Pelo que se depreende dos seus trabalhos — o ensaio publicado no número 12 da revista *Clima*, os recentes *Ensaio do nosso tempo*¹ — o sr. Octávio de Freitas Júnior é um católico de boa vontade que deseja, ao mesmo tempo, um tipo cristão de existência, a luta sem tréguas ao fascismo, uma democracia popular, uma ética individualista e essencialista. Rejeita violentamente as implicações direitistas do seu credo religioso e aceita plenamente outros aspectos populares, anti-hierárquicos da política moderna. Quer um estado de coisas em que os homens participem intensamente da existência uns dos outros, todos unidos num regime de justiça social. E prega, para isso, a autorrealização espiritual pela autoconsciência.

Como se vê, há pano para muitas mangas no pensamento do jovem escritor pernambucano. Mas não me parece que consiga cortá-lo no sentido de uma coerência real.

*

De qualquer modo, os seus escritos revelam, simpaticamente, uma generosidade e uma boa vontade, um ardor e um desejo de servir que lhe garantem, antes de mais nada, uma grande dignidade intelectual. Uma grande dignidade humana — o que é mais.

Muita gente respeitável acha que a crítica deve se revestir de um plácido equilíbrio, em que todas as qualidades do crítico se fundissem numa ausência de afirmações marcadas, de movimentos fortes, esbatendo-se na moderação dos meios tons. Primeiro que tudo, é preciso fazer compreender a esses ponderáveis senhores que a crítica é, sobre todas as coisas, participação. Participação estética, intelectual; compenetração, numa palavra. Portanto, movimento afetivo por excelência, no sentido largo. Sem este não há crítica; há o comentário, a dissertação.

Por isso, quando ao lidar com livros e com problemas que solicitam valentemente a sua participação, o compromisso de sua personalidade, o crítico será um eunucóide mental se não viver com eles o seu ritmo dramático.

Abordando problemas e temas dos nossos dias — problemas que envolvem talvez a solução do destino histórico do homem na nova fase que se vai abrir — o sr. Octávio de Freitas Júnior vibra com eles, se agita, xinga, sugere, propõe, afirma, num generoso afã de resolvê-los. Gosto da sua veemência, do pouco comedimento da sua linguagem quando a paixão o inflama. Pode estar errado tudo o que diz; mas a sua dignidade de intelectual moço fica ressaltada.

*

Através dos diferentes artigos que formam este livro (artigos, e não ensaios, como os chama o seu autor; uma das manias brasileiras é a de chamar ensaio aos artigos mais ou menos circunstanciais de vária ordem; ensaio é algo de mais sério e mais trabalhado;

¹ Octávio de Freitas Júnior, *Ensaio do nosso tempo*, prefácio de Mário de Andrade, Edição da Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1943.

de caráter *sugestivo*, pelo menos); através, portanto, desses artigos, percebe-se a preocupação fundamental do autor: a luta por um novo humanismo, que substitua o anti-humanismo dos dias presentes e passados. Não me parece, contudo, que o sr. Octávio de Freitas Júnior esteja bem orientado neste sentido. Me parece, mesmo, que não percebe o quanto a sua orientação pouco ou nada resolve. Solução de elite; solução de classe, eis o que ela é.

O seu grande trunfo, com efeito, é a crença na reforma graças a uma tomada mais funda de consciência, a uma compreensão mais aguda e mais essencial dos próprios problemas por parte do homem de inteligência. O resto viria depois.

Se entendo bem, o pensamento do crítico pernambucano, as suas soluções giram em torno do personalismo essencialista, característico dos diferentes espiritualismos, e que no seu caso, milagrosamente, bernanosianamente, não se acha, de modo consciente, combinado com a Reação.

Nas páginas 43 e 44, temos um exemplo frisante da dialética personalista, que subordina a solução do problema das relações humanas à compreensão mútua, oriunda da “consciência desenvolvida”, “da intuição poética”, do “esforço intelectual dirigido pela sinceridade, como num Gide, ou num Julien Green”. Ora, o grave mal-entendido disso tudo, cuja aceitação pode levar ao estado de despistamento, é que todas essas coisas e mais o fervor de M. Nathanael Gide levam ao aprofundamento do homem intelectualizado e à aproximação dos indivíduos enquanto membros de uma classe que permita tal coisa. Leva, pois, a formação de uma classe à parte, ou de uma superclasse, se quiserem. Nunca, porém, ao humanismo total desejado pelo sr. Octávio de Freitas Júnior, porque é desumanismo de minoria, que pode e tende muitas vezes a se transformar em anti-humanismo. O humanismo novo, que o autor quer, depende sobretudo (so-bre-tu-do) do esforço dirigido no sentido do reajustamento das relações materiais dos homens. Na solução harmoniosa e justa da situação do homem em face das coisas, a fim de que não se veja mais a monstruosidade de existirem homens = coisas. O resto (a dialética personalista, o fervor etc.) é muito útil e muito interessante; pode contribuir para resolver os problemas do sr. Octávio de Freitas Júnior, ou os meus, suponhamos; mas, positivamente, não resolve. Por isso é que o sr. Octávio de Freitas Júnior incorre em pequenos erros de visão, que conduzem a grandes consequências. Como quando diz, nas páginas 34 e 35, referindo-se ao *Diário* de Julien Green:

“Há coisas no livro que serão sempre incompreensíveis à grande maioria dos olhares lógicos (...). Há uma passagem, por exemplo, na qual o autor se refere a um diálogo telefônico com André Gide. Segundo informa Julien Green, Gide vez por outra tem a fantasia de falar inglês, e num desses momentos telefonou a Julien Green, que lhe respondeu em francês, e com uma expressão que sentia estranha. Isso chocou a Gide, que se viu reprovado pela extravagância de falar inglês. Julien Green, apesar de ter tudo compreendido, nunca pôde explicar-se com Gide a esse respeito.

Estes pequenos incidentes para o burguês são tolices, nem chegam mesmo a existir (aliás, quem não existe realmente é o burguês), mas são justamente eles que criam as barreiras mais difíceis de transpor entre os homens”.

Engano, e muito engano. Para o burguês, tomara que existam sempre estes “pequenos incidentes”, estas conversinhas telefônicas que armam problemas metafísicos entre Messieurs Gide e Green. Porque M. Gide é um amigo de primeira ordem para o burguês; um homem que propõe aos outros a autorrealização via disponibilidade e ato gratuito — isto é, uma libertação de ordem estritamente individual da opressão burguesa sobre a pessoa quando o que interessa (não ao burguês, evidentemente, nem a M. Gide, que já arrepiou certa vez uma carreira cujos trancos não aguentou) é a reforma do enquadramento exterior do indivíduo, pois que este enquadramento é que define o que

ele tem de pessoa. Mas é claro que aos mergulhadores no poço escuro do próprio eu — como são em geral os fazedores de diários — não interessa abandonar a agulha de crochê por algum instrumento mais concreto e eficaz. Nem admitir barreiras mais efetivamente difíceis, que requeiram um comportamento mais efetivamente antiburguês.

O sr. Octávio de Freitas Júnior procura generosamente o seu caminho pelas veredas tortuosas e escuras do personalismo espiritualista, labirinto mui sutil em que a Reação gosta de fazer passear os mancebos de boa vontade, numa vilegiatura onde se aprendem coisa úteis, inclusive a tornar amenos os problemas, como faz inconscientemente o jovem ensaísta pernambucano, do fundo da sua boa vontade, ao definir a burguesia pelo caráter relativamente róseo de filistinismo, quando o que importa é tomá-la pelo seu fundamento real, que é o econômico, de classe. Vista por este lado, ninguém se dará o luxo de dizer que ela não existe...

O resultado do passeio, é claro, não se faz esperar. O indivíduo bom, como o sr. Octávio de Freitas Júnior, passa a gostar do mistério; repugnam-lhe os homens “de ação diurna, (que) querem sempre desvendar o Mistério. Querem esclarecer, tornar claro, retirar os véus”, (pág. 55). Esclarecer, ao que parece, se torna um grande crime. Daí, só mais um passo, que o jovem escritor dá com resolução e coerência: adotar a atitude *clerical* de Benda, o horroroso Benda, o decadente e embalsamado Éleuthère de quem tanto gosta o sr. Octávio Freitas Júnior (v. *A voz de Benda, o clérigo* in op. cit.). A atitude poncio-pilatiana de lavar as mãos diante dos fatos, porque “o clérigo não tem reino neste mundo”, (pág. 81). Francamente! Arrepio-me ao ver um moço, e dos melhores, aceitar a inteligência, não como um instrumento de vida e de reforma; de reajustamento constante do homem com as suas condições de vida, que geram as condições morais — mas como a criação isenta de um enquadramento ideal, espécie de norma para uma pseudo elite intelectual, que toca harpa, enquanto Roma arde e salvaguarda a pureza de um Espírito que só tem sentido humano quando se volta para o sangue e a dor dos homens. Clericalismo! Era só o que faltava!

“Porém, por felicidade”, como se diz no *Juca e Chico*, o sr. Octávio de Freitas Júnior não põe em prática este aspecto das suas ideias. É bem pouco clérigo e desce resolutamente à liça para brigar, com veemência, pelas suas teorias. No ensaio publicado em *Clima*, apela para a responsabilidade do intelectual diante dos acontecimentos. Não para o seu arrolamento numa facção qualquer, está visto, mas para desenvolver uma ação que seja, de um lado esclarecedora, do outro, realizadora. No livro de agora, avança corajosamente contra uma série de falsas aparências e de compromissos escusos. Ataca os absolutismos políticos e, num dado momento, tem uma definição que vale a pena citar: “Todo governo que domina a massa e a inteligência, e não mais lhes representa a vontade, é um governo pré-fascista”, (pag. 74). Mas a sua orientação é má, embora a sua atitude seja sincera e honesta. Não basta ser antifascista. Através do gidismo autofágico, da perda em si mesmo, nunca os problemas da convivência humana serão solucionados. Tomá-los como ética privada, vá lá. Há lugar para tudo, e cada intelectual tem o direito de seguir os caminhos que escolheu. Querer, porém, ver neles soluções coletivas de progresso, num livro que pretende agir sobre os outros, é erro. Erro e manivelada na roda gigante da Reação, que gira, gira, gira, não sai do lugar e convida os outros para as delícias do clericalismo. Clericalismo! Não faltava mais nada!

Notas de crítica literária – Um Contista

“O carroceiro examinou o bichinho curiosamente. O luar, que favorece os surtos de raposas e gambás nos galinheiros, era esplêndido. Mas apenas tocou-o de leve com o pé, já simpatizando:

— Vai embora, seu tratante!

O gambá foi indo tropeçadamente. Passou por baixo da tela e parou olhando para a lua. Se sentia imensamente feliz o bichinho e começou a cantarolar imbecilmente, como qualquer criatura humana:

— *A lua como um balão balança!*

A lua como um balão balança!

A lua como um bal...

E adormeceu de súbito debaixo de uma pitangueira”.

É assim que termina “Galinha cega”, o conto admirável do sr. João Alphonsus, a propósito do qual, ao lê-lo pela primeira vez, eu fizera a mim mesmo a pergunta: — “Será uma obra-prima?”. Depois vi que o sr. Prudente de Moraes Netto se refere a este conto como tendo “beirado a obra-prima”, achando-o “dos melhores da nossa literatura”. Não há dúvida, “Galinha cega” é um belo conto, e é um conto raro. Um momento feliz de arte, em que o escritor revela uma dessas descobertas literárias que se veem pouco e da qual ele mesmo nem sempre é consciente. O segredo da beleza de “Galinha cega” está em que, no fim, se percebe que o interesse não vem da heroína — a galinha — mas do carroceiro, pobre homem cheio de ternura para com os bichos. O leitor percebe no fim que o fato da galinha centralizar o interesse pressupõe a existência do homem, que paira sobre ela com a sua simpatia vivificadora e que, provavelmente, através desta, é o autor das impressões e dos sentimentos que vimos atribuídos a ela. É a simpatia do carroceiro que humaniza os bichos, e a prova disso é que eles são, de fato, *humanizados*. Através deles, é ele que vive, se revelando plenamente no momento da humanização do gambá.

*

O sentido dos contos do sr. João Alphonsus pede, em boa parte, ser procurado na circunstância dele ter o dom da simpatia que humaniza os animais, porque os seus maiores contos são contos de bichos: “Galinha cega”, no livro do mesmo nome; “Sardanapalo”, na *Pesca da Baleia*; “Mansinho”, neste de agora, *Eis a noite!*¹.

O sr. João Alphonsus é um escritor curioso. Desigual; acentuadamente desigual. Em cada livro seu há um grande conto, um mau, outros bons, outros medíocres. Contos diferentes uns dos outros, além do mais. Longe da homogeneidade de *Belazarte* ou de *Urupês*.

Em todos eles, porém, primeiro que tudo o seu autor se revela um grande estilista. A sua língua ainda amaneirada nos primeiros livros, vem adquirindo uma pureza e uma precisão que a tornam das melhores da nossa literatura moderna. A princípio notava-se nele o cunho marcado do sr. Mário de Andrade. Até na mania adverbizante, usada e abusada. Mais rapidamente, porém, que o escritor paulista, encontrou seu equilíbrio, porventura ligados às boas tradições mineiras de discrição estilística.

E esse escritor discreto e moderado, em que tudo indicava um cultor do assunto banal, um desses artistas que tiram do corriqueiro, do ramerrão, uma pequena obra-prima, é anti-mineiramente um cultor do raro do estranho, do fantástico, mesmo. Nos seus contos

¹ João Alphonsus, *Eis a noite!*, Ilustração de Percy Deane, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.

abundam as situações esquisitas, as soluções inesperadas e bruscas — quando não viola as contingências físicas, fazendo falar os animais.

Os seus personagens vivem sempre naquele limite extremo, naquele gume perigoso e indefinível em que a mínima circunstância desencadeia os mais violentos acontecimentos ou as mais desvairadas possibilidades. Assim as situações literárias são posições perigosas de equilíbrio instável, em que um nada a mais pode provocar a ruptura de todo o sistema.

Aqui, é um enfasiado da vida que se mete debaixo de um trem, diante de mais um fracasso; é um desajustado que, consciente do vazio e do desajustamento dos outros, asfixia pelo gás uma pensão inteira. Além é uma trintona insatisfeita que se deixa quase levar na vertigem de um desejo incontido, mas que lhe desvia bruscamente o curso; é um esquisitão, humanitário a seu modo, que delira e vê larvas de guerra na noite do seu lugarejo; é um bancário abúlico e medíocre que se atira de repente no abismo, para fugir às recriminações da mulher. Não há placidez nem anedotismo na aparente placidez estilística e no tom humorístico do sr. João Alphonsus. Antes drama.

Daí provavelmente, a sua maestria nos contos de animais — o animal sendo a possibilidade maior de estranho, pelo que tem de monstruosamente humano quando humanizado pela simpatia do artista. Monstruoso, evidentemente, num sentido psicológico e sobretudo estético acima do bem ou do mal que a palavra pode implicar. É o gambá de “Galinha cega”, homúnculo extra-humano, espécie de super-malandro terno; o gato Sardanapalo, que empresta ao dono, por contágio, uma monstruosa qualidade felina; o burro Mansinho, o burro Estrelado, que assume uma bondade e uma paciência mais evidentes na sua animalidade, graças ao contraste, que na humanidade do vigário.

*

No seu último livro, o estilo do sr. João Alphonsus aparece com todas as qualidades que mencionei e a sua capacidade de contista se mostra, como sempre, irregular.

Há um grande conto — “Mansinho”; há contos muito bons — “Eis a noite”, “Foguetes ao longe”; há um conto muito ruim — “A noite do Conselheiro”, banal e vulgar; há outros contos nem bons nem ruins; simplesmente esquisitos.

Essa esquisitice, que salva mesmo os contos sem ela maus do sr. João Alphonsus, é talvez o seu segredo como contista. Como artista, portanto, porque, dentro da ficção, o conto é porventura a obra literária por excelência, isto é, aquela que requer do escritor mais que o romance capacidade artística real. E um interesse mais estritamente literário.

No romance, cabe muita coisa: filosofia, política, história. Cabem muitos alvos aliterários: doutrina, propaganda, apologia. De tal modo que o escritor pode ser um grande romancista sem ser um grande artista, o que acontece mais dificilmente em relação ao conto. Dentro das suas dimensões limitadas, da sua impessoalidade maior, da necessidade de reduzir tudo aos traços essenciais, de fazê-lo, em suma, um *objeto* de arte — só pode respirar bem um verdadeiro artista. Por isso é que toda a gente faz contos e é tão raro um bom contista. Em literatura, o conto é quase sempre a pedra de toque para se reconhecer um artista, como o sr. João Alphonsus.

Notas de crítica literária – Carta para Pernambuco

Meu caro Octávio de Freitas Júnior.

Sua carta é pessoal, mas lendo-a me capacitei de que muita gente há de ter interpretado o meu artigo no mesmo sentido em que você o fez — razão mais que suficiente para correr a um esclarecimento mais amplo.

Quando usei o termo *clericalismo* e o acusei de simpatizar com a coisa, não o fiz absolutamente no sentido vulgar — caso em que estaria retomando uma questão já encerrada e bancando o Guerra Junqueiro anacrônico, segundo aquele simpático tipo maçã e livre pensador de fim de século. Tratando-se da noção do *clérigo*, segundo Benda, era óbvio que os vocábulos derivados se referiam a tal noção — ou seja, de que o intelectual deve se comportar como um clérigo da inteligência, alheio às paixões políticas e sociais em que se debatem baixamente os homens deste baixo mundo, para infundável nojo do Monsieur Julien Benda.

Pensando bem, vejo que talvez fosse melhor eu ter usado *clericatura*, para evitar melhor a confusão. De qualquer modo, meu caro Octávio, fique certo de que eu me arrepiava de o ver defender este clericalismo, e não o outro, relativo às corporações religiosas. Nunca me ocorreria duvidar tanto assim da sua ponderação...

*

Mas a dúvida vocabular, embora ofendendo um pouco a minha compreensão dos termos, de Benda e do francês, não veio mal. Graças a ela vou poder conversar diretamente com você e esclarecer algumas dúvidas clericais sempre no sentido bendariano, que compreende todos os vocábulos derivados, aqui no Sul, pelo menos.

Você, Octávio de Freitas Júnior, admira Benda e a sua teoria de clérigo, de intelectual que “não tem reino neste mundo” e que não deve se imiscuir nas questões sociais, conservando acima delas aquele inefável nariz torcido que caracteriza, noutra e melhor sentido, a fisionomia simpática do anticlérigo Barão de Itararé. Na sua carta você diz que eu sou “injusticíssimo” com Benda, e que você é *fã* dele. Vou lhe explicar, meu caro Octávio — para que você não pense que eu me coloco diante dos problemas do espírito na atitude de torcida de futebol com que eles são abordados no Brasil — o porquê da minha incompatibilidade com o homem da *Trahison des clercs*.

*

É preciso, antes de mais nada, definir em que setores e em que termos se faz a participação de intelectual na vida do seu tempo. Quanto ao desempenho dos seus deveres básicos e precípuos, não é preciso teoria alguma para justificá-lo. Sem derouledismo ou bilaquismo, você e eu fizemos o nosso serviço militar e poderemos ser convocados. Não vejo razão para mover céus e terras a fim de fundamentar teoricamente o que não passa de dever necessariamente cumprido ou a cumprir.

Todo intelectual, enquanto intelectual tem um certo dever básico, e este é o de ser honesto consigo mesmo e com a sua tarefa. Se ela é de natureza a colocá-lo menos ao alcance dos movimentos sociais, ele cuida em paz da sua vida e está acabado. Nem você vai querer que o poeta Schmidt construa uma teoria da abstenção política para se explicar com o público. Ele é poeta, e basta, em princípio. Se fosse físico e vivesse trancado com a sua física, bastaria da mesma forma. O problema só começa e se coloca quando o poeta ou o físico pensam o mundo — caso em que pode ou não abster-se de viver os seus problemas. No primeiro caso, estará traindo; não enquanto físico, ou poeta, mas enquanto casa qualidade mais genérica de intelectual, de que participa. Estará também traindo se

se colocar em posições anti-históricas. E até, ousar dizer, se estiver construindo uma teoria justificativa da sua abstenção ou da sua participação errada.

O clérigo Benda, meu caro Octávio, é o indivíduo que tem uma teoria política de não participação política. Ao contrário do que ensina aquele estimável cavalheiro, o intelectual não trai ao se fazer secular, ao abandonar a cléricatura da inteligência pelo debate das paixões políticas. Ninguém o obriga ou deve obrigar a isso. Trai ao pensar o mundo abstencionistamente, forjando filosofias políticas (po-lí-ti-cas) que tendem a desviar o pensamento dos problemas atuais, deixando que a força e o fascismo tenham livre curso no mundo. Hitler está expulsando Thomas Mann! Que fazer! Porque foi ele falar em democracia, o que não compete ao clérigo, que, como você, Octávio, citou, “não tem reino neste mundo”.

Abstendo-se de pensar politicamente as coisas, o intelectual está no seu direito. Pensando-as de acordo com uma política não participante, está nas vias platônicas da traição. Porque o clericalismo de Benda se apresenta como uma força reacionária por excelência. Uma força que amarra o espírito ao carro dos filisteus, após haver-lhe cortado unhas e cabelos. O clericalismo de que você é *fã*, meu caro Octávio, teve o trágico destino de, numa hora trágica, servir a todos os aspectos da reação europeia: burguesia e nazismo. Para a primeira, se apresentando como uma continuação das suas tradicionais ideologias racionalistas, no setor em que essas propõem ao intelectual a consecução de fins extramomentâneos e extra-cotidianos, de modo a, desta maneira, canalizar no sentido da impotência uma força que lhe poderia ser prejudicial. Para o segundo, servindo, além disso, a fim de ilustrar o tema do intelectual burguês, não participante, que prefere “cento giorni de pecore a um giorno de leone” e deixa mãos livres à dialética da força.

Sei que você não é reacionário, meu caro Octávio, e foi o que eu disse no começo do meu artigo sobre o seu livro. Mas sei que você fez o elogio do clericalismo bendaniano e, o fazendo, não há negar que deu um empurrão na traquitana reacionária, que espera do intelectual justamente isso que Benda propõe: a racionalização da não-participação, resultando uma política apolítica que lhe deixa trânsito livre. Não acha? Você há de convir, meu caro Octávio, que é o cúmulo o indivíduo querer, nesta primeira metade do século vinte, pensar a política apoliticamente e os fatos abstencionistamente. Porque o seu amigo Benda coloca o intelectual numa posição política *sui generis*, de Vestal em ceroulas que guarda solenemente um fogo sagrado que não lhe compete guardar. É ou não é política? Ele o quer meio Nestor, meio Mentor, sabichão e palpiteiro, ouvido pelo rebanho respeitoso, sem manchar as mãos nos compromissos vulgares. Aforismos. Aforismos e soluções catedráticas. Um pouco o papel que ele, Benda, quis ter na última fase da Terceira República, ou nos seus *flirts* com a esquerda. Não nego que a sua solução seja, esteticamente, bela. Seduz pelo corte acadêmico; pela elegância dialética, mas nas suas dobras se esconde a má-fé insatisfeita de um pedante ambicioso. Você acompanhou os palpitinhos pouco clericais de monsieur na *N.R.F.*? Tenho a coleção, se você quiser. E você verá por ela que conselheirismo o velho assumia, e que anelos desesperados de participação comportava a falsa isenção do seu clericalismo.

Não, Octávio, o problema não é esse. Abandonemos a solução acadêmica do velho Eleuthére, flor extrema do safadismo racionalista da Terceira República e cuidemos nós mesmos do assunto.

*

“No princípio era o Verbo”. São João, que não era um intelectual, mas um pastor de almas, um homem de ação, colocou a palavra antes da realização de todas as coisas, de qualquer coisa, portanto — naquele estado em que o caos predomina, com o seu bojo preche de virtualidades.

“No princípio era a Ação”. O Doutor Fausto, que era um intelectual, e dos maiores, já cansado de tanta erudição e tanta sabença, conhecia bem os seus confrades e não achou possível que a arma deles, o Verbo, fosse o motor inicial que animou todas as coisas. Da escuridão primeira, e de todas as que se seguem até hoje, é sempre uma vontade ativa e agente que conforma a realidade.

Entre estes dois polos, meu caro Octávio, tem o intelectual de equacionar a sua atitude. Equacionar, porque não lhe é possível se extremar numa ou na outra. Mas não, também, procurar pachecamente o áureo meio, com que se lambia o prudente e sábio Aristóteles milionário e reacionário, genro dum príncipe e amigo dum rei. Qualquer que seja a verdade, os intelectuais têm obrigação de ficar mais do lado do velho Patriarca de Patmos, porque devem acreditar que a inteligência tem uma função ordenadora e que aos seus titulares compete um papel de esclarecimento e de direção na atividade do homem. O verbo precede, meu caro Octávio. Pergunte a Vladimir Ilitch.

Não sei se você conhece a *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit*, manifesto que Romain Rolland escreveu em 1919, no fim da outra guerra. Nele, há um trecho que diz: “L'Esprit n'est pas le serviteur de personne: c'est nous qui sommes les serviteurs de l'Esprit”.

É verdade, Octávio, e aí está a questão para o intelectual de boa vontade. Só que é preciso saber compreendê-la para não interpretá-la clericalmente. A frase de Rolland (de quem, aliás, Benda tinha e deve ainda ter uma grande birra, seja dito de passagem) não significa a atribuição de uma qualidade mística e autônoma ao espírito, a exigir de sacerdotes alheados do mundo. Significa que, na gênese dos problemas humanos cabe ao espírito uma precedência no tratá-los, e por isso é que ele a ninguém serve. Cabe aos seus servidores tornar consciente e agitar uma série de problemas e de exigências humanas que ainda jazem amorfas ou irrealizadas no inconsciente coletivo. “No princípio era o Verbo”. O verbo se fez carne; o espírito se faz solução humana. Em todas as épocas da história, o espírito coincide com uma certa ordem de soluções: servi-las é servir o espírito. Para Romain Rolland — parece claro ao lê-lo — no nosso tempo ele coincide com a causa do povo: “Nous ne connaissons pas les peuples; nous connaissons le Peuple, unique, éternel, qui souffre et qui lutte, qui tombe et se relève, et qui marche toujours sur le chemin trempé de sa sueur et de son sang. Le peuple de tous les hommes, tous également nos frères”.

(Você me desculpe se a citação não estiver *ipsis literis*. Tenho que citar de cor porque não disponho do texto no momento. Mas é isso).

Houve um momento em que a causa do espírito foi a da salvação das almas, chance de uma igualdade ao menos perante Deus. Depois, foi a tolerância e o livre exame, chance de igualdade perante a inteligência. Depois foi outras coisas, e agora é a causa do Povo, no sentido em que definiu Romain Rolland. O verbo se fez carne uma vez mais e a inteligência, encontrando o seu objeto, se fez ação.

Deixe-me agora dizer-lhe que esse objeto raramente, ou nunca, coincide com um partido. Pode, isso sim, ser representado, em maior ou menor escala, pelo programa de um partido. Por isso é que o intelectual não precisa obrigatoriamente se arregimentar. Talvez seja melhor que não se arregimente, uma vez que tenha consciência plena do seu papel. A sua chance é grande; a sua influência pode ser enorme. Graças à sua cultura e à sua independência, pode trazer para os problemas humanos um tom de maior boa vontade. É possível a ele ser intransigente sem ser intolerante, ser compreensivo sem ser fraco. Mas não ficar atrás do biombo, doutrinando de alto e desfigurando a arma do verbo com manobras esquisitas de falso prestígio, como o seu bom amigo Benda. Razão pela qual, caro Octávio, permita que afirmando-lhe a minha maior simpatia e compreendendo a retidão da sua atitude, eu repita mais uma vez: “Clericalismo! Era só o que faltava!”.

Notas de crítica literária – Romance e Jorge Amado

Há cerca de dois meses, eu dizia num destes rodapés que os romancistas da geração de Trinta tinham de certo modo inaugurado o romance *brasileiro*, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior — entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente indicados por estas designações.

Essa dualidade cultural, de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não o for não poderemos falar em civilização brasileira. Tende a ser resolvida econômica e socialmente, no sentido de integração de grandes massas da nossa população à vida moderna. Ora, precedendo a obra dos políticos, dos economistas, dos educadores, a literatura, a seu modo, colocou primeiro e se encaminhou em seguida para a solução do problema. A princípio, muito tímida e inconscientemente, fazendo lembrada a existência do homem rural, explorando-o como motivo de arte — motivo, porque não dizê-lo, de sabor quase exótico para o leitor das capitais. Foram as diferentes fases do regionalismo na literatura, que, oriundo, provavelmente, do indianismo e suas tendências regionais e campesinas, entrou a ponderar no romance com Bernardo Guimarães e Franklin Távora e invadiu a ficção do primeiro quarto deste século, tornando-se quase um movimento social com Monteiro Lobato.

Mas essa visão lírica e de certo modo pitoresca do homem do campo, tema sobre o qual variou largamente uma das mais abundantes e tenazes sublitteraturas da nossa história literária, não podia persistir com a marcha do problema social. Com o trabalhador rural se integrando em massas dominadas pela usina e pela tulha, símbolos da poderosa engrenagem latifundiária, com o proletariado urbano se ampliando segundo o processo de industrialização. À medida que esta se dava, o equilíbrio do mundo burguês do escritor com o mundo do homem rural, objeto da sua literatura, ia se colocando novos termos, as contradições sociais se evidenciando e se agudizando nas perspectivas de conflito e nas necessidades de reajustamento.

O movimento de reivindicação e a onda surda da tomada de consciência de uma classe ecoaram de certo modo no domínio estético, e a massa começou a ser tomada como *fator* de arte, os escritores procurando opor à literatura e à mentalidade litorâneas a verdade e a poesia, o sentido humano da massa rural e proletária, esta um prolongamento urbano do pária sertanejo. Dentro da sua linha própria de desenvolvimento interno, o romance correu paralelo, interagindo com a evolução social, recebendo as suas repercussões.

Neste momento, um pouco antes de Trinta, e se integrando na mesma corrente popular que acentuou por um momento o rosa burguês da sua revolução, surgiu o chamado romance do Nordeste. Surgiu e se colocou, pela primeira vez na literatura nacional, como um movimento de reunião ao patrimônio da nossa cultura, da sensibilidade e da existência do novo não mais tomado como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar o seu lugar na nacionalidade e na arte, que, neste momento, tocava o ponto vivo da sua missão no Brasil. Há sempre para ela um papel a desempenhar, e feliz quando consegue fazê-lo. Estava procedendo à descoberta e conseqüente valorização do povo; ligando-o, portanto, ao nosso patrimônio estético e ético, num magnífico trabalho de preparo ao aspecto político da questão, por que ainda esperamos. E estava, ao mesmo tempo, garantindo a

literatura brasileira a sua sobrevivência como fenômeno cultural, porque lhe mostrava o caminho e o trabalho a ser realizado.

Até aí o romance fora feito em vista da satisfação da burguesia litorânea, mais ou menos europeizada. E por escritores burgueses, na sua maioria. Ou que se aburguesavam. A partir daí, vamos ver um fenômeno diferente: em grande parte os escritores procuram se desburguesar. Se desburguesando, vão tentar pôr de lado uma série de valores culturais próprios à burguesia litorânea. Vão viver menos obcecadamente voltados para a Europa; vão aceitar o brado de autonomia linguística; vão procurar sentir o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes de Vinte e Dois. O romance começa, pois, a não ser mais romance *para* classe. É ainda *de* classe, porque seus autores não podem se desprender da sua, burguesa. Mas porfiam em atenuar esta circunstância por uma reação ao que até então fora a literatura burguesa, tentando menos fornecer à burguesia o tipo de romance que lhe convinha, e que ela queria, do que criar livremente no sentido muito mais amplo do povo.

A seleção dos temas e o espírito que animava a sua escolha falam bem claramente deste espírito. Uns escritores se colocavam no ponto de vista do burguês decadente para chegar ao povo, como o sr. José Lins do Rego. Outros procediam à análise impiedosa da própria classe, como o sr. Graciliano Ramos para a pequena e o sr. Octávio de Faria, vindo de outra corrente, para a grande burguesia. Escritores como a sra. Rachel de Queiroz procuravam mostrar o que há de sofrimento e de virtualidade na existência do povo e nos seus movimentos. O sr. Ciro dos Anjos, em Minas, fazia o processo do intelectualismo do pequeno burguês, mostrando as perspectivas desoladoras e paralisantes do seu requinte sem seiva.

De uns e de outros, de todos os lados, um vento de renovação, de revisão de valores, de reajustamento do sistema de equilíbrio social e literário.

Esta função do romance, que acaba de ser reconhecida recentemente por um intelectual da estatura do sr. Mário Schenberg, na sua resposta à “Plataforma da nova geração”, assegura-lhe um papel de rara qualidade civilizadora na nossa cultura. O romance procedeu a uma espécie de preparo do terreno à integração das massas na vida do país. Na fase regionalista, sertaneja, o caboclo era considerado sobretudo como um *motivo*, um objeto pitoresco. Mesmo em escritores tão compreensivos como Afonso Arinos. Entre ele e os escritores ia a distância que vai do empregado ao patrão bondoso e interessado pela sua vida. A força do romance moderno foi ter entrevisto na massa, não o *assunto*, mas a realidade criadora. Os escritores aprenderam, no sentido pleno, com os trabalhadores de engenho, os estivadores, os plantadores de cacau, os operários de fábrica. Através dos livros, toda essa massa anônima *criou*, de certo modo, transfundindo o seu vigor e a sua poesia na literatura europeizada da burguesia. Foi uma espécie de tomada de consciência da massa através da simpatia criadora dos artistas que se dirigiam a ela. Foi, portanto, o despertar de um sentido novo do Brasil. Como diz o sr. Mário Schenberg, no referido ensaio, a elevação do nível econômico das massas lhes permitirá uma participação efetiva na cultura nacional. O prelúdio desta participação pode se dizer que foram os romances de Trinta, reveladores do povo como fonte, não mais motivo de arte. O resto virá depois.

*

Os romancistas do Norte ainda estão, todos ou quase todos, em atividade. Ainda agora acaba de sair, editado em São Paulo, mais um romance do sr. Jorge Amado — belo livro que representa na produção do seu autor um momento de excepcional importância, pois é como que primeiro índice de uma maturidade que se anuncia cheia de força.¹

¹ Jorge Amado, *Terras do sem fim*, capa de Clóvis Graciano, “Coleção Contemporânea”, vol. 5, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.

No trabalho de revelação do povo como criador, que assinalei atrás, nenhum escritor se apresenta de maneira mais característica do que o sr. Jorge Amado. Os seus livros penetram na poesia do povo, a estilizam, a transformam em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco, para a sua experiência artística e humana, pois que ele quis e soube viver a deles.

Se encararmos em conjunto a obra do sr. Jorge Amado, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética da poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, o romance proletário que ele quis fazer entre nós, a primeira arrastando-o para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas.

Cacau queria ser um documentário impessoal: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade a vida do trabalhador das fazendas de cacau do sul da Bahia.

Será um romance proletário?”.

A intenção de *Suor* é da mesma natureza. Mas a poesia esperava do sr. Jorge Amado atrás da esquina dos cortiços. *Jubiabá* vive dela, e adquire graças a ela uma amplitude até então desconhecida na nossa literatura. Como a sombra no poema de Victor Hugo, a poesia do sr. Jorge Amado alarga até as estrelas o gesto do trabalhador brasileiro. Já aí ele se havia convencido de que a literatura não é vergonha para ninguém, sobretudo para o escritor. Devido a uma penetração mais profunda nos seus meios de expressão é que pode fazer de *Jubiabá* um grande romance e lhe dar um alcance social efetivo muito maior do que o obtido com os rudes ensaios precedentes.

Em *Mar morto* o sr. Jorge Amado perde francamente o pé e se afunda na pura poesia. O documento esvaece diante do ímpeto lírico, e o romance se faz quase poema. Nos *Capitães de areia*, volta o documentário a se impor. O autor tenta se equilibrar entre as duas tendências, mas produz um livro sensivelmente inferior aos dois precedentes.

Em *Terras sem fim*, chegamos como que à solução do movimento dialético assinalado; chegamos, por assim dizer, à fórmula estética do sr. Jorge Amado. Documento e poesia se fundem harmoniosamente através do romance histórico. Porque este livro é de certo modo um romance histórico, como veremos no próximo artigo. Para o autor, não poderia haver solução melhor.

Notas de crítica literária – Jorge Amado I

Olhada em conjunto, desta posição favorável que são as *Terras do sem fim*, a obra do sr. Jorge Amado, com todas as irregularidades, os altos e baixos, os tateios que possa ter, nos aparece bastante una, caracterizada por um grande entrosamento das suas partes. Os livros deste autor nascem uns dos outros, germinam de sementes lançadas anteriormente sementes que às vezes permanecem muito tempo em latência.

O número dos temas do sr. Jorge Amado é pequeno; daí a concatenação dos seus livros. E daí, também, a sua superioridade, uma vez que eles podem assim se apresentar num sistema vigoroso.

A consciência artística do sr. Jorge Amado faz poucas constatações, mas profundas e definitivas. Elas se impõem dentro do espírito do autor, que, insensivelmente, as vai amadurecendo, elaborando, enriquecendo. A não ser deste modo, um espírito apaixonado e móvel como o seu se perderia em eternos esboços. A limitação em número dos seus temas é a condição da sua força e do seu desenvolvimento evolutivo. Desenvolvimento que se faz seguro, num retomar constante e sucessivo de temas anteriores, um livro, como disse, saindo do outro.

Dos meninos vadios de *Jubiabá*, do bando de Antônio Balduino, nascem e crescem os *Capitães de areia*, e dos seus saveiros, do oceano, nasce *Mar morto*. Os meninos vadios, por sua vez, são certamente uma necessidade imposta por *Suor*, pelo desejo de mostrar a gênese daquelas vidas esmagadas do cortiço. O cacau, lançado no romance deste nome, fica latente muitos anos. Perpassa nas histórias do negro velho de Ilhéus, em *Jubiabá*. Aparece de modo fugaz em *Capitães da areia*, já sob o aspecto pioneiro e *far-west* que constitui a trama das *Terras do sem fim*, onde expande e se realiza, definitivo. O “Diário de um negro em fuga”, de *Jubiabá*, lança os personagens de *Mar morto* e a vida dos trabalhadores do fumo, irmãos dos de cacau.

E assim os livros vão se dando a mão, alargando os primeiros choques emocionais que feriram o autor, se desdobrando, como indiquei, segundo a dialética do documento e da poesia.

*

Documento e poesia são representados, na obra do sr. Jorge Amado, por um certo número de preocupações e de temas. Encaradas do ângulo documentário, os seus romances constituem sempre uma asserção e uma informação. Informação de níveis de vida, de ofícios, de gêneros de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produtos; asserção de certos pontos de vista de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe.

Do ângulo poético, são temas formadores de ambiência em que o documento é exposto e vivificado; em que adquire realce e ganha força sugestiva. São certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais — como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor. Constantes que obsedam o sr. Jorge Amado.

O mar penetra com *Jubiabá*, e daí por diante não lhe é mais possível livrar-se da sua obsessão. Antônio Balduino a sente, e ela volta na sua vida, de modo periódico, como um motivo de fuga e mistério. Em *Mar morto* ele invade o livro todo, pois que ele é o livro. Como Baldo, os meninos de *Capitães da areia* se agitam pelas praias, onde moram, onde amam, escutando o apelo da água. *Terras do sem fim* começa por um episódio marítimo. O mar é o preâmbulo do drama do cacau.

A mata, apagado elemento decorativo em *Cacau*, onde mal aparece, começa a se fixar emocionalmente em *Jubiabá*. É a mata misteriosa e evocadora, cheia de terror, por

onde foge Antônio Balduino. Em *Terras do sem fim* ela irrompe com fúria, numa noite de tempestade. E a floresta do Sequeiro Grande é, por assim dizer, o personagem real do livro. É ela que joga os homens uns contra os outros; é ela que, adubada do seu sangue, se abre na florada do cacau.

Água, mato, noite, vento. Temas, que são a poesia mesma dos livros do sr. Jorge Amado, tratados, não com a larga melancolia schmidtiana, mas com a eloquência profunda que os arrasta para a épica, para a veemência às vezes quase retórica, amplificadora e persuasiva, neste baiano, da terra dos oradores e de Castro Alves.

*

Graças a esses temas, o sr. Jorge Amado inscreve a sua obra no mundo, dando um sentido telúrico. Mas, dominando-os, se instala o tema humano do amor, que paira sobre eles.

O amor carrega de uma surda tensão as páginas dos seus romances, avultando por cima do rumor das outras paixões. Na nossa literatura moderna, o sr. Jorge Amado é o maior romancista do amor, força de carne e de sangue que arrasta os seus personagens para um extraordinário clima lírico. Amor dos ritos e dos pobres, amor dos pretos, dos operários, que antes não tinha estado de literatura senão edulcorado pelo bucolismo ou bestializado pelos naturalistas.

É certo que os sentimentos descritos e poetizados pelo sr. Jorge Amado devem ser tomados como deformações — no sentido artístico. Os pretos e os trabalhadores dos seus livros são descritos por um homem de outra cor, de outra classe, cuja obra importa numa estilização inevitável e necessária, talhada no rico conteúdo emocional do povo. Na maneira de armar e de pensar dos seus pretos, haverá uma deformação que a mais intensa simpatia e o mais minucioso conhecimento não conseguem atenuar. E nem há necessidade disto. O sr. Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente, à sua humanidade. Arte é estilo, e estilo é convenção.

“Vinde ouvir estas histórias e estas canções, vinde ouvir a história de Guma e de Lívia, que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela, a culpa não é dos homens rudes que a narram. É que a ouviste da boca de um homem da terra, e dificilmente um homem da terra entende o coração dos marinheiros”, (introito de *Mar morto*).

Não importa que assim seja. O que ele faz é arte, não reportagem. E, trazendo a lufada de amor e de aventuras, de miséria e de luta que vem do povo, o sr. Jorge Amado, enriquecendo a nossa literatura, nos enriquece. Lawrence já dizia que “from the middle classes one got ideas, and from the commom people — life itself, warmth”.

*

A este propósito, uma observação.

O conhecimento que o sr. Jorge Amado revela do homem é todo ele, por assim dizer, uma obra de graça da poesia. A sua maneira de tratar os personagens é poética. Ela é que supre o que lhe falta em penetração psicológica.

Uma evidência de que os críticos se esquecem frequentemente é que a análise psicológica não é a única via de conhecimento do homem.

Nutridos pela tendência analítica do romance personalista, somos levados a desconhecer os outros processos de revelação de uma personalidade. Uma linha comprida e sinuosa, que vem de Madame de La Fayette a Joyce, a Virginia Woolf, como que deforma a nossa atitude em face do problema psicológico.

O sr. Jorge Amado não tem, evidentemente, as qualidades da análise. Nem paciência, nem minúcia, nem engenhosidade, nem senso da aventura interior, nem capacidade de isolamento. Não de menos, os seus personagens são tão ricos e tão vivos quanto os dos mestres analistas. Mais vivos, talvez, porque vivem a vida sadia de relação

e não perdem em vitalidade o que ganham em profundidade. Como o seu autor, que os faz existir graças à sua faculdade surpreendente de intuição.

À maneira dos primitivos, o sr. Jorge Amado é concreto. Os dramas dos seus personagens nunca se resolvem numa teia abstrata de considerações, mas se definem sempre por um sistema de relações concretas com o mundo exterior, com os elementos. Se apoiam sempre no dado externo, e fazem um coro só com as coisas. Psicologia telúrica, nos parece às vezes a sua tendência de transfundir os elementos nos homens, animando-os de todos os lados com o seu sopro criador.

No entanto, esta poesia de que lhe vem força é também, não raro, motivo de fraqueza. Porque ela é, muitas vezes, simples *recurso*. Sobretudo porque, no sr. Jorge Amado, ela é eloquente, amplificadora — isto é, aquela que mais facilmente atende ao chamado do escritor para suprir as suas insuficiências tapando o vazio com um remoinho de imagens. No sr. Jorge Amado, há do bom e há do mal. Em muitos trechos, sobretudo nos *Capitães da areia*, há um apelo fácil para a sentimentalidade, o patético de segunda ordem. O que nos leva a perguntar se, no sr. Jorge Amado, há *poesia* de fato ou há poesia de prosador, poesia que parece tal por uma simples distensão do ritmo e das imagens da prosa. Mas não. A sua poesia é autêntica, embora nem sempre chamada com pureza, embora haja vezes em que é um expediente.

O sr. Jorge Amado é um autor entre a prosa e a poesia. Se a sua obra é um movimento dialético entre o documento e a poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa. É um lugar em que se coloca, a igual distância de ambas, armado com a realidade de uma e o mistério da outra. Um pouco como os botequins de cais, motivo tão querido seu. Através da sua obra, eles aparecem, lugares que não são bem mar nem terra, ponto morto em que se encontram os habitantes dos dois mundos — os homens da terra que descem dos morros e os homens do mar que saem dos saveiros. É a “Lanterna dos Afogados”, de *Jubiabá* e de *Mar morto*; é a “Porta do Mar”, em *Capitães da areia*; é a venda sem nome, de Ilhéus nas *Terras do sem fim*. As gentes da água e da terra ali cruzam os seus destinos e ouvem os seus mistérios. Como o sr. Jorge, nessa encruzilhada entre a prosa e a poesia que é o próprio ritmo interno da posição original que é a sua escrita admirável.

Notas de crítica literária – Jorge Amado II

Lendo *Terras do sem fim*¹ compreendi a afirmação do sr. Prudente de Moraes Neto a propósito do seu autor: “(...) será, quando quiser um grande romancista”.

O sr. Jorge Amado tem o estofado de um inspirado. Uma vez sob a influência de um choque emocional, o seu impulso lírico solta o voo e arrasta a realidade concreta do detalhe documentário, sobre o qual pretende se basear para um clima de exaltação poética em que se perfaz uma das obras mais ricas da nossa literatura.

Ora, este movimento criador é de natureza a levar de roldão, a fazer o artista transpor os limites necessários, os quadros e as exigências do romance. Há uma série de requisitos de ordem técnica que se satisfazem mais plenamente com intervenção pronunciada da inteligência ordenadora do romancista. São problemas de medida e de construção a que está preso o próprio alcance da obra enquanto romance. Assim, por exemplo, a composição, — este capítulo discutido, esmiuçado, mal compreendido da criação literária — que reside sobretudo na capacidade ordenadora do escritor; no seu senso de proporção, do equilíbrio, de distribuição dos valores de expressão.

Os romances do sr. Jorge Amado se ressentiram sempre da falta de composição. Da ausência, — pode-se dizer dos primeiros livros, onde um vago fio cozia mal e mal cenas tiradas mais ou menos independentes; onde não se sentia a necessidade interna, o ritmo das diversas partes. Em *Jubiabá*, por exemplo, parece que a composição acompanha a aventura mesma do herói. O romancista se irmana com o negro Antônio Balduino e vai, com ele, de aventura em aventura. Os capítulos seguem a coerência destas e se ligam como que circunstancialmente, ao sabor do raconto. A inspiração e a extraordinária capacidade de simpatia humana do autor fazem de *Jubiabá* uma obra-prima cheia de imperfeições, tanto é verdade que a força do talento supre, em casos excepcionais, a arquitetura devida à inteligência analítica e construtora.

Mar morto, que é o quinhão de poesia na obra do autor, é mais uno e mais puro, — não porque represente um esforço real de composição, mas graças à unidade que vem da sua própria pureza poética.

De qualquer maneira, somente com *Terras do sem fim* se pode falar de um romance construído segundo as exigências da composição literária, o romancista se sobrepondo ao seu material e ordenando as partes da obra.

*

O sr. Jorge Amado venceu a etapa da impaciência e apurou as suas qualidades de escritor, contribuindo, neste grande romance histórico que são as *Terras do sem fim*, a sua dupla tendência para o documento e a poesia.

O romance histórico, gênero pouco e mal cultivado entre nós, se não ultrapassa o pitoresco nos seus representantes menores, pode, nos escritores de boa qualidade, adquirir um admirável sentido poético. Este livro do sr. Jorge Amado, que já tem como os anteriores uma dimensão infinita, — a da poesia — ganha a dimensão concreta da história, que redime a banalidade extremamente contingente, do ponto de vista artístico, do documento bruto. E essas dimensões, — a poética e a histórica, — se conjugam para dar ao livro aquela que faltava aos outros do autor: a psicológica, em profundidade.

O significado humano dos personagens do sr. Jorge Amado, como vimos, vem menos da sua capacidade de analisar, — fraca e sumária, — que do sopro criador e animador da poesia. E a perspectiva histórica, o ritmo cíclico dos acontecimentos,

¹ Jorge Amado, *Terras do sem fim*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.

tomando o personagem entre vários planos, como que lhe assegura a verdade e o relevo que análise não pôde dar.

Tornado-se histórico, o romance do sr. Jorge Amado deixou de ser romance proletário para adquirir um significado mais extenso. A história tem essa faculdade e remontando a corrente do tempo, alarga o nosso panorama, ampliando a nossa compreensão. Diante dela as reivindicações de classe, a espoliação, não se colocam com sentido atual, porque ela é a própria trama, já tecida, de umas e de outras. É o seu *lugar* histórico, os antagonismos se cristalizando em estruturas e em sistemas de relações observáveis à distância.

Através do documento, o autor percebera a espoliação de uma classe; através da poesia, sentira o valor e o seu significado; através da história, que reúne espoliados e espoliadores numa relação de perspectiva, alargou a todos os homens a sua simpatia artística. O que resulta, porventura, num enfraquecimento doutrinário, se considerarmos o caráter de luta da obra do autor, mas que importa em enriquecimento da sua arte e da sua compreensão humana.

Em *Terras do sem fim*, pela primeira vez, o sr. Jorge Amado simpatiza no sentido psicológico, não moral, está visto, com os coronelões, — os espoliadores. Penetra na sua humanidade e deixa de ver neles espantinhos sem alma, como eram o esquemático Misael de Sousa Telles, de *Cacau*, e a sua esquemática família. De tal modo que este livro, como assinalei, não é mais feito do ponto de vista do proletário. O é simplesmente, do ponto de vista histórico (mais amplo) do pioneiro das terras do cacau no sul da Bahia, — espoliado ou espoliador, cabra ou patrão, — entrado para a categoria da história.

E o resultado é que o livro ganha em humanidade e em universalidade. Ganha mais em alcance social através dessa isenção artística, — que viveu o ponto de vista dos dois lados e, portanto, deixou muito mais claramente patenteado, pelo contraste não mais convencional, a injustiça das relações de ambos, — que do demagogismo acentuado das primeiras obras do autor. Muito mais que de *Cacau*, — seu distante prelúdio, — o leitor sai deste livro vivendo o drama do trabalhador, porque o viu integrado num panorama humano mais amplo, e não segregado, quimicamente isolado por um ponto de vista unilateral. Em arte, a compreensão, — nos dois sentidos, lógico e psicológico — é sempre mais ativa e mais afetiva do que a parcialidade.

*

O nome deste romance aparece em *Mar morto*, dando título a um dos seus capítulos. É o lugar misterioso, as terras para onde Iemanjá leva os marítimos naufragados, e contam que essa viagem “(...) vale bem essa vida porca que eles levam no cais”.

Também aqui as *Terras do sem fim* são uma espécie de outro mundo, para onde a febre do cacau, a sede do ouro, arrastam os homens numa aventura desbragada, cheia de perigo e de morte, de sangue e de brutalidade. Um inferno para o operário, uma parada de vida ou de morte para o fazendeiro, uns e outros atirados na aventura capitalista da concorrência e da vitória do mais forte.

“(...) o cacau, que requer um clima quente e úmido, encontra em grande parte do Brasil um *habitat* apropriado (...) no Sul da Bahia, desde a bacia do Nazaré até à bacia do Rio Mucuri, o cacau tem uma das suas zonas mais produtivas do mundo (...) a indústria do cacau, pela facilidade da cultura e pela duração da produtividade da árvore é uma das mais rendosas do Brasil”.

Assim falavam as geografias do tempo em que se desenrolam os acontecimentos contados nas *Terras do sem fim*. Tempo bravo, de morte e de luta, quando os coronéis armavam os seus jagunços para disputar os alqueires de mato virgem, de terra escura, para o plantio. Na época em que os Badaró lutaram com Horácio da Silveira pela posse da mata do Sequeiro Grande e a perderam, após havê-la quase ganho.

“Foi a última grande luta da conquista da terra, a mais feroz de todas, também. Por isso ficou vivendo através dos anos, as suas histórias, passando de boca em boca, relatadas pelos pais aos filhos, pelos mais velhos aos mais jovens. E nas feiras dos povoados e das cidades, os cegos violeiros cantavam a história daqueles barulhos, daqueles tiroteios que encheram de sangue a terra negra do cacau”.

Esta luta, que é o drama nuclear do livro, o sr. Jorge Amado a arma com boa técnica. Para nos levar a ela, usa um processo de aproximação progressiva, em que vão se definindo os caracteres e as posições, focalizando (às vezes no sentido de uma câmera) aspectos, lugares, circunstâncias cada vez mais ligados à luta.

A primeira parte se passa no mar, num navio que traz gente para Ilhéus — fazendeiros, trabalhadores, aventureiros. Depois é a mata, são as fazendas, os primeiros sucessos, ligados por uma técnica quase cinematográfica, dispendo-se em partes contrapunticamente equilibradas. São em seguida os pequenos povoados, foco da política mandonista, feudos dos senhores em cujas terras se encravam. Adiante deles, Ilhéus, o centro de toda a história do cacau, o lugar do jogo de influências e das querelas de prestígio. Finalmente, a luta, o desfecho.

O plano é simples, sóbrio, pensado. Sente-se na sua realização a presença, pouco sentida antes, de um Jorge Amado construtor, que se detém para pensar e ordena com força e harmonia. As passagens das cenas, dos fins e os inícios de capítulo, as articulações, as *coupures*, tudo revela no autor um artista consciente e senhor da sua matéria. Talvez se pudesse objetar contra certas inclusões demasiado poéticas e cinematográficas, que alteram o caráter literário do livro. É, por exemplo, o começo do segundo capítulo, em que a mata aparece numa visão plástica de cinema, ou o do terceiro, a admirável história das três irmãs em prosa metrificada: “Era uma vez três irmãs; Maria, Lúcia, Violeta, unidas nas correrias, unidas nas gargalhadas”. Trechos e cenas tão belos e o leitor os aceita sem relutar. São, no entanto, menos tecnicamente cabíveis do que outros, mais especificamente romanescos. Como o introito do capítulo quarto, “O Mar”, a cena do botequim e a causa do homem do colete azul — certamente um dos maiores momentos do livro.

Em geral, nota-se um valor maior das primeiras partes sobre as últimas, o livro atingindo o seu ponto culminante no capítulo segundo, verdadeira obra-prima de construção, de poesia e de intensidade.

O fato é que os problemas de construção, em largo ou em detalhe, são cuidadosamente pesados neste livro. O trabalho do autor aparece a cada passo a um exame mais detido — desbastando a exuberância da inspiração, disciplinando-a com rigor.

A língua, por sua vez, rica e seivosa como sempre, se organiza com mais ritmo, com mais senso da frase do que na irregularidade um tanto improvisada de muitas páginas anteriores do autor. A força das imagens, a sugestão do verbo, fazem da sua escrita algo de definitivo, a propósito da qual já se pode falar em estilo. O estilo do sr. Jorge Amado, chegado a um grau elevado de amadurecimento, reflexo do pensamento mais coordenado e profundo.

É este, sem dúvida alguma, o seu maior livro. Muito maior do que os outros, mesmo *Jubiabá*. É um grande romance de que me é dado falar desde que faço crítica nesse rodapé. Um romance cujo significado na nossa literatura não pode no momento ser bem aquilatado. Com a perspectiva aberta pelo tempo, se verá sem dúvida o que ele representa como culminância de toda uma linha de ficção brasileira, que procurei definir dois artigos atrás. O que tem de *clássico* a seu modo, como expressão definitiva de todo um pensamento e toda uma atitude literária que têm fecundado nossas letras há mais de dez anos. E ter cabido este privilégio ao mais indisciplinado dos seus representantes, ao Jorge Amado descuidado e impaciente dos livros anteriores, é um símbolo não sem beleza da

força que tem a inteligência ordenadora do artista sobre o material bruto da evidência documentária e o impulso irresistível da inspiração. Graças a essa força, *Terras do sem fim* é um dos grandes romances contemporâneos.

Notas de crítica literária – *Marco zero*

Aí está, finalmente, *A Revolução melancólica*, primeiro volume da série *Marco zero* tão largamente trabalhada e anunciada pelo sr. Oswald de Andrade¹.

Em artigo anterior, já tentei situar o autor no panorama da nossa literatura e indicar a importância do livro de agora, então no prelo, para o conjunto da sua obra. Obra, como sugeri, menos relevante e menos significativa do que a ação do autor — das mais efetivas e eficientes na literatura moderna do Brasil. Talvez me objetem, dizendo que há as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que há o *Serafim Ponte Grande*. Eu responderei que essas duas obras, incontestavelmente de grande valor, estão presas demais a condições momentâneas, isto é, corresponderam a certas necessidades de afirmação, desempenharam uma função — mas só ganhariam relevo definitivo se ele produzisse posteriormente uma obra que fosse a maturação e a realização do que nelas, obra de combate e de ensino, era inovação e ataque.

*

Quanto à técnica de *A Revolução melancólica*, precisamos remontar até antes de mil novecentos e vinte para encontrar a sua descoberta pelo autor. Porque este livro continua fielmente o cinematografismo e a síncope d'*Os condenados*. Se prende muito mais a este do que ao *Serafim Ponte Grande*. O *Serafim* foi um intermezzo mais sincopado dessa técnica levada nele até à elipse, a língua adquirindo um valor por assim dizer telegráfico.

Num romance de grandes proporções, como é a *Revolução melancólica*, não podemos deixar de sentir, talvez não tanto a deficiência desta técnica quanto a aplicação deficiente que fez dela o sr. Oswald de Andrade.

Este livro é um bombardeio de pequenas cenas, muitas delas provindas da sua competente chave de ouro. Processo bom, me parece, para captar a multiplicidade e o simultaneísmo do real. Que alastra, seja dito, qualquer veleidade de aprofundamento psicológico mais acentuado. Esta técnica miudinha, este processo de composição em retalhos, só serve para as visões horizontais da vida.

Para tanto, porém, é preciso que ao cabo o leitor possa perceber uma ordenação geral, essa poeira de cenas se organizando, afetivamente, numa visão de conjunto. O que requer uma força excepcional por parte do autor e uma habilidade de homem de *guignol*. Do contrário, resulta apenas num panorama detalhístico, do qual não ressaltam a unidade e a largueza desejada. É este, de certo modo, o caso do livro em questão.

Nele, o sr. Oswald de Andrade nos aparece numa posição como que de equilíbrio instável, que não é fácil de definir.

O seu assunto é maravilhoso. Uma das condições de perfeição de um livro é o fato dele encerrar em si alguns dos aspectos fundamentais da sua época. É Stendhal dando forma à luta do mérito contra os privilégios da Restauração; Balzac espelhando toda a agitação humana, a mobilidade horizontal e vertical que recompunha e deslocava as classes na primeira metade do século XIX; Dostoiévski e Tolstói colocando a problemática do homem russo e o sentido da sua história.

N'*A revolução melancólica* não falta esta condição. Sua matéria é a revolta de Trinta e Dois, desabafo da grande burguesia golpeada no seu centro vital — o café. Um momento excepcional de crise numa classe em desorganização. Em torno dela, girando sob a atração da sua órbita, os grupos dependentes: colonos, agregados, domésticos,

¹ Oswald de Andrade, *Marco zero — I — A revolução melancólica*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1943.

clientes. Em oposição a ela, e tentando libertar-se da sua esfera de domínio, o número reduzido dos que procuram insuflar nos seus dependentes uma consciência de classe esbulhada e uma atitude correspondente de luta. Ao seu flanco, crescendo à sombra dos seus interesses e da sua incúria, os quistos raciais, insulados pelo particularismo, ganhando a terra pelo canal das colônias rurais. No caso, os japoneses. O momento, as vésperas da revolução, quando todos esses grupos e todos esses problemas se extremavam em incompatibilidades agudas.

Como se vê, o material do autor é o melhor possível. A sua intenção, fazer romance social, como diz em *post-scriptum*: “*Marco zero* tende ao afresco social. É uma tentativa de romance mural”.

*

Para falar numa linguagem que lembraria a da prudência, este livro contém muita coisa boa e muita coisa ruim. Como quase tudo no mundo se poderá responder. No caso, todavia, a frase não é usada como simplificação do problema, mas como expressão muito justa da sua complexidade.

O que há de bom n’*A revolução melancólica* é um bom sólido, definitivo, feliz. O que há de mau nela é também um mau sólido, infeliz, definitivo. Se houvesse um ritmo do bom e do mau, se interpenetrando, tudo estaria salvo e o sr. Oswald de Andrade teria feito talvez uma obra-prima. Desenvolvimento dialético do bom e do péssimo são muitos livros de Balzac que vivem justamente da condição de ordenamento que domina um e outro aspecto, combinando-os.

N’*A revolução melancólica* há todavia um paralelismo irremediável do bom e do mau coexistindo estanques, este atrapalhando aquele e não justificando a sua existência. Faltou ao sr. Oswald de Andrade o golpe de mão para enfeixar as linhas que lançou e dar ao livro a inteireza das obras fortemente realizadas onde as deficiências se tornam como que desarmonias normais num todo complexo. Neste livro é facilmente observável uma antinomia entre concepção e realização. O concebido, quase grandioso, tendo eu já indicado o quanto há nele de vigor e de largueza. O realizado, não lhe correspondendo. E é esta antinomia irremediada que suprime no livro a possibilidade dialética de ultrapassar as fraquezas, vencendo-as num desenvolvimento fecundante.

Quantas vezes não paramos em meio à leitura d’*A revolução melancólica* para tomar fôlego, cansados de esperar uma solução literárias para as perspectivas que o autor vai abrindo a pequenos golpes. Tem-se às vezes a impressão de rodada em falso, de movimento que não progride. Na poeira das suas pinceladinhas, o sr. Oswald de Andrade vai largando tinta de muitas cores. E não me parece que no fim elas consigam se dispor segundo o afresco que o autor diz ter intentado. Mesmo porque — palpite de leigo... — não creio que o pontilhismo seja a técnica mais indicada para os murais.

*

É essa crítica que penso poder fazer à estrutura d’*A revolução melancólica* e ao seu significado como criação literária. Crítica voluntariamente acentuada, pois estamos diante de um veterano cheio de louros, e não de um principiante que necessite dela.

De outra natureza são as observações sobre a língua e a psicologia.

A psicologia do sr. Oswald de Andrade continua sumária. Aliás, ela não é condição essencial para o tipo de livro que quis fazer. A penetração psicológica está geralmente condicionada por um certo grau de discursividade, de desenvolvimento literário, que não se encontra nos seus rápidos *close-ups*. Em compensação, a sua técnica implica um conhecimento pelo dado exterior, pelo detalhe expressivo e pitoresco. Este conhecimento aparece largamente no livro. O autor possui, como poucos, a qualidade da eloquência pela elipse. Uma rápida demão, um traço acentuado, um corte hábil — e eis um tipo, uma cena,

um aspecto significativo ou simbólico. Habilidade perigosa, pela tentação do malabarismo verbal e técnico, a que o autor nem sempre resiste.

A sua força em condensar e em revelar pelo traço justo o leva ao culto da imagem. Sempre o levou. *A Trilogia do exílio* é uma série afogada pelo abraço de Anteu da metáfora. No livro de agora, a forma se apresenta muito mais despojada, embora o mau gosto e o primarismo de certas imagens ainda nos choquem desagradavelmente.

A metáfora é um caso literário muito sério e o seu valor na expressão é capital. Isso, porém, contanto que lhe valha por si, como realização formal de uma intenção que encontre nela, e só nela, a sua plenitude. Usada como reforço amplificador, escorrega rapidamente para muleta de estilo, e estilo que precisa de muleta aleijado está.

*

Certas qualidades, como falei, são definitivas na *A revolução melancólica* e lhe garantem um nível digno no nosso romance.

Valor documentário ele o tem, e no melhor sentido. O autor penetrou no mecanismo social de uma fase da evolução brasileira e conseguiu trazer para a literatura as suas linhas significativas. Criador, ele se mostra na própria seleção dessas linhas. A escolha do tipo de romance correspondente à sua intenção foi acertada; a sua realização é que não se manteve à altura.

Os personagens em grande número e de vária espécie se ressentem da limitação que a técnica impôs à psicologia. São mais pitorescos do que impressionantes, têm um significado mais alegórico do que humano. Não há um grande tipo criado neste romance de tipo. Salvo, talvez, a italiana velha — a Miguelona.

Fracos individualmente os personagens do sr. Oswald de Andrade adquirem um realce maior se tomados em conjunto como devem ser. Aí o seu valor simbólico não choca tanto, e eles vivem da ciência do relacionamento, segundo a qual o autor os movimenta.

Não seria possível encerrar esta crônica sem mencionar a perfeição com que a fala dos estrangeiros é reproduzida, sobretudo, a dos italianos e a dos japoneses. A sua sugestão é real e o seu efeito indubitável no conjunto da obra.

O “Grilo” França-eternista – especial para a *Folha da Manhã*

Se não me engano (a documentação do tempo é difícil, e a lenda campeia), se não me engano, houve um momento em que Antropofagia significou devorar os valores europeus, como os selvagens quinhentistas devoravam o homem branco que lhes caía nas garras. Devorar a cultura do Velho Mundo para erguer, pura e jovem, a do Novo — musa morena que perturbava o sono cheio de visões quinquagenárias do ministro da Graça Aranha (José Pereira), Plenipotenciário do Brasil entre as gentes a serem engolidas.

Esse canibalismo teve a mais salutar das funções. O programa de Oswald de Andrade foi altamente profilático no sentido de limpar a casada poeira *petit-trianista* a que se reduzia a influência europeia entre nós. Os rapazes de Vinte e Dois faziam muito bem.

Hoje estamos assistindo a uma forma nova de antropofagia — não mais profilática, mas propiciatória. Estão querendo por aí devorar os valores franceses para poderem ficar em estado de virgindade... diante dos valores norte-americanos — suficientemente ativos e expansivos para não respeitarem devidamente as virgindades.

Ao lado dessa atitude dietética, existe outra, que continua a querer a França — mas uma França toda especial: a tal França Eterna. Qual delas? — pergunta o cristão meio desconfiado ante a beatitude ou a inflamação do cavaleiro França-eternista, em geral, bem-posto e colocado. A resposta é automática e estandardizada: “A de Joana d’Arc, a de Péguy, a de Claudel”. Ou então: “A de Joana d’Arc, a de Clemenceau, a da Sorbonne”. No primeiro caso, não há dúvida, o cavaleiro é fascista ou católico: no segundo, é moderado e conservador. Em ambos os casos estamos ouvindo variações sobre o flautim da Reação. Em um e outro, estamos diante de um grileiro França-eternista.

*

A França foi vencida, a França foi humilhada. Imediatamente, os cultores do sucesso, os devotos do fato consumado, os muniquistas de opa e vela se puseram a anatematizá-la e a desmerecê-la. O grande *slogan* do dia foi falar mal da França e acusar os seus políticos corruptos, os seus generais fascistizantes, o seu exército mal mecanizado, como se pelo mundo afora, nos países que continuaram a guerra, não houvesse políticos corruptos e exércitos mal mecanizados a atrapalhar a marcha da vitória. A França pagou o pato e se tornou o paragon de todas as torpezas. Foi quando se inventou a França Eterna, de Joana d’Arc ou de Clemenceau, misturando os bigodes revisionistas do Tigre com a alva da moça que os ingleses queimaram.

Essa França Eterna, no entanto, se apresenta, em geral, de um modo muito significativamente antifrancês, isto é, antirrevolucionário. Foram buscá-la, em boa parte, nos princípios que representam os *slogans* da Reação francesa: a Donzela de Domrémy, a Igreja, o Rei. Uma França muito mais próxima do parafascismo maurassiano que dos princípios de 89. Uma França que representa exatamente aquilo que se verbera nos atuais corruptos que a levaram à derrota — França de marechais de glórias militares, de estampania d’Épinal, de ordem burguesa e de horror aos extremos. França, numa palavra, em que bem poderiam governar o Marechal Pétain, o advogado Laval, o professor Déat.

Porque — é preciso esclarecer — o que tal gente censura à França é, tão somente, o crime hediondo de uma derrota que pôs os seus capitais em perigo. Se, em maio de 40, os exércitos alemães se tivessem quebrado contra uma linha Maginot estendida até o mar, esses mesmos senhores aplaudiriam freneticamente a camarilha ante a qual torcem agora o nariz, numa ingratidão de sócias decepcionados. E a camarilha teria, então, representado a França Eterna. E algum parafascismo militarista que nascesse da vitória seria incensado

até as nuvens como uma revivescência da velha *french gallantry*. Os marechais Weygands e as *cliques* reacionárias que os acompanhassem seriam saudados como a progênie incorrupta do incorruptível Baiardo.

Esta gente, que flerta condescendentemente com o França-eternista Giraud, se torna mais estranhamente incompreensível quando existindo num país como o Brasil. Porque uma das suas sanhas vem de que a França se deixou bater, caiu. E justificam plenamente esse como que castigo para a corrupção de um povo enfraquecido. Foi, para eles, a queda justa de um povo fraco que tombou às mãos de um mais forte. Ora, tal raciocínio, partido sem nenhuma autocrítica de indivíduos que não pertencem ao povo mais forte da terra, nem mesmo do seu continente, revela uma leviandade incompreensível e abre campo para as mais perigosas cogitações. Nem vou me estender sobre a justiça do mais forte, que esses senhores não aceitam para si e aplaudem tão fatalisticamente em relação aos outros.

*

A opinião pública nem sempre tem sido esclarecida no Brasil com a clareza suficiente. Vivemos na época das *manchettes* e as *manchettes* dispensam lindamente a coerência e a clareza. Raramente se lê um artigo como o de Rubens do Amaral, na *Folha da Manhã* de 10 de outubro.

O que seria necessário, sobretudo, era um pouco de análise no tocante à acusação da França ser um país corroído e sem ideologia nos anos que vieram depois de dezoito. Há muita verdade nisso, infelizmente. Só que seria bom entender um pouco o raciocínio e comparar a política, a moral e as ideologias dos povos acusadores com as da pobre França acusada. O seu grande crime, não há dúvida, foi o de não ter entre ela e os inimigos bons palmos de algum canal ou vastidão do oceano. Porque apenas circunstâncias posteriores à sua queda permitiriam a outros países recompor rapidamente a sua atitude e esboçarem uma defesa militar e ideológica de que antes eram tão desprovidos quanto ela. Eu gostaria de saber qual a superioridade moral, ou ideológica, ou mesmo militar, da Inglaterra chamberlaineana, ou baldwianeana, ou macdonaldiana. É preciso lembrar que Churchill, o Recompositor, chegou após a queda da França, após a primeira lição aprendida graças a esta.

Não, a França não estava tão balda de vitalidade e de dignidade quanto querem fazer crer certos moralistas de última hora, ou certa propaganda reacionária, que aproveita a confusão para justificar e lançar as bases de uma futura Reação francesa, cujos instrumentos estão soltos à luz do dia, à luz do claro sol tropical.

*

A França foi uma vítima da inépcia burguesa da Terceira República, tão inepta quanto às outras do continente; quanto a própria Inglaterra pré-churchilliana. Com a sua derrota se consumou uma longa série de erros de todas as outras burguesias, de todos os outros países. Só que estes e essas tiveram a sorte de ter ante os olhos o duro exemplo francês. E puderam, mesmo, assumir grandes ares à custa dessa tragédia dolorosa.

Não. Não é possível aos brasileiros renegar a velha França nem grilarem a verdade, escamoteando a verdade em prol de manobras reacionárias. Nada de grilagens com a França Eterna. Esta é uma França essencialmente revolucionária, que coloca de tempos em tempos alguns dos marcos mais significativos da luta pelas liberdades: a religiosa, a econômica, a do pensamento, a política. Da Liberdade numa palavra porque só pode havê-la havendo todas essas.

Joana d'Arc é uma grande santa, e é sobretudo um grande símbolo. Mas os senhores já ouviram falar de movimentos mais universalmente significativos, um meio século antes dela, mais ou menos? Da *Jacquerie*, por exemplo, em que extravasou a miséria e o embrutecimento das massas camponesas? Do movimento urbano de Étienne Marcel, que reivindicou os direitos do Terceiro Estado e chegou, profeticamente, a dar as mãos aos

jacques? Ou, antes deles, de uns certos albigenses, ou valdenses, que elevaram bem alto o ideal de pureza moral e religiosa, de tolerância, e foram esmagados pela força combinada do Papa e do feudalismo franco-saxão? E, depois, da luta pela liberdade da palavra e do pensamento — dos huguenotes, de Étienne Dolet? Por que é que França-etermistas não falam disso tudo? Por que não insistem no relativismo e no libertarismo dos enciclopedistas que puseram o intelectual ao serviço da felicidade coletiva? Por que passam tão depressa e retoricamente sobre a Grande Revolução, da qual saiu Bonaparte, não há dúvida, mas onde morreram homens como Saint-Just e Babeuf? Sei que os França-etermistas fazem um certo malabarismo para deglutirem bem 89, quando não o renegam francamente como um movimento de desequilíbrio da ordem ocidental = Deus + Rei + Hierarquia (quando não filiam a agonia da Terceira República à sua influência deletéria). E há ainda 1848 e há a Comuna; toda uma corrente incessante que, ela sim, caracteriza a permanente inquietude do espírito francês, inconformado e reformador. Essa França é que não é possível aos brasileiros abandonar a troco de nada, porque ela é a própria consciência do Ocidente. Como não é possível que a Reação crie impunemente ficções líricas tendentes a justificar a sua futura exploração da miséria francesa e da do povo, em geral. O fascismo e a contrarrevolução andam disfarçadamente ao lado desses senhores França-etermistas e antirrepublicanos. Um pouco de clarividência deletéria. E há ainda 1848, ajudemos a armar o monstruoso grilo que eles preparam.

Notas de crítica literária – O caminho de Romain Rolland

Por um momento ficamos todos crispados pela dor da notícia que anunciava a morte de Romain Rolland. Agora, sabemos que não morreu, mas que está preso num campo de concentração. Como tantos outros, esse grande espírito padece por ter falado sempre a verdade. Os donos da vida não admitem a verdade, porque ela é tão forte como a própria consciência. Forte como a consciência de Romain Rolland, cuja obra é um exemplo incomparável do alcance ético e humano que pode ter a obra de arte, quando orientada no sentido de servir à causa do homem. Setenta e cinco anos de lutas por ela recebem agora a paga costumeira. Não é, porém, a primeira vez que se persegue o autor de *Jean-Christophe*.

*

Ao escolher a sua seção na Escola Normal Superior — onde aliás foi reprovado a primeira vez que se apresentou — Romain Rolland optou pela de História. Ao defender sua tese para o doutoramento em Letras tomou um tema de História da Música, e como musicólogo é que vai ficar conhecido. Os problemas de estética e história musical o seduziam. Viveu-os com fervor, porque se sentia moralmente maior diante do mundo da criação, no convívio dos grandes mestres. Buscou sempre o exemplo destes, porque a grandeza o alucinava. Pela vida afora, Rolland foi um homem irremediavelmente voltado para o que é grande. A vida só tinha significação para ele como um movimento constante de ultrapassamento. “Toute grandeur est bonne, et le comble de la joie atteint à la délivrance”. Foi essa vocação para a grandeza, na qual se deve procurar o sentido da sua obra, que o fez tentar o teatro do povo e vida dos homens ilustres. Através dos grandes exemplos procurou encaminhar a arte e o comportamento na direção da altitude moral. São Luiz, Aert, Saint-Just, Tolstói, Michelangelo, Beethoven.

Mas a música era o seu mundo. Graças a ela, à sua universalidade, à intimidade do contato que ela motiva entre o indivíduo e a grandeza, Rolland se sentia transportado para o ideal. Sentia na sua linguagem ecumênica um elemento de comunhão, um fator de união entre os homens. No século dezoito, por sobre as guerras, os desmoronamentos, os antagonismos nacionais, há uma pátria suprema, que ele aprende com a música: a de Rameau, de Bach, de Gluck, de Scarlatti — paralela à dos enciclopedistas, porém, mais isenta que a deles. Aprende a encarar a música como uma possibilidade de ligar os povos e é levado a encarar o problema da fraternidade entre os homens. Entre todos os homens — “tous également nos frères”. O patrimônio do espírito, pelo qual vivem os seus “homens ilustres”, é coletivo e deve ser um instrumento de unidade. O espírito é a arca de aliança — “l’Arche Sainte l’Esprit libre, un et multiple, éternel”.

A passagem da estética para a ética se faz imediatamente no seu espírito, se é que, mesmo nos seus primeiros escritos, se pode falar numa dissociação de ambos. E Rolland vai lançar uma mensagem à Europa assim que se firma nele a certeza de que a inteligência deve servir. De 1904 a 1912 se sucedem os dez volumes do seu *Jean-Christophe*, o primeiro dos *romans-fleuve* — extraordinária tomada de consciência de uma civilização ameaçada, convite para a unificação dos povos através da comunhão coletiva na grandeza da arte.

Jean Christophe é alemão e é músico. Como artista está acima das pátrias e se recusa a servir os ódios nacionais. Traz a todos uma mensagem, descoberta na profundidade da música e aprendida à custa da sua carne e do seu sangue.

A civilização do ocidente dá ao seu autor o prêmio Nobel no mesmo ano em que se atira na guerra de catorze.

Diante do panorama trágico, Rolland não hesita. Ergue-se contra a guerra e passa a sustentar uma das campanhas mais duras que um intelectual já sustentou. Procura, ao menos, preservar acima da refrega as forças do espírito, criando uma atmosfera de imparcialidade e de clarividência em que pudesse ser julgado aquele delírio coletivo. Os seus apelos não encontram eco. Sofre no seu país perseguições por derrotista. Sua vida corre perigo. Retira-se então à Suíça e, durante quatro anos, é a única voz de fraternidade e de paz no seio do tumulto.

A guerra de catorze lhe pareceu odiosa, injustificável, indefensável. Não tanto porque fosse uma luta das nações contra nações, mas porque era uma luta de povos contra povos, isto é, do povo contra si mesmo, num suicídio sem precedentes. Era a injustiça das classes dirigentes, que criavam mitos da guerra para a disputa dos seus interesses, arrastando a massa com o engodo dos antagonismos históricos.

Neste momento, no mesmo país que Rolland, um grupo de homens, em Zimmerwald, concitava, não só os intelectuais, mas o povo também, a não aceitar o suicídio. Rolland falava do ponto de vista da inteligência como esclarecedora do povo. Não conhecia aqueles lutadores que se apertavam na sala abafada de uma pequena casa de campo. A sua causa, porém, era a mesma. Dez anos depois se encontrará com o espírito deles.

Au dessus de la mêlée — chamou à sua atitude. Acima, não da dor humana, do alto do retiro estético, mas da exploração do povo pelos egoísmos nacionais, isto é, de classe. A esta altura Rolland já não admite mais, definitivamente, os povos, mas o Povo, — como declara na sua comovente *Declaração da independência do espírito*, de 1919.

É quando o seu espírito, cansado pelos quatro anos de lutas, de calúnias, de ódio sofrido; mortificado pelo espetáculo da carnificina, se volta para a Índia. A resistência passiva de Gandhi, sem violência, sem sangue, lhe parece forma ideal para as reivindicações populares. Mergulha na política e, em seguida, na mística hindu. Encontra lenitivo na ilusão do misticismo escreve as vidas de Vivekananda e Ramakrishna.

Na floresta dos sonhos, dia a dia
Se interna o meu dorido pensamento;
Nas regiões do vago esquecimento
Me conduz, passo a passo, a fantasia.

Pobre Antero: pobre Rolland.

Mas a Europa lá estava, sangrenta, cheia de ódios. Dos escombros se prepara uma nova guerra e os povos se insulam na incompreensão. Rolland inspira a revista que traz o nome querido. *Europe* é o ponto de encontro dos intelectuais de todo o mundo. Publica Panait Istrati, Leonov, Maiakovski, Glaeser, Thomas Mann, Kevserling, Huxley, Lawrence, Lussú, Ferrero, Silone, Baroja, Lorca, Tagore, Gandhia, Ozaki Seu, Katayama, Murilo Mendes, Pilniak.

“Les moutons de M. Romain Rolland” — chama Benda ao grupo da revista que tem a nobreza e a humildade de reconhecer um guia que não se retirou nunca da isenção da tal moral do “clerc”. De toda a Europa vêm discípulos a Romain Rolland. Seu nome é um padrão para os que creem na união dos homens, para os que repelem a guerra, a exploração das classes trabalhadoras, e aceitam a literatura como uma lição efetiva de humanidade, em lugar de ver nela um jogo de sensibilidades engenhosas à força do cansaço, como as que Rolland denunciara em *La foire sur la place*.

Já aí ele abraçaria o comunismo, consequência necessária da sua evolução, ponto final da sua busca de justiça e grandeza. Reconhecida a grandeza do povo, só lhe restava aderir ao movimento que se faz no sentido dele.

*

Partido da universidade do espírito, através da generalidade da emoção estética, Rolland foi levado ao culto da grandeza ética, que se desprende das grandes realizações da arte. Grandeza que está ao cabo de toda arte, e que se manifesta como afirmação na existência dos grandes homens — dos santos, dos heróis, dos reformadores: São Luiz, Aert, Saint-Just, Christophe. A grandeza não tem pátria e não tolera a injustiça. É eterna e universal. Como o povo, ao qual Rolland bem cedo chegou. O povo que merece toda a dedicação do homem de inteligência, porque a sua dimensão é a maior na categoria da grandeza. É fonte de tudo e deve ser o alvo de tudo. Seduzido pela beleza moral de Gandhi, não tardou a reconhecer o seu caráter utópico, vagamente misturado com os sonhos vagos dos Ramakrishnas. A necessidade de justiça a qualquer preço se impôs, imperiosa, ao biógrafo de Beethoven, e ele aderiu à luta por ela, através da redenção das massas.

E agora, telegramas de Berna nos dizem que ele está preso num campo de concentração. Nesta guerra, Rolland não pode ficar acima da refrega, porque sentiu que, além dos interesses nacionais em choque, além do duelo das burguesias, se colocava a luta ideológica que vai decidir muita coisa essencial para o destino do homem. E se pôs contra o “eixo”. Caiu com o seu país: não aderiu a Vichy. Agora, foi preso. É um milagre que o seu corpo frágil, delgado, tenha suportado uma vida tão tempestuosa quanto foi a sua — mergulhada sempre, sem hesitação e sem egoísmo, na luta franca. É um milagre que se deve buscar no vigor que o espírito empresta aos seus defensores.

A sua obra terá defeitos do ponto de vista puramente estético. O seu entusiasmo, as suas indignações, o terão muitas vezes levado a uma certa hipertrofia verbal nem sempre aceitável. Nada disso importa. O seu exemplo vem de que a sua obra é um todo coeso, posto a serviço do espírito e da causa do homem, em que é impossível separar a beleza da moral; a afirmação integral de uma grande consciência, a mensagem porventura mais nobre do espírito francês neste século.

A nova geração parece meio esquecida dele, faria bem em voltar à sua lição, porque ela é grande como o grande espírito de que nasceu.

Notas de crítica literária – Crise nas ciências do homem

A Casa do Estudante do Brasil acaba de publicar uma conferência feita em junho pelo prof. Pierre Monbeig, da Universidade de São Paulo: “La crise des sciences de l’homme”¹.

Raramente um trabalho se coloca com tanta oportunidade. O momento é de muita discussão e muita incerteza acerca das ciências do homem, e não é pequeno o número de pessoas, bem e mal-intencionadas (em geral, bem), que metem a boca na sociologia, na antropologia, na geografia humana. É de notar que essas pessoas, quase sem exceção, não têm conhecimento especializado de nenhuma delas, e chego mesmo a pensar que as conhecem através somente de duas vias perigosas para a justeza do raciocínio: os manuais e folhetos de propaganda política, onde elas estão torcidas e esquematizadas de acordo com conveniências circunstanciais e as conversas de bar. A segunda via é, incontestavelmente, mais saudável e tranquilizadora. Sobretudo, apresenta a grande vantagem de tornar hilariantes os argumentadores a ela filiados.

A conferência de Pierre Monbeig é uma meditação salutar para quem se interessa pelo assunto. Alguns dos pontos de vista para as ciências do homem são abordados com aquela clareza e aquela ordenação que emprestam ao seu curso a eficiência e o atrativo que todos lhe conhecem. E ganham uma autoridade maior quando nos lembramos de que o autor não teoriza sobre, mas pratica a sua especialidade.

Eu, que fui um dos mais assíduos e piores alunos, não deixei de sentir saudades do meu tempo de Faculdade de Filosofia, quando ele nos esclarecia o Brasil e o homem com o seu cigarro caboclo de palha e fumo de rolo, a sua bela e contagiante vitalidade.

*

As considerações do prof. Monbeig pode-se dizer que assentam em dois pontos fundamentais, por ele postos em relevo.

Primeiro, que as ciências do homem, menos aparelhadas do que as exatas, não puderam e não podem, como essas, paliar necessidades urgentes. Não podem *render*, como elas. Isso porque, como diz Friedman, citado pelo autor, o domínio que possuímos sobre a natureza física é muito mais antigo e completo do que o esboçante, que tentamos, sobre a natureza humana.

Segundo, que as ciências do homem não resistiram bem aos seus choques com o ambiente e não adquiriram uma consciência plena do seu objeto.

Como consequência do primeiro ponto, tivemos o descrédito por que elas passaram e passam, como se fosse possível aos seus especialistas consertarem milagrosamente este mundo torto. Tivemos a campanha movida pelos palpiteiros incompetentes, como o dr. Carrel e outros que extravasam indevidamente dos seus setores.

Como consequência da segunda, tivemos uma tendência para a hiperespecialização. Poder-se-ia dizer, pitorescamente, que, tomadas de um complexo juvenil de inferioridade, as ciências do homem procuraram se amparar nas outras, forcejando por lhes adquirir o rigor e lhe mimetizar as consequências. Foi assim que, no domínio das ciências sociais, por exemplo, tivemos, e ainda temos, sociologias mecanicistas, biológicas, matemáticas. Tivemos os sociólogos que humilhados, procuravam dar à sua ciência rigor impossível dos números como se a complexidade humana neles se acomodasse. E sobretudo, tivemos os físicos, os biólogos que, exorbitando a sua atribuição e olhando com condescendência para as ciências não exatas ou experimentais, doutrinaram e doutrinam

¹ Pierre Monbeig, “La crise des sciences de l’homme”, CEB, Rio, 1943.

sobre elas com a suficiência da ignorância. Me lembro de uma *Biologia geral*, dos meus tempos de ginásio, em que o autor, um senhor denominado qualquer coisa de Mello Leitão, parece que professor de Zoologia do Museu Nacional, dava um hilariante quadro das ciências biológicas incluindo entre elas... a sociologia e a psicologia!

Ora, não é bem em vão que o prof. Pierre Monbeig acentua o perigo dos cientistas estenderem às ciências humanas a sua garra onisciente. De fato, um biologista solto na sociologia, por exemplo, é um perigo coletivo. Uma das grandes vitórias da sociologia foi ter-se libertado do analogismo biológico com que a abafavam o organicismo e o evolucionismo. Uma grande vitória, preparada pelo “sociologismo” de Karl Marx, que tendia a explicar a evolução social de um ângulo social, qual seja o econômico, da luta de classes. Nunca se acentuará bastante a dívida imensa, fundamental, que as ciências sociais têm para com esse grande pensador. Já nas mãos de um biologista, a sociologia tende a se construir em torno de conceito de luta, competição, herança, seleção, depuramento, que levam a um certo fatalismo social, onde não adquire o devido realce a mola verdadeira da evolução dos grupos, que são os fatores humanos, sociais.

O prof. Pierre Monbeig mostrou, por exemplo, como o fenômeno de esgotamento dos solos está preso a causas sociais, relativas aos problemas da divisão da propriedade e técnica de exploração. Exemplo grave que deve fazer pensar, de um lado, os cientistas autoritários, do outro, os adversários das ciências do homem.

*

Talvez a parte mais interessante do pensamento do prof. Monbeig seja a referente às relações das ciências do homem com a crise contemporânea.

O mundo em crise encontrou as outras ciências já firmadas. Nas ciências do homem, contudo — as mais jovens — os tateios ainda eram grandes. Natural que a desorganização se estabelecesse, e, com ela, a acusação de desorganizadoras.

A circunstância inicial de a sociologia, a psicologia, a antropogeografia, a etnografia não estarem ainda aparelhadas para satisfazerem às necessidades imediatas, juntou-se à falta de confiança de uma sociedade em crise, que não via as suas necessidades satisfeitas por elas. Crise no homem, crise nas suas ciências. Condenação a elas e, o que é pior, “puisque ces sciences de l’homme sont inutiles, nuisibles, ou tout au plus acceptables pour des fins impures, il n’est pas nécessaire d’être grand clerc pour les pratiquer; n’importe quel homme ayant un minimum de culture doit pouvoir s’improviser historien ou sociologue” (op. cit., pág. 23).

Um dos motivos da crise dessas ciências vem do espírito imediatista com que o homem moderno se dirige a tudo, inclusive à ciência. É o que sugere o autor quando diz que “... les sciences exactes *paient*, et pour cela il leur sera beaucoup pardonné. Mais étudier le folklore des noirs de Baía ou les sauvages de Îles Andamans, cela ne *paie* pas. Cette déficience économique est un gros handicap pour les sciences de l’homme” (pág. 32).

Outro motivo é aquele a que o autor chama “(...) um dos aspectos mais típicos de nossa época: o medo e a recusa de ver com clareza” (pág. 32). Não há dúvida. O prof. Roger Bastide, não há muito tempo, chamava a atenção, num dos seus artigos, para esse temor que o mundo contemporâneo tem de enxergar claro nas coisas, como se previsse o quanto há de abismal e de perigoso no seu caos. É o que se poderia chamar o sentimento de culpa das classes burguesas — que não querem tomar contato com as desarmonias, as contradições agudas sem as quais não podem subsistir. Daí a fuga sob todos os seus aspectos. A fuga até para o maquinismo e a isenção das ciências exatas. Dentro das ciências humanas, e sociais em particular, fuga para o requinte da técnica e o delírio da especialização, que acaba por criar o culto do detalhe e, assim, escamotear a visão

dramática do conjunto, tornando-se a ciência um instrumento de despistamento capitalista.

Sobre a defasagem entre o progresso acelerado do nosso domínio sobre a natureza física e o ritmo lento da nossa penetração no conhecimento da natureza humana e social; sobre o sufocamento pela hiperespecialização — o prof. Monbeig faz as mais oportunas considerações. Reclama, nas concepções científicas, um reajustamento que dê às técnicas especializadas o valor que têm, sem ver nelas o alvo final. Reclama, sobretudo, a cooperação estreita entre os especialistas das diversas ciências do homem, a fim de que os insulamentos não criem os antagonismos e os antagonismos não gerem trágicas incompreensões.

Sobretudo afirma a sua fé nas ciências do homem, cujo progresso, apesar de tudo, é de natureza a nos fazer confiar no seu futuro.

*

Me parece que se faria bem em pensar mais seriamente sobre as ciências do homem. Os seus detratores, para compreender que não é possível tratá-las com leviandade, nem amarrá-las como disciplinas ao carro de outras ciências. Os seus especialistas a fim de tomarem consciência da tarefa que lhes incumbe. Sobretudo, uns e outros, para não lançarem a ciências como a sociologia a pecha de reacionárias e corruptoras.

A sociologia, como a geografia humana, a psicologia, a história e outras parentas, representa um esforço extraordinário de clarificar, de analisar, de compreender. Ora, a clareza é antirreacionária por excelência. A Reação de todos os países se esconde sempre nas dobras penumbrosas das místicas, das religiões. Clarificar é progredir, é derrubar tabus. Não é à toa que a filosofia progressista do século dezoito se chamou das luzes — *aufklärung*. O desejo de não querer ver com lucidez, que o prof. Pierre Monbeig colocou na base da crise das ciências do homem, é, como indiquei, um fenômeno de sentimento coletivo de culpa. De *mauvaise conscience*, como dizem os franceses. O apelo para as soluções não humanas, desvia o espírito do problema cruciante. A análise de uma estrutura social é uma atividade que pode não ser favorável aos que o poeta chama “donos da vida”. E, sobretudo, não é de natureza a gerar a aceitação sem discutir. Não é difícil encontrar uma série de exemplos de repressões contra o ensino da sociologia nos países totalitários e nos candidatos mais ou menos felizes a tal.

A fuga à clareza, que por um momento empolgou o mundo ocidental, que chegou a ser um dos traços mais significativos do homem em crise, não se casa bem com as ciências do homem. Elas são disciplinas que querem, justamente, analisar o que estava comodamente relegado à penumbra ou confiado às generalizações bem altas da filosofia. A fuga à clareza é dos fatos que o prof. Monbeig indica como inimigos das ciências em geral. Mas eu diria que a coisa se torna muito pior quando atinge apenas as do homem, porque o seu ar de coerência assume aí uma impecável autoridade. Razão em tudo o que for ciência exata: confusão em tudo o que for ciência humana onde deve reinar a intuição, o arbítrio, o *bom senso*. É esta, de certo modo, a atitude de muitos articulistas mais ou menos levianos da nossa imprensa. Articulistas bem ou mal-intencionados que não compreendem o quanto trabalham pela Reação ao desacreditarem a sociologia, por exemplo. Ao desacreditarem a ciência que pretende não deixar lugar para os vagos misticismos e as capitulações ante o chamado inevitável.

É certo que as ciências do homem nem sempre dão um exemplo bonito. Os seus especialistas se depreciam mutuamente, e tendem às vezes ao alexandrinismo das ramificações extremas. Não raro, como assinalai, se põem ao serviço reprovável de forças antiprogressistas. O que interessa, porém, como fica bem evidente numa obra como a conferência do prof. Monbeig não é *rejeitar*, mas *corrigir*. As ciências do homem não são fatores de confusão nem despistam da realidade. O seu emprego indevido — servidão às

paixões do momento ou isenção tecnicista — é que constitui desvio. No dia em que penetrarmos mais seguramente no mundo das casualidades humanas, que apenas arranhamos, teremos feito o maior progresso da história do homem. E para isso é necessária e digna a modéstia, a obscuridade dos inícios sem brilho.

PS — Já estava escrito este rodapé quando li, no número 29 de outubro deste jornal, o artigo do sr. Alberto da Rocha Barros: “Sociologia de minúcias”. Pela segurança com que expõe o seu ponto de vista contrário à “sociologia americana” e à “sociologia universitária”, é claro que não o posso incluir entre os articulistas a que me referi. O sr. Rocha Barros fere certos pontos vitais para a sociologia. E como comete algumas injustiças contra ela, tenciono examinar suas ideias num artigo próximo em que assinalarei também o que há nelas de justo e definitivo.

Notas de crítica literária – Apontamentos a lápis azul

Reli Alain esta semana. Reli os dois volumes da *Suite à Mars*, em que o velho pensador analisa, através da sua poeira de *propops*, primeiro as convulsões e, depois, a falência da força.¹

Já que hoje estou com ânimo apenas de conversar com o leitor, vou contar como foi a história. Eu estava sentado no meu escritório, há uns quatro ou cinco dias, pensando na violência que anda solta pelo mundo, na guerra, com o seu cortejo de bombardeios, de massacres, de afundamentos. Em como o animal homem tem uma afinidade eletiva em relação às soluções chamadas fortes. Mormente sendo ele fraco, ou percebendo que está em vias de se tornar fraco. E de repente me passa pela cabeça a frase famosa de Napoleão, que seria paradoxal se não fosse profunda e se ele não fosse um gênio: “*Savez-vous ce que j’admire le plus dans le monde? C’est l’impuissance de la force pour organiser quelque chose (...). À la longue, le sabre est toujours battu par l’esprit*”.

Respeito muito o juízo dos conhecedores. Na matéria, não há dúvida que Napoleão o é.

Mas o meu espírito não parou na frase. Como não estava em veia raciocinante nem especulativa, deixei apenas que o seu som me varejasse a cabeça, batendo-lhe pelos quatro cantos “*Savez-vous ce que...*”, enquanto via em imaginação o túmulo do grande homem na igreja dos Inválidos (“... *l’impuissance de la force...*”), lá embaixo, no fundo — gongorismo arquitetônico (“... *organiser quelque chose*”). Lembrei-me em seguida de Sorel, *Réflexions sur la violence*. Pensei comigo mesmo que a força pode ter uma fecundidade — mas transitória. O oportunismo da força. Sim, a força como oportunismo. Mas cai. E o que fica?

Como tudo neste mundo, ela pode ser fecunda ou estéril, bendita ou maldita. Em todo o caso... Será bendita, (coerente?), quando, por exemplo, empregada para precipitar a resolução das contradições históricas dentro de um grupo. Será maldita sempre que servir para prolongá-las. Sempre que partir dos interessados em manter um estado de coisas que não se justifica mais historicamente. Que, portanto, se tornou injusto. “É preciso empurrar e não reter o que quer cair”. Bom; mas não vamos pelo caminho de Nietzsche. E no entanto... Que crime reter com todas as forças o que historicamente quer cair. Neste caso, que crime a força! A força da Reação, a tremenda força da Reação.

Me lembrei do meu gordo professor de história da Civilização, no Colégio Universitário, a dizer manobrando energicamente as mãozinhas gorduchas, com a sua exaltação irritada: “Imaginem os senhores o homem mais reacionário do mundo; pois eu sou ainda mais reacionário do que ele!”. Já lá vão seis anos e mais: como corre o tempo! O meu gordo professor com certeza é pela força que retém, que breca, que não quer deixar cair o fruto podre. Trabalho inútil. Mas odioso e, às vezes, sinistro.

A sua figura não me saía da cabeça. Imaginei que haveria de ser um homem pacífico e bondoso, desses idolatrados pelos sobrinhos. Por que será que tal espécie é tão veemente e tão “vontade de poder”? E recordei outro professor, que nos chamava a atenção para o fato de que, em geral, os teóricos da vitalidade e da força são deficientes físicos. Falava de Bergson, pregado na sua cadeira de sexagenário por um reumatismo velho; de Nietzsche louco, tranquilo, sempre com um sorriso bom nos lábios. Lembrei-me do jovem nazista de fala fina e do super-herói exoftálmico. Irritação de glândulas levando ao heroísmo. Glândulas, ó glândulas!

¹ Alain, *Suite à Mars* — I — *Les convulsions de la force*, Paris, Gallimard; e: *Idem* — II — *Échec de la force*, ibidem.

Mas o fato permanece, com ou sem explicação; o fraco prega a força pela força; o deficiente é pela solução violenta; o desesperado pula na goela do próximo. A alma divina desta madona Força é um enigma. E foi exatamente neste ponto que me lembrei do velho Alain. *Mars, ou la guerre jugée. Suite à Mars*. Abri. Li onde os olhos caíram: “Ce sang est un fait historique, qui a éclaboussé selon des lois physiques. Qui est au pouvoir doit porter les charges du pouvoir. Et si c’est par faiblesse et irrésolution que les choses ont tourné au massacre autour de lui, cela ne change point la couleur du règne, qui fut sanglant assez pour qu’on le remarque”.

Esse Alain é um grande pensador. É o pensador mais sem pretensão que Deus pôs na terra. Tudo o que escreve é justo, é fino, é forte. Da filosofia e da literatura, tira um pensamento penetrante e ativo. É doce e equilibrado, sem ser meio-termo nem abstencionista (exemplo: o “chartierisme”). É o que os franceses chamam um *sage* — que não pode ser traduzido por sábio, muito e pouco ao mesmo tempo.

Alain escreve longamente sobre a guerra, a força, a coragem, o medo. Escreve com equanimidade e nobreza. Não faz propriamente uma teoria da força, porque é difícil fazê-lo sem levar em conta o elemento medo. O medo, denominador mais comum do que se pensa, é um privilégio do *homo sapiens* (“Toute peur est de raison”), e anda sutilmente misturado à trama da sua vida. O homem que incita ao combate e que teoriza sobre a guerra, em geral, nunca viu o perigo de perto. Não conhece, portanto, o grande medo da morte violenta. O que é muito grave. O homem que não o viu se lhe põem uma arma na mão, tende a dispará-la, porque tem medo. E o medo gera a tragédia. É absolutamente impossível, deixa ver Alain, abandonar a decisão da guerra nas mãos de homens que não viram ou esqueceram o perigo. Diante do perigo é que se coloca o problema real do medo, e o medo é um dos geradores da bravura. A bravura não consiste numa representação definitiva e permanente mas, antes, numa decisão sempre renovada de transpor o medo. “Treme, carcaça, que mais tremarias se soubesse onde te vou levar”, disse Turenne, numa frase que Alain muito ama e muito repete. Coragem é, por exemplo, Guynemer deixando um avião alemão metralhá-lo e não replicar para poder sentir o grau da própria resistência. Porque agir dá coragem e afasta de pronto o medo. O Fabrício de Stendhal, citado por Alain, diz: “Qu’importe si j’ai peur maintenant, pourvu que je n’adie pas peur dans l’action?”. Dentro da refrega o sangue esquenta e a coragem aparece. Uma máxima verdadeira seria: “Tens medo? Dá um tiro”. Conseguir, porém, como Guynemer, ficar senhor de si, sem agredir e sem agir, enquanto se é atirado, aí está a vitória.

Mas os senhores da guerra, em geral, não sabem disso. A dialética do medo e da bravura, quando não é um mistério é um teorema para eles. Daí a facilidade com que criam condições de guerra.

A resistência, portanto, pensei eu fechando o meu Alain, é a forma mais requintada do medo. O brusco susto que sacode o indivíduo leva-o a desferir um soco. Como? Não se sabe.

O fato de uma classe ter consciência de estar escorregando a leva a adotar as soluções chamadas fortes, que são, por isso mesmo, o mais claro sintoma da sua fraqueza e do seu medo. E quanto maior este, mais violentas as soluções. É, por exemplo, a atitude do Conde Witte, mandando metralhar a população de São Petersburgo em 1905, enquanto a burguesia russa se desmilingue. E o afloramento, a cogumelação dos fascismos nos nossos dias, dias em que os Thyssen armam os Hitler para se segurarem o quanto possível.

Velho Alain! A tua sabedoria, feita de penetração e de humanidade, não encontra agora entre nós, homens da Segunda Guerra Mundial, o ouvido atento que haverias de querer para ela. Mas não importa. Aquilo que se chama de consciência moral dos homens é mais um tecido de protestos e de inconformismos que de acomodações, sucessos constantes e imediatos. E como é a ela que te diriges, não há mal que clames também um

pouco no desertor. Na minha frente vejo um livrinho gorducho. Pego-o e verifico que é um volume das *Légendes des siècles*, de Victor Hugo. Bela edição, como não se vê mais nestes tempos de papel raro. Edição de Alphonse Lemerre, o parnasiano editor dos parnasianos, naquela pequena e encantadora coleção que tem um timbre tão sugestivo — o lavrador nu que cava a terra com a sua pá enquanto o sol nasce ao fundo, sob a divisa: “Fac et spera”. Belas edições, essas do velho Lemerre. Que belo elzeviriano, que perfeição de acabamento!

21 de novembro de 1943

Notas de crítica literária – Reflexões a lápis rosa

Escreve-me um professor de História, fazendo uma pequena censura de que destaco o seguinte trecho: “Como crítico, um dos seus deveres é se preocupar com o problema da formação da mocidade através das leituras que lhe são dadas. É seu dever, portanto, ocupar-se também da literatura didática, através da qual ela se forma nos ginásios e nos colégios. Há por aí uma série interminável de livrescos absolutamente inconspícuos, de cujas páginas emana deletério veneno para as jovens consciências. Seja-me permitido, como professor de História, citar-lhe os seguintes compêndios desta matéria etc. etc. (uma longa enumeração e, finalmente)... a *História universal para uso dos Ginásios, por F.T.D. — Curso Superior*”.

Que há por aí os tais livrescos de que fala o meu honrado correspondente, não há a mínima dúvida. Que deles emana veneno deletério para as jovens consciências, não há a menor dúvida. Que se inclua nessa série, porém, o último compêndio enumerado, de autoria dos beneméritos Irmãos Maristas (Congregação dos Padres da Sociedade de Maria) não me parece justo. Se há um livro conspícuo é esse, e não são poucos os serviços que vem prestando à causa da Educação.

Todavia, é preciso confessar que eu também já me levantei contra ele, em tempos da minha adolescência e do meu ginásio. Abrindo o meu exemplar, vejo nele, entre assinaturas floreadas e motes da mais vária espécie, a data: 8 de março de 1933. 1933; 3º ano do ginásio. Era meu professor de História um jovem padre, que durou na cátedra apenas o tempo de nos fazer comprar o livro. De F.T.D. em punho a classe passou a lhe pedir satisfações tão prementes, manifestadas com tal veemência que o bom senhor ficou doente e pediu demissão dentro de quinze dias. Hoje, é cônego. Reabrindo agora o livro no entanto não entendo porque fizemos tal cavalo de batalha com os seus dizeres. É uma obra exemplar, cheia de virtuosos ensinamentos. Se não me engano, o nosso barulho vinha de uma afirmação depreciativa contra Diderot ou de uma exegese de mestre, da qual se depreendia que a origem do protestantismo foi o fato de Lutero querer casar-se com uma freira. Mas não garanto. De qualquer modo, o de que não há dúvida é que a nossa oposição vinha, em última análise, da inquietação da idade. 14 anos: 15 anos — tempo bravo!

O fato é que o manual de F.T.D., como os demais feitos pelos beneméritos Irmãos Maristas (Congregação dos Padres da Sociedade de Maria), é uma leitura salutar, não só para os jovens, como para todos, nestes tempos que correm. Gostaria, sobretudo, que o lessem os intelectuais, cuja responsabilidade é sempre tão grande na preparação dos movimentos de mudança através da história. O livro faz, aqui e ali, as mais justas e ponderadas considerações a propósito do papel dos intelectuais, da posição do pensamento na sociedade, dos regimes de liberdades, da filosofia da história.

Confesso que leio com mais prazer o volume II, que traz a parte referente a Idade Média e aos Tempos Modernos. Me perco um pouco na história antiga. Depois, há os nomes orientais, muito arrevesados. Tegultipalesharra, ou Teglatphalazar, ou Tiglaphalazar. Asshur-Nazir-Hapal, ou Assulbanipal. Acabo me lembrando da poesia de Mário de Andrade e esquecendo a história. Nos tempos modernos não há outra civilização, e há processos seguros de evitar a concepção. Há sobretudo, no livro em apreço, os julgamentos que nos dizem de perto, que se referem a acontecimentos ligados de um modo ou de outro ao nosso destino. Para o intelectual, há toda uma ética a ser extraída, para lhe servir de guia para suas relações com o grupo.

Um tema que me preocupa, como o leitor já deve ter percebido, é o da função do intelectual na sociedade. Tema muito grave, porque os intelectuais, algumas vezes, têm agido de maneira a precipitar acontecimentos, a tornar agudos os problemas, a contribuir para a mudança da ordem social.

Ora, num momento como o nosso, impôs-se ao homem de espírito a determinação rigorosa da sua tarefa, o selecionamento do seu objeto de trabalho. O trabalho do intelectual se justificando apenas segundo o seu caráter de necessidade e de autenticidade, não é qualquer alvo que lhe serve. Falar de temas que perturbem o equilíbrio social, por exemplo, ou que levantem perigo de discussão estéril, de esmiuçamento, de clarificação, pode ser uma tarefa inaceitável num momento em que, como o nosso já tem sido acentuado, se impõe a aceitação em bloco e a posposição da análise. O espírito de análise, é bom que os intelectuais o aprendam, pode ser altamente pernicioso. Analisar é compreender, é apanhar os mecanismos do processo; é, portanto, abrir caminho para a dúvida, o ceticismo, e, mesmo, para o desejo absurdo de mudança. Para que mudar quando manda o bom senso deixar sempre que as coisas sigam o seu livre curso? Está presente no espírito de todos, — e pensadores da estatura dos srs. Padre Leonel Franca (S.J.), Gustavo Barroso, Miguel Reale, não cansam ou não se cansavam de lembrá-lo, — o efeito deletério que teve para a civilização o movimento revolucionário de 1789, conhecido pelo nome de Revolução Francesa. Ora, atrás deste movimento do mal estavam os Enciclopedistas.

Os intelectuais assim chamados, com efeito, retomando certas posições metodológicas do século anterior ao seu, procederam a uma análise (sempre a análise!) bastante aprofundada e por isso mesmo absolutamente reprovável do seu tempo. Estabeleceram certos princípios científicos e filosóficos e pretenderam, de certo modo, reexplicar o comportamento e o destino do homem em sociedade. Mal irreparável. Passando do terreno específico das ciências ou do abstrato da metafísica para os domínios da filosofia social e da política, o espírito do homem é levado ao desejo de reformar, absolutamente incompatível com os seus princípios e as necessidades imperiosas da ordem estabelecida. Os Enciclopedistas chegaram ao cúmulo de condenar a situação política e social da França de Luís XV e a propugnar a sua reforma. Parece que sem razão, porque Luís XV, conta a história, foi apelidado o Bem-Amado pelos seus súditos. O pavoroso resultado foi a Revolução, em que os antigos e sólidos privilégios da nobreza, os direitos velhos e seculares, caíram às mãos iconoclastas do populacho.

Por esses motivos, me parece que seria útil tomar o manual dos beneméritos Irmãos Maristas (Congregação dos Padres da Sociedade de Maria) na parte em que fala da Revolução Francesa, esse movimento para que tanto contribuíram os escritores, e acompanhar algumas das suas considerações até o presente, findo o que se tornará evidente uma norma de conduta.

Das 5 causas remotas da Revolução, destaquemos: “A Renascença. — É a propagação da cultura pagã no fim da Idade Média. Seu resultado lento, porém, seguro, foi a indiferença religiosa, a licença dos costumes, o enfraquecimento da fé; os demagogos que derrubaram o trono tinham a cabeça cheia das ideias republicanas dos gregos e dos romanos, como se pode ver nos discursos desses utopistas”. “E também a Reforma, maléfica porque (...) as teorias do livre exame em religião deviam fatalmente conduzir à anarquia no domínio político e enfraquecer o princípio da autoridade onde quer que encontrasse, na realeza como na família”. A causa 5ª, finalmente, nos interessa mais de perto: “As doutrinas dos filósofos e dos literatos — Voltaire. Rousseau e as sociedades secretas manejavam todas as armas para a destruição da sociedade e da família” (op. cit. pág. 253).

Não passemos adiante sem mencionar as três causas imediatas: a guerra da América, as intrigas do duque de Orleans e (afinal) a desigualdade nas condições e no imposto (págs. 253 e 254).

Como se vê, entre os males que levaram a esse grande mal, a Revolução Francesa, têm lugar de primeira plana os ligados às atividades do homem de inteligência: as ideias libertárias (utopias); a liberdade de pensamento (enfraquecedoras das instituições) e a expressão das ideias (arma destruidora). É fácil reconstituir o caminho a partir do Renascimento, segundo F.T.D., a utopia levando ao desejo efetivo de liberdade e ambos à ruína social. E estão julgados o Humanismo e a Filosofia das Luzes.

O background revolucionário, formado pelos escritores, é algo de realmente tenebroso: “Na 2ª metade do século XVIII, as ideias de reforma política agitavam a Europa, mormente a França; mal conduzida, a reforma deu uma destruição, a mais sanguinolenta das destruições.

Os homens que então pretenderam reformar a sociedade tomaram, de preferência, o nome de *filósofos*, amigos de sabedoria. Na realidade, foram amigos apenas de si mesmos e das suas paixões; na maior parte eram ímpios, sem fé, sem moral, sem patriotismo. Os mais conhecidos foram Voltaire, Diderot e Rousseau” (pág. 246).

Dado isso tudo, não é de espantar a significação pavorosa que tem o movimento de 89 na história, como mostra o manual à página 266: “A renovação social introduzida pela Revolução baseia-se, infelizmente, nas utopias erradas de Rousseau, cuja falsidade a experiência demonstrou de sobejo, já faz tempo que não se admitem mais as ideias de perfeição original do homem, de igualdade absoluta e de contrato social, as quais cederam o lugar aos sãos princípios de corrupção original, de hierarquia necessária e de tradição”.

Sob o ponto de vista anticatólico, que “perdura até hoje”, eis alguns efeitos: “(...) reduzir o homem individual ao puro racionalismo: descristianizar a família, tirando-lhe todo o caráter religioso, o vínculo sacramental, a indissolubilidade, a unidade e até a própria existência, pois vários adeptos da Revolução propõem a concubinação e o amor livre etc” (ibid.).

Aí chegados, não nos é difícil aprender a lição final de tudo isso e tirar dela uma sadia humildade de pensamento: “Como é fácil notar, a Revolução de 1789 decorre logicamente da revolta religiosa do século XVI, a qual atingiu quase sempre a ordem política social. O bolchevismo da Rússia soviética de hoje é a continuação dos mesmos princípios da Revolução levados ainda mais longe do que na França, porque o povo russo se deixa mais facilmente dominar do que o povo francês. Se a sociedade humana quiser evitar as catástrofes da Revolução de 1789 e do soviétismo atual tem apenas um meio: o estudo do catolicismo e das suas leis” (ibid.).

Eis a que nos levou a imoderada liberdade de pensamento e o desejo tolo de querer a força compreender e explicar as coisas deste mundo. O século XX é um século infeliz; um duro impasse, a que uma soma de erros ancestrais conduziu o Carro do Progresso, puxado pelos cavalos da Anarquia. Nesta corrida tenebrosa, não há negar, os intelectuais tiveram larga culpa. Lutaram sempre, — e até na Idade Média! — pela liberdade do pensamento, pela reforma da sociedade, pelo livre exame.

Ora, a leitura salutar do compêndio dos beneméritos Irmãos Maristas nos mostra bem como essas coisas são desnecessárias e perigosas. É mister que o homem de pensamento seja cômico dos seus deveres e compreenda a sua missão, que é a de propugnar pelo equilíbrio-em-si, como diria um metafísico, e policiar, em benefício da Ordem, as demasias da sua inspiração. Caso contrário, se tornará — como tantos exemplos tristes o confirmam — um fator de curiosidade malsã e, portanto, um fator de desequilíbrio dentro do grupo.

Se, porém, os homens de inteligência passarem a colaborar com orientações como as que esposa o manual de F.T.D., poderão contribuir para a solução de dois magnos problemas: o pessoal e o social. O primeiro, porque o não se afastar do caminho traçado pela tradição e pela ordem leva à estrada larga e suave que o conduz, com honra e proveito, como diria o mavioso Castilho, a justa recompensa por parte dos seus concidadãos. O segundo, porque o nosso é um momento incomparável e um momento crucial para resolvê-lo. Um momento incomparável em que das posições assumidas pode depender muita coisa — pois a guerra, segundo os documentos dos Irmãos Marista é um drástico que purifica. Veja-se o que dizem da de Catorze: “A mais desenfreada anarquia ia dissolver as sociedades divorciadas de Jesus quando chegou o benéfico e reparador castigo da Conflagração europeia, refletiram os povos humilhados, humilharam-se, pararam no caminho errado, volveram os olhos para o divino Salvador e recuperaram paz e ventura na exata medida e no tempo em que lhe seguiram os ensinamentos. Na Rússia cismática e perseguidora, a anarquia não podia encontrar resistências, dominou livremente desde 1917 e praticou as piores atrocidades, tão nefandas que a pena até sente pejo de as narrar” (op. cit. pág. 440).

Como se vê, houve apenas um ligeiro engano: as nações, não sei bem quais, que seguiram os mencionados e respeitáveis ensinamentos não recuperaram completamente a paz e a ventura (muitas delas devem, mesmo, estar entre os povos esmagados e escravizados), enquanto a Rússia progrediu mais ou menos, ao que parece. Mas a Providência escreve direito por linhas tortas, e talvez por isso mesmo, tenha enviado mais esta conflagração. Esperemos saia dela sem precisar da terceira, porque um remédio tão paternal pode acabar por enfraquecer demais os felizes beneficiários.

*

Enfim, o livro acusado pelo meu amável correspondente, longe de deletério, me parece, ao contrário, cheio de conceitos úteis à mocidade e aos homens chamados intelectuais, progênie perigosa de muitos revéis do passado. Não sei, pois, porque proscrevê-lo dos nossos colégios, uma vez que ele se casa tão bem com a índole dos nossos programas, preocupados com a manutenção das tradições e dos velhos hábitos de cultura.

Notas de crítica literária – Gilberto Freyre

Nunca se me apresentou oportunidade tão imediata de aplicar conceitos emitidos ou transcritos como do meu último artigo para este.

Em “Reflexões a lápis rosa” procurei mostrar a atitude odiosa e anti-histórica que o compêndio de uma corporação religiosa tomava diante da atividade do intelectual. Com nuances róseas, que são as da ironia, procurei levar o leitor, através da citação de trechos significativos, à conclusão edificante que se extrai da obra: o intelectual deve ser um seguidor obediente dos princípios secularmente estabelecidos de Ordem, e todo aquele que procura abrir caminhos ou protestar contra sobrevivências injustificáveis — sob certos aspectos verdadeiros fenômenos de inércia cultural — recebe a sua classificação; réprobo, invejoso decepcionado, imoral, corruptor. A história é velha e se reproduz cada dia.

Agora, chegou a vez de um dos representantes mais altos da nossa cultura, do homem que encarna por excelência o movimento de renovação dos estudos sociais no Brasil — e o leitor já percebeu que me refiro ao nosso mestre Gilberto Freyre.

De tempos para cá, Gilberto Freyre vem sofrendo, no seu Estado natal, a perseguição mais injusta, mais degradante e mais significativamente raivosa por parte de elementos reacionários, reunidos em corporação ou detentores do leme.

Não tenho a mínima dúvida de que, se as coisas forem entre nós como vão indo, os nossos filhos aprenderão, numa futura *História do Brasil para uso dos Ginásios, por F.T.D.*, que um certo Gilberto Freyre, em meados do século XX, mostrou-se subvertor da Ordem e dos Princípios Estabelecidos, recebendo por isso a justa repulsa dos elementos sadios da sociedade, a sua obra, portanto, não devendo ser lida pelos moços.

Ora, é preciso, de uma vez por todas, que os nossos filhos não leiam história deste jaez, e que a cor dos nossos lápis possa ganhar um colorido mais específico. É nosso dever, portanto, protestar publicamente contra este incrível atentado à liberdade de pensamento, que, no caso Gilberto Freyre, ultrapassa tudo o que se poderia supor possível entre nós.

Gilberto Freyre já é um homem para ser julgado acima das divergências doutrinárias e científicas. Pessoalmente, divirjo dele em alguns pontos de um e outro aspecto, o que já expus em público. Não se trata, porém, no momento, tanto de fazer uma [trecho ilegível] meu porta-voz, que é este rodapé, a fim de protestar altamente contra a campanha que lhe vem sendo movida em Pernambuco, na qual, como diria um cavalheiro propenso à retórica, se unem e se conglomera a púrpura proconsular, a roupeta trentina e a pretexta estudantil.

Na base da campanha está uma coisa simples e elementar: a luta pela liberdade do pensamento e da expressão. Gilberto Freyre é um homem que vota um culto quase supersticioso à liberdade, e que considera um atentado as restrições feitas ao intelectual. Este, para ele, tem, através da palavra e da pena, um dever de esclarecer e orientar que se eleva a missão, a compromisso inevitável para com o público. Ora, um dever de tal monta tem a sua expressão sagrada como um direito, e a faculdade de cerceá-lo é um crime cuja prática o verdadeiro amigo da liberdade, como Gilberto Freyre, não reconhece a poder algum deste mundo. E foi justamente ao denunciar as tendências antinacionais e antidemocráticas de algumas das forças que ora o perseguem que Gilberto Freyre incorreu nas iras da Reação.

Uma testemunha ocular me relatou a virulência abjeta que a campanha vai tomando, as baixezas a que não se envergonham em chegar os seus inimigos, as calúnias de ordem

pessoal com que pretendem inutilmente desacreditá-lo e que vêm dar a medida da indignidade de que se revestem para atacar. Toda vez que uma crítica ou uma campanha chega à vida íntima de um atacado, o que ressalta mais não é a sua violência, mas a sua torpeza em profundidade. É um caso verdadeiramente inacreditável, e só mesmo a fúria da Reação ameaçada poderia engendrará-la e pô-la em prática.

Até este momento, Gilberto Freyre já sofreu ameaça de processo, já foi agredido, já foi preso, já viu a sua honra atassalhada, a sua tranquilidade perdida, a sua segurança correndo perigo a todo instante. Como um personagem de Ibsen, porém, permanece inteiriço na sua coragem e na sua dignidade, num exemplo de superioridade que mais o eleva. E repita-se que tudo isso lhe está acontecendo pelo crime de ter querido, como um personagem de Ibsen, se opor ao desmando dos donos da vida. Francamente, é demais.

Gilberto Freyre, pelo que transparece nos seus últimos escritos e conferências, é de certo modo um tradicionalista que, como tal, tende a aceitar a evolução chamada normal das instituições sociais. Um tradicionalista, porém, no melhor dos sentidos, e nunca um reacionário. O reacionário é o indivíduo que procura conciliar um máximo de tradição como um mínimo de mudança, enquanto Gilberto Freyre ao que parece, quereria, na posição original e digna que é a sua, usar um mínimo de tradição num máximo de transformação, a fim de que esta não desprenda o progresso social da sua base moral e histórica. É o ponto de vista do homem que sentiu o estilo de uma cultura, o seu sentido histórico, e não quereria vê-la romper com esta matriz fecundante — memória identificadora que garante a continuidade e a personalidade.

Daí, por exemplo, a sua inegável simpatia pelo cristianismo, ou melhor, pelo catolicismo, no que este realmente teve e tem de denominador comum na nossa evolução, de argamassa espiritual e vínculo efetivo.

Embora pensando sobre tudo isso de maneira bastante diversa do mestre de *Casa-grande & senzala*, compreendo a direção das suas ideias e reconheço o que há nelas de justo e, sobretudo, de sociologicamente viável. Reconheço, mais que tudo, a sua intenção indiscutível e já posta em prática de caminhar com o mundo para um progresso efetivo e real no sentido do reajustamento das relações sociais. Tenho a certeza de que Gilberto Freyre é um homem de vanguarda, conquanto nela ocupe uma posição pessoal e, até certo ponto, própria. Esta circunstância, que é de natureza a fazer levantar a orelha aos que só aceitam para o intelectual a posição arregimentada, em nada diminui o caráter da sua atitude, e a prova mais evidente do que há de progressista e radical no seu último pensamento é justamente esse bote da Reação, que sabe sempre muito bem onde e quando atirá-lo.

Para as novas gerações brasileiras, Gilberto Freyre tem um significado ímpar. Quando nos abrimos para a vida do espírito, encontramos aquele acontecimento surpreendente que foi *Casa-grande & senzala*. A nossa curiosidade pelo passado brasileiro encontrou nesta obra o seu maior e melhor estimulante: a nossa concepção de história nacional organizou a sua primeira e nunca esquecida direção segundo as suas conclusões e as suas premissas. Quantos de nós não se orientaram na vida intelectual e nos estudos de acordo com as suas influências mais ou menos conscientes? Quantos de nós não projetaram as suas casinhas grandes e senzalinhas quando chegou o momento da identificação definitiva ou da divergência teórica? A nossa vida intelectual está cheia de Gilberto Freyre, e Gilberto Freyre foi, por excelência, a nossa leitura brasileira.

Agora, que dez anos de atividade histórica e sociológica, estimulada em grande parte pelo seu exemplo, vieram modificar a nossa primeira impressão de descoberta, se impõe, mais do que nunca em relação à sua obra — dum lado, precisar a nossa posição ante ela; do outro, afirmar duma vez por todas, qualquer que seja o resultado deste

reajustamento, a nossa dívida de gratidão e a nossa crença firme na solidez e na sua elevação, porque ela permanece ainda à interpretação mais realizada da nossa história.

Se nos impõe, sobretudo, mais do que nunca, o movimento de cerrar fileiras em torno do seu nome, num protesto veemente contra a campanha e a perseguição de quem vem sendo vítima. A inteligência é uma arma de combate e de adaptação ao meio — através da modificação deste pela energia criadora do espírito, e não pela acomodação às suas injunções, que por mais sérias que sejam, não são eternas nem justas. Os seus titulares, portanto, têm a obrigação de lutar quando for necessário, se opondo aos atentados que a querem diminuir. É o que está fazendo Gilberto Freyre; é o que devemos fazer todos nós.

Ao lado de Gilberto Freyre, pela expressão livre do Espírito e contra a violência desesperada e final da Reação, é o lugar de todo intelectual que compreende o seu papel dentro da sociedade.

Notas de crítica literária – Cultura brasileira I

As publicações do Recenseamento Nacional de 1940 têm como introdução *A cultura brasileira*¹, do professor Fernando de Azevedo, da Universidade de São Paulo.

Este livro ocupa uma posição simétrica à *Evolução do povo brasileiro*, com que o sr. Oliveira Vianna introduziu às publicações de recenseamento de 1920, e esta simetria nos faz pensar no significado de ambos, e atentar para o espírito diferente que os anima — reflexo da própria personalidade e das tendências dos seus autores.

O livro do sr. Oliveira Vianna é uma obra em que a imaginação ocupa larga parte, fecundando o documento com o ímpeto das interpretações não raro arriscadas, procurando conformar a realidade a certos quadros teóricos, resultando uma coerência sedutora, quase estética, dos pontos de vista do autor com os aspectos da realidade por ele selecionados. Foi, por isso, um livro que abriu caminho, levantando problemas e penetrando largamente no público leitor, alguns dos pendores do qual se sentiam agradavelmente afagados pelo arianismo, pelo senso de grandeza e pela tendência ordeiro-autoritarista, com que o sr. Oliveira Vianna tingiu um tanto irrefletidamente os seus estudos. A sua influência, não obstante, foi capital para os estudos brasileiros, permanecendo intacto o seu mérito de desbravador de muitos aspectos destes.

Vindo após vinte anos de estudos históricos e sociais no Brasil, o livro do sr. Fernando de Azevedo é completamente diverso. Embora escrito com a presença constante da sensibilidade e da simpatia criadora, reveste-se de uma objetividade bem mais acentuada e de uma fidelidade cientificamente escrupulosa ao documento. As suas conclusões — este, felizmente é um livro que conclui — brotam rigoroso trabalho de pesquisa documentária e bibliográfica, à qual o autor nos dá a impressão, na grande maioria das vezes, de se ter dirigido com espírito desprevenido de pré-noções deformantes.

Vinte anos após a *Evolução do povo brasileiro* e quase dez após *Casa-grande & senzala*, tem menos como estes a característica da interpretação fundada num dado fator, necessariamente hipertrofiado, do que um significado de balanço, de fechamento das linhas de força da nossa atividade sócio-histórica.

O livro do sr. Fernando de Azevedo não é uma interpretação total da nossa evolução. Limita-se, no seu intuito, ao desenvolvimento da cultura no sentido tradicional do termo, assim definido pelo autor: “Entendemos por cultura, com Humboldt, esse estado moral, intelectual e artístico, ‘em que os homens souberam elevar-se acima das simples considerações de utilidade social, compreendendo o estudo desinteressado das ciências e das artes’”.

Põe de lado, portanto, o conceito antropológico e mais moderno, que, aliás, expõe na sua discussão do conceito do termo.

Na definição de Humboldt, por ele esposada, não me agrada um adjetivo que teria razão mais plena de ser no tempo do sábio alemão, mas que, hoje em dia, não deixando embora de exprimir um estado de espírito corrente e até certo ponto útil, me parece perigoso por muitas das suas consequências: *desinteressado*. Desinteresse, com efeito, significa uma concentração absoluta na ideologia — sentido marxista — de uma determinada época, podendo tal concentração perder de vista a finalidade social do pensamento. Se é desinteressado na medida em que se aceita a fundamentação infraestrutural de uma ideologia.

¹ Fernando de Azevedo, *A cultura brasileira — Introdução ao estudo da cultura no Brasil*, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 1943.

Sob a pena do sr. Fernando de Azevedo, no entanto, a palavra tem uma nuance inconfundível e uma certa tradição de combate, para quem conhece a sua obra e a sua ação de educador. Significa, num país como o Brasil, em que até há pouco tempo o estudo era um instrumento profissional imediatista e estritamente pragmático, o combate por tantos anos levado a cabo pelo autor, em prol do estabelecimento do espírito científico e da cultura despida da peia do circunstancialismo.

De acordo com a definição, portanto, o livro se ocupa da evolução das ideologias — instituições e crenças religiosas, vida intelectual, literária, cultura científica, cultura artística — e a sua transmissão, ou seja, o estudo dos processos educacionais e das instituições que lhes correspondem.

O autor, todavia, compreendeu que: “Era preciso, em todo caso, fazer entrar a cultura brasileira não só nos quadros sociais, econômicos e políticos do país, estudando-lhe os fatores e as condições especiais do meio, como no movimento geral da civilização do Ocidente, de que a cultura nacional não é senão uma das formas particulares”. Por isso, fez preceder as duas partes do estudo da cultura (2ª) e da sua transmissão (3ª) por uma primeira, em que analisou o que chama “Fatores da Cultura” — país e raça, trabalho humano, formações urbanas, evolução social e política, psicologia do povo.

Uma noção muito importante, que encontramos na introdução da obra, é a de defasagem (que o autor chama pela palavra francesa, mais precisa, de *décalage*) entre a cultura e a civilização. Enquanto a segunda, para ele, existe plena entre nós, no domínio da primeira há fenômenos de demora ou inércia cultural, manifestando-se pela falta de sincronia nas suas manifestações e pelo ritmo irregular do seu ajustamento. Como diz o autor, lacunas sensíveis se manifestam sobretudo nos campos filosófico e científico que não acompanharam a marcha de outros, de maior tradição, como o literário e o artístico.

A explicação não é impossível, e o autor a dá indiretamente na parte segunda, quando fala da ligação entre a escolha e a prática das profissões liberais e as exigências do meio social. Nunca [sic] sociedade em formação, são sobre-estimadas as atividades que integram diretamente os quadros da vida social, e postas de lado as outras. O sr. Fernando de Azevedo assinala com razão que a nossa formação se caracteriza por uma anterioridade do arcabouço jurídico-político, uma espécie de hipertrofia da forma sobre o conteúdo, se me permitem, devida em parte à transladação dos quadros metropolitanos à colônia em formação. Para o direito e a política, portanto, se dirigia a maior dose de valorização social, assim como para as atividades que as ornavam e realçavam, como a literatura. A ciência incipiente só se expande graças à tomada do poder pelas classes médias e o advento da República, com a *mise en valeur* das nossas possibilidades técnicas e industriais.

Parece-me plenamente aceitável a interpretação do autor, que apenas menciono, sem descer à sua análise, e que precisa ser procurada pelos vários capítulos.

Quanto à debilidade do nosso pensamento filosófico, parece-me devido sobretudo à inexistência entre nós de uma classe dirigente suficientemente consciente e, sobretudo, suficientemente sólida sobre o seu fundamento econômico para criar uma atmosfera ideológica em que pudesse medrar a florzinha delicada da filosofia burguesa. Quem sabe na futura sociedade de cunho popular, que antevemos, surgirá a manifestação ideológica forte da nossa cultura robustecida?

No meio dos processos gerais que traçam a linha de orientação da nossa cultura, o sr. Fernando de Azevedo assinala, com justeza, os processos e os fatores de urbanização, dando-lhes uma importância que revela a sua compreensão do fenômeno.

Na urbanização, com efeito, vai buscar muitos dos fatores da nossa evolução política e intelectual, ligados que são esses ao processo de estratificação social urbana e à definição de uma ideologia mais propriamente burguesa, que se afirma como antagônica

ao feudalismo dos senhores rurais. E é essa urbanização vitoriosa no século XIX que prepara a europeização das nossas ideias, o advento dos ideais democráticos — ligados às necessidades econômicas das classes urbanas — e o sentido litorâneo da nossa civilização.

Graças à bela análise do sr. Fernando de Azevedo, compreendemos o sentido da defasagem que indica na introdução, e que, como vemos, nasce da oposição litoral-interior, contradição histórica que forma a base da nossa história contemporânea e de cuja solução depende o nosso destino como povo.

Todos esses processos e diretrizes se refletem e se espelham nos processos e nas técnicas de transmissão de cultura, em que se vê a sua luta, o seu progresso ou o seu regresso. Na terceira e última parte do livro, portanto, é que se desprende o sentido da evolução cultural brasileira, o jogo dos fatores e das consequências, dos condicionantes e dos condicionados — resultando um corte vivo e orientador. Até aqui, o estudo da nossa história educacional não tinha em sido feito com esse espírito, e ninguém ainda tirado dela as consequências sociológicas e históricas presentes nas exposições do autor. Por isso mesmo, ela é, sem dúvida, sobre ser a mais original, a parte mais importante do livro. Sendo a educação um processo de integração do indivíduo no seu grupo, o seu estudo sociológico pode levar-nos, como nos leva com o sr. Fernando de Azevedo, a visões e interpretações altamente esclarecedoras do significado da evolução e do caráter do grupo em apreço.

Deste livro, que se situa dentro da obra do autor como um coroamento e como uma retomada de quase todos os seus temas, se desprende uma sugestão e um rumo. Sendo impossível mencionar num só artigo os aspectos de uma e de outro, nos ocuparemos no próximo com um exame mais detalhado de alguns dos seus pontos.

Notas de crítica literária – Cultura Brasileira II

Uma circunstância que desperta imediatamente a atenção é o que se poderia chamar de perfil genealógico do livro do sr. Fernando de Azevedo: à maneira pela qual ele se entrosa numa tradição brasileira de discursividade larga, — à tendência para o ritmo oratório enfunando os períodos e dispensando igual carinho à precisão do pensamento e à elegância da forma e das imagens. É a tradição, vinda da literatura colonial, que assume os seus contornos mais nítidos e mais fecundos com *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e à qual não são estranhas as obras dos nossos sociólogos modernos — Oliveira Viana, com a sua propensão ao ritmo grandioso, um Gilberto Freyre, no qual ela se sublima, transformando-se e recebendo a contribuição da linguagem liberta.

Ainda quanto à composição e ao plano, o livro do sr. Fernando de Azevedo permanece dentro do quadro clássico dos estudos brasileiros. Como Euclides da Cunha, como Sílvio Romero, ele começa por um bosquejo dos suportes físicos da cultura, fundamentando solidamente as conclusões — que se organizam no domínio da sociologia — por um estudo prévio seus fundamentos. Considerando-se, com efeito, nos fenômenos sociais, uma parte que se poderia chamar de *adquirida* ou *cultural*, impõe-se a consideração prévia de outra, que a condiciona e fundamenta, que de certo modo é *natural*, no sentido de *data* e, portanto, *estrutural* — a vida social se formando justamente das interações da estrutura e da cultura. São dados o elemento físico — meio geográfico —, o biológico, o psicológico. Deles parte o sr. Fernando de Azevedo, tal critério fazendo com que a obra apresente uma grande coerência com o seu subtítulo: “Introdução ao estudo da cultura no Brasil”. Um livro que introduz, deve com efeito ser um livro que inicia. Que passa necessariamente, portanto, pelos dados pobres os quais se elevam à cúpula da cultura. É o que o autor analisa em alguns capítulos da primeira parte — “Os fatores da cultura” — passando das nações de ordem antropológica e geográfica a um ensaio de caracterologia do nosso povo e à sua evolução social.

Quando, no meu primeiro artigo, falei que o sr. Fernando de Azevedo se apresentava com espírito quase totalmente desprovido de pré-nações, lembrava-me sobretudo ao escrever o *quase*, do seu capítulo sobre a psicologia do povo brasileiro, onde me parece que nem sempre conseguiu se afastar do convencional.

Os ensaios de caracterização psicológica são sobremaneira difíceis, sobretudo em países como o nosso, onde não foram feitos ainda trabalhos suficientes de psicossociologia diferencial e onde, como lembra o autor, o sincretismo das origens é o cunho mais relevante. Daí o esquematismo em que geralmente temos de cair, generalizando certas convenções solidamente enraizadas, às quais o autor nem sempre soube ou quis fugir, como as relativas à nossa *bondade*, à nossa *generosidade* — conceitos vazios quando aplicados, do ponto de vista sociológico, a uma coletividade pulverizada em ilhotas díspares de cultura e níveis econômicos.

Não obstante, a não ser a tentativa, que julgo mais feliz por mais prudentemente generalizadora, do sr. Sérgio Buarque de Holanda, não me parece que se tenha feito, antes do sr. Fernando de Azevedo, uma tentativa de vulto nesse sentido.

No capítulo relativo à evolução política, o autor historia as vicissitudes da nossa formação e o movimento pendular que nos leva do federalismo à centralização, concluindo que “a sociedade, agora (depois de 1937) centralizada, pois todas as sociedades centralizadas são igualitárias — evolui para o igualitarismo, impelida por grandes reformas sociais e econômicas” (pág. 104) — e acrescenta em nota: “As sociedades evoluem para a igualdade, e depois da igualdade civil e política, é reclamada

sempre a igualdade econômica; mas como já se constatou, todas as sociedades centralizadas são igualitárias e as mais igualitárias são as mais centralizadas (...) Legisladores ou revolucionários que prometem a um tempo a igualdade e a liberdade, de duas uma, lembrava Goethe: ‘ou são visionários ou são charlatões’”.

A minha única discordância com o autor está nesse ponto. Quanto à primeira parte da afirmação, não me parece que se possa reduzir o problema à generalidade de que se reveste a afirmativa do sr. Fernando de Azevedo. Se temos observado em geral que, nas sociedades ocidentais, os períodos de igualitarização são precedidos por períodos de centralização autoritária, é preciso considerar que nem sempre estes preparam aqueles. É preciso distinguir cuidadosamente, para diagnosticar o caso brasileiro — uma vez que nos fenômenos sociais formas semelhantes nem sempre definem conteúdos semelhantes — a centralização autoritária que é uma necessidade de organização, de racionalização administrativa, ou de imperativo de justiça social, daquela que representa simplesmente um esforço de tomada de poder — as medidas centralizadoras nem sempre se distinguindo do desejo de perpetuação, de uma classe, de um grupo, ou de um indivíduo.

Quanto à segunda parte, não creio que se possa, com o sr. Fernando de Azevedo, aceitar para o Brasil a frase goetheana, de que é necessário escolher entre igualdade e liberdade. A tendência brasileira, que se observa no decurso da nossa história, e que fica ressaltada pela própria análise que o autor faz no seu capítulo sobre psicologia, é justamente de admitir um máximo de igualdade dentro dum máximo de liberdade. É notório o horizontalismo das relações do homem cordial brasileiro, avesso à hierarquia e estratificações. É notória a sua incapacidade de trabalhar num regime de opressão de classes, e a nossa chance histórica — ainda mais não tendo que ultrapassar, como não temos, o handicap colonial das castas — é de, à maneira de um México de Cárdenas, tentar uma democracia sem classes, baseada na economia planificada num sentido comunitário.

*

Estudados os fatores da cultura, o autor empreende o seu estudo na segunda parte, analisando a evolução das instituições e crenças religiosas (cap. I), da vida intelectual (cap. II), literária (cap. III), de cultura científica (cap. IV) e artística (cap. V).

Estes cinco capítulos são modelos de síntese, em que a massa enorme de informação é organizada num sentido de compreensão e de interpretação, notável sobretudo no domínio pouco trabalhado da nossa história científica, de que traça um quadro seguro e sugestivo. É notória a dificuldade de sínteses semelhantes, nas quais a concisão não deve prejudicar a necessidade de tudo expor, nem esta descambar para o arrolamento. O autor vence da melhor maneira possível essas limitações, condensando em juízos certos a sua experiência cultural, com aguda penetração histórica e sociológica.

Na terceira e última parte estuda a transmissão da cultura, e é nela sem dúvida que vamos encontrar a parte mais interessante do livro.

Como deixei assinalado no artigo anterior, é a primeira vez que a nossa história educacional é estudada como deve ser, isto é, sob o seu aspecto sociológico, compreendida como um feixe de processos sociais em interdependência com os outros e trazendo em si alguns dos aspectos mais característicos da cultura.

O forte estudo do sr. Fernando de Azevedo gira, se assim me posso exprimir, em torno de um mecanismo de passagem: a do ensino de tendências aristocráticas, para o ensino de tendências democráticas. A análise desta passagem longamente preparada por capítulos anteriores, cujo sentido e cujo alcance descobrimos então, o autor mostra como se liga à desagregação do patriarcalismo, — ao qual se prendia o ensino jesuítico de humanidades clássicas, — e à solidificação das burguesias urbanas. Mostra como as “profissões liberais”, concebidas a princípio sobretudo no sentido jurídico, acompanham

o desenvolvimento da sociedade, diferenciando-se lentamente no seio da sua evolução o ensino científico, ligado a necessidades técnicas e industriais da burguesia imperial e republicana. Assinala o nascimento e a evolução do ensino técnico e profissional, sintomas da adaptação às condições sociais, e a decadência progressiva do espírito jesuítico de letras clássicas.

Através deste estudo, se desprende a concepção de ensino do autor, amadurecida longamente em anos de estudo e de incessante atividade, no desempenho de funções que sempre soube realçar pela sua infatigável preocupação de tornar o ensino uma realidade viva e ligada às necessidades da sua época. Aliás, a fase contemporânea da nossa história educacional é em grande parte a história do autor que lhe tem dado o melhor da [ilegível] de intelectual e de homem público.

Para o sr. Fernando de Azevedo, o ensino marcha com a sociedade para um novo humanismo, diferente daquele que constituiu por tanto tempo a base da cultura nacional, produtora de juristas e *beaux esprits*. O processo de democratização do ensino importa numa revisão de valores, e numa aceitação do sentido novo da vida, todo ele concebido à luz das necessidades coletivas. Importa na cristalização de um novo “estilo” educacional que, respeitando as tendências e as peculiaridades da nação, — em cujo caráter próprio mergulha fundamente as raízes, — se alarga não obstante até o sentido ecumênico da vida moderna, dirigindo-se não mais às elites visadas pelo ensino clássico, mas aos homens tomados em todo, e aos seus problemas mais vivos e palpitantes.

A filosofia de educação do sr. Fernando de Azevedo, nascida evidentemente do desejo profundo de fazer a inteligência servir, no mais alto sentido do termo, se afirma neste livro com renovada segurança, fundamentada que é pela análise rigorosa e científica de toda uma evolução social e histórica.

Notas de crítica literária – Um Ano

Relendo hoje o artigo com que, há um ano, iniciei a minha atividade neste rodapé, vejo com satisfação que subscreveria integralmente as suas afirmações de ordem ética e doutrinária. Em mais de um ponto as minhas ideias mudaram, alterando orientações de detalhe avançando ou regredindo. Não obstante, a minha diretriz dentro da crítica permanece integral nas suas linhas mestras. Sou o primeiro a reconhecer quão pouco tenho avançado nela, mas reivindico para este avanço as honras da coerência e da persistência com que vem sendo seguido.

Conforme prometi no meu primeiro artigo, tenho procurado manter a atividade crítica diretamente ligada à vida do meu tempo, destacando nos múltiplos aspectos das obras aqueles que, direta ou indiretamente, as tornem sinais e índices das ideias e dos rumos da inteligência moderna. Agindo dessa maneira, tenho feito atividade eminentemente transitória, porventura, mas, sem dúvida alguma, viva e participante. Reafirmo agora, como há um ano atrás, a minha convicção de que crítica de jornal é uma atividade momentânea e que o crítico literário não visa à duração mas o seu momento. É um *dragoman*, junto aos seus contemporâneos, das ideias e das obras de arte que, elas sim pertencem à posteridade.

Contrariamente ao meu amigo Álvaro Lins, não me esforço por inscrever a minha crítica numa ordem perene, equiparando-a à criação. Aceito com humildade a sua contingência e o seu imediatismo, reconhecendo que a sua duração é obra de um instante e que, certamente, a da minha própria vida será maior do que a dela. Em compensação tenho certo orgulho em acreditar que, no momento que passa ela é útil e é esclarecedora. Tenho, sobretudo, a alegria de achar que vou mais ou menos cumprindo o meu intento de chamar a atenção de leitor para aspectos pouco lembrados pela nossa crítica literária, quais sejam o sentido e o condicionamento histórico-social da criação e da obra de arte. E nisso se contém a confiança que nutro na minha *utilidade* — porque, procurando menos lançar-me no Tempo do que trabalhar, num sentido coletivo, a minha parcela de tempo, estou transformando a minha crítica em vida de todo o dia.

Mais de um leitor e mais de um amigo têm chamado a minha atenção para a recorrência das minhas afirmações e para a insistência com que as faço. Achar mesmo que *sacrifício* o alcance da minha análise ao dirigi-la mais para o condicionamento da obra do que para o que se convencionou erroneamente chamar a sua *essência*. Ora, numa obra não há *essência*, porque uma obra é um lugar (sentido geométrico) de influências e de ressonâncias — da época, das condições sociais e da psicologia do autor. Como já tive oportunidade de escrever, combatendo o essencialismo do meu amigo Álvaro Lins, o que se chama de *essência* de uma obra não passa da hipóstase das suas *condições*. Arriscando amarrotar os vincos em que se comprazem os cérebros espiritualistas, direi que dura aquilo que é condicionado: descobrir aquilo que condiciona é explicar a razão e a natureza do fenômeno da duração artística, — embora seja mais estético e mais *profundo* aceitar o incondicionado, o que importa na hipótese, para mim inadmissível, de transcendência dentro da criação.

Mas o mundo não é só doutrina, há a passagem sempre grave e decisiva, da teoria à prática. Numa como noutra, mas sobretudo na segunda, são graves e decisivos alguns dos inconvenientes apresentados pela orientação em que procuro me encaixar. Tomemos dois deles para exemplo.

Primeiro. Um dos perigos de se procurar a explicação social de uma obra literária é o de se chegar a uma visão orgânica do período estudado e concluir pela noção de *estilo*

de uma cultura e de uma época, noção largamente divulgada por Spengler, após Nietzsche e Frobenius, e que só pode ser aceita com as maiores reservas. Através dela, com efeito, podemos ser levados à ideia de que estilo de época significa sincronia das manifestações culturais (cultura no sentido largo), um período de esplendor político, por exemplo, significando um impulso de vitalidade que repercute necessariamente nas artes, nas ciências, nas técnicas. Ora, nada mais errado. Essa concepção primária representa uma visão de superfície ou uma exorbitância de lógica. Na história dos povos, o que se observa com frequência é um impulso diacrônico no movimento da cultura. São raros os períodos como o século XVII francês. A grandeza política pode ser fruto do ímpeto para expandir largamente condições econômicas em plena vitalidade, mas também o arranco derradeiro que procura sustar o desmoronamento definitivo de um equilíbrio econômico instável. E a literatura pode permanecer à sua margem — como os fenômenos de gestação lenta permanecem à margem dos ímpetos fugazes — para florescer numa fase posterior que pode ser de depressão política.

O *estilo*, portanto — se é que se pode sem grave risco usar este conceito perigoso — se faz de contrastes, de evoluções que acotovelam involuções, de pseudocondicionamentos, de inter-relações fictícias. O crítico ou o historiador literário que se puser a discerni-lo, arrisca ser embalado pela facilidade das aparências e chegar às mais falsas, embora aparentemente lógicas e brilhantes das conclusões.

O segundo, perigo intimamente ligado ao primeiro, é o de dar mais importância aos fenômenos de condicionamento do que à própria obra condicionada. É um pecado por excesso, que resulta no desvirtuamento da crítica em benefício da sociologia ou da história.

Ainda recentemente, um crítico norte-americano, historiando o romance inglês, mencionava o seu desejo de não considerar a literatura como o que ele chama um “organismo”, dizendo interessarem-lhe menos as ligações e o condicionamento da obra do que a sua realidade acabada e autônoma — pelo mesmo motivo, acrescenta pitorescamente, por que, num quadro, a moldura lhe interessa menos do que a tela. Esta parece ser a tendência de boa parte da crítica universitária norte-americana; tendo encontrado um teórico recente e brilhante no professor René Welleck, em seu estudo sobre períodos literários.

A verdade é que o condicionamento social e histórico da literatura não é apenas a sua moldura mas — sem que isso implique num atentado à sua autonomia — a própria substância da sua realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos, graças, não a uma misteriosa participação com algo incondicionado, mas a uma forte virtude de eloquência e generalidade. Além do mais, se nos países de cultura mais antiga ou mais adiantada a explicação social da literatura já chegou a um ponto de quase saturação e de exagero, o fato é que, no Brasil e em relação à nossa literatura, ela é praticamente inexistente, descontados a tentativa ampla demais de Sílvio Romero e os raros trabalhos do sr. Astrojildo Pereira. Por isso, para nós ela é uma etapa necessária, podendo tornar-se de uma fecundidade remoçada se conseguirmos evitar os tropeços que a comprometeram noutras terras. O necessário é nunca perder de vista os exageros da doutrina na aplicação da crítica que chamei de funcionalista, querendo com isto evidenciar não só a sua tendência de encarar as relações de variabilidade do fenômeno literário com os outros fenômenos culturais, como também o seu desejo de desempenhar uma função efetiva no complexo das outras atividades sociais.

*

Bem ou mal, atingindo ou não os meus propósitos, atrás de mim se estendem doze meses de atividade neste rodapé e de contato com o público. Este artigo deveria em grande parte ser um artigo de agradecimento: àqueles que têm me dado, neste jornal, apoio e

liberdade de expressão, àqueles que leem e que me escrevem; aqueles que aceitam e aplaudem o meu trabalho. Se de um lado, por exemplo, recebi uma carta cujo autor, tomando ao pé da letra o estilo indireto e irônico das “Reflexões a lápis rosa”, me chamando de clerical (sic) e de integralista (sic!), do outro tenho encontrado compreensão e simpatia da maior parte dos leitores interessados na liberdade do pensamento e na luta contra forças reacionárias, — tão vivas dentro da literatura. Esse apoio me fez confiar no trabalho que vou levando adiante, querendo que a crítica, como a literatura, sejam para o leitor desses tempos tormentosos o que Spender quer que os seus versos sejam:

I say, stamping the words with emphasis,
Drink from here energy and only energy,
As from the electric charge of a battery,
TO WILL THIS TIME’S CHANGE

Notas de crítica literária – *A quadragésima porta*

*A quadragésima porta*¹ se situa numa linha do romance brasileiro que passou incólume pelo movimento renovador de Trinta, tendo se originado em certa atmosfera carioca da década de Vinte, na qual se situam escritores como o autor, o sr. Barreto Filho etc.

Para compreendermos bem este romance complexo e podermos situá-lo na nossa história literária, é preciso abordá-lo por mais de um aspecto — tomar umas três ou quatro portas para chegar às quarenta; pequenas portas que não têm prefixos musicais ou poéticos em conduzem ao Mistério, mas que abrem asseadamente para um pátio de clareza e de análise.

Antes de mais, esse é um livro sintoma e um livro símbolo, se o encararmos do ponto de vista da sua situação do seu significado social.

A primeira característica que nele chama a atenção é o seu alheamento absoluto a tudo que seja gosto do momento, preferência do público, correntes literárias. Esse alheamento, além de indicar uma vocação real e superior, é a marca de um evidente aristocratismo, cujas raízes nos ajudarão sem dúvida a penetrar no sentido da obra.

A quadragésima porta é o romance que exprime por excelência alguns dos estados de espírito e das atitudes de uma certa burguesia litorânea do Brasil no período que vai do Encilhamento ao *crack* de 29. Que se nutria de valores europeus e considerava o seu país — onde se sentia despaisada — como uma linha pontilhada ao longo da costa, apoiando-se na enorme massa de terra de uma região exótica de que lhe falavam os contos de Afonso Arinos. Que tinha vocação do cosmopolitismo e o culto da viagem à Europa, de onde importava tudo desde o leite condensado e a manteiga suíça. Dessa burguesia extremamente brilhante e sem consistência real, marginalizada culturalmente por um desejo doentio de participar, custasse o que custasse, das radiações do ocidente europeu, o livro do sr. José Geraldo Vieira é o mais brilhante sintoma e porventura a suprema afirmação literária. A geração do sr. José Geraldo Vieira é a última, ou penúltima, que viveu da paixão pela Europa — conhecida a palmo e cantada em prosa e verso — e o seu livro é a libertação de um imenso recalque: o do complexo cosmopolita fixado na consciência da burguesia litorânea do Brasil. Por isso, passa-se no mundo ideal, na Pasárgada do burguês brasileiro que bebia os ares do velho mundo e de que Eduardo Prado é o paradigma ilustre.

O lugar da ação é Portugal e, sobretudo, Paris. O mundo em que vivem os seus personagens centrais — portugueses — é aquele com que sonhavam os brasileiros de boa família e alevantados propósitos, que pudessem ter na carteira gordas letras de câmbio sobre as praças de Londres, Paris, Berlim, Roma, Lisboa. Mundo em que há titulares da nobreza, embaixadores, estetas, magnatas de alma sensível, intelectuais da moda, grandes músicos, boêmios famosos. Gente para o forasteiro, estranha e “*chic* a valer”, como diria o Dâmaso Cândido de Salcede. Em que o amor pelo requinte se casa com o fervor pela arte (a Arte) e a admiração pelas instituições democráticas, em que caiba a aristocracia do espírito e das maneiras.

O sr. José Geraldo Vieira reconstitui a atmosfera de entre as duas guerras, ao aspecto cosmopolita sob que a amavam os turistas, sul e norte-americanos, sob o qual a amavam os brasileiros ricos que nela iam respirar e os pobres daqui ficavam suspirando por ela. Sonho de verão de um burguês recalcado, o seu romance é intrínseca e

¹ José Geraldo Vieira, *A quadragésima porta*, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1943.

intimamente, do ponto de vista ideológico, um fruto do idealismo burguês que caracterizou o nosso século até a presente guerra. Nem podia deixar de ser assim.

Os personagens centrais — a família do velho Albano — são uns felizardos, donos de grandes quintas em Portugal, onde possuem também uma companhia hidroelétrica; coproprietários de companhias internacionais de petróleo e de uma monumental agência telegráfica. Têm palacetes no campo português; casas em Lisboa e Paris; vasta propriedade em Arcachon, no sul da França, na qual há nada menos que uma pista de aviação, um campo de polo, *links* de golfe etc., além do mar que Deus dá graça até para os ricos.

Ora, gente de tal modo bem-dotada pela Divina Providência (representada na família pelo erudito prelado Dom Maxencio, irmão do velho Albano) tem forçosamente o necessário complemento psicológico: uma bela alma. É um despotismo de belas almas. Belas almas por todo o lado: no velho Albano; no bispo; na irmã Dona Mariana; nos dois filhos Bruno e Gonçalo; na nora Brígida; no neto e personagem central, o moço Albano. Como convém, todos eles amam o Belo, o Justo, o Bom. São mesmo Belos, Justos, Bons. Têm Fé, Esperança e Caridade, e a sua vida é um tecido sutil das três virtudes teológicas, amansadas, refinadas, passadas pelo crivo tênue da mais requintada formação artística. Todos eles têm uma queda invencível pelos aspectos nobres da vida e contêm uma quantidade máxima de energia moral, infinita compreensão, espírito de sacrifício, dedicação ao Ideal. É claro que os demais problemas da vida estão para eles sanados graças ao número de ações que têm nas grandes companhias internacionais. O sr. José Geraldo Vieira como que quis colocar os seus personagens centrais acima e além da contingência econômica a fim de temperar ao máximo, apurar nos mínimos e refinados detalhes a bela alma deles.

Ora, o culto frenético da bela alma, sublimação desta série de esplêndidas condições materiais de vida, só pode levar ao hiperpersonalismo que caracteriza o livro que é a *tarte à la crème* do pensamento burguês. Porque é claro que Companhia de Petróleo + Casa em Paris + Agência Telegráfica = Umbigo Maior que o Mundo, a menos que o paciente seja o príncipe Kropotkine, o que não é o caso. E como na ordem da especulação lógica as noções mais gerais têm precedência hierárquica, os heróis do sr. José Geraldo Vieira não forçosamente contemplar mais o próprio umbigo do que o mundo. Tudo se transforma em matéria de experiência pessoal, de aventura da personalidade e da sua bela alma. O homem se torna, de fato, a medida de todas as coisas. O importante é a *busca* rimbaudiana e gideana que norteia esses nobres Nathanaéis, num esforço infrutífero de encher o vácuo perpétuo da própria disponibilidade que lhes rói a bela alma como o abutre ao fígado de Prometeu.

O drama do livro e a sua força vêm dessa precedência fatal e terrível do umbigo sobre o mundo. Porque, bem formados como são, esses portadores de belas almas, que são os personagens, queriam dar prioridade ao mundo com as suas dores. Isso, porém, está acima das suas forças; da fatalidade das suas ações de Companhia; da falta de vitalidade social; do tóxico insinuante do diletantismo; do culto inevitável ao raro e ao que só acontece uma vez. Mesmo quando pensam dar-se totalmente — na criação artística, no altruísmo, na ação social — o que estão é dando pasto ao nobre e bem formado Nathanael que trazem na alma. Estão equacionando o mundo em função do próprio eu — o autor a colocar acima de tudo o problema da autorrealização num aristocratismo, mais que individualista, egocêntrico que tudo reduz à categoria de combustível para as reações interiores. É que as ações do homem não se definem apenas segundo sua vontade ou na criação literária da dos seus demiurgos, mas também segundo uma série de condições de ordem externa que formam o seu próprio engrandecimento e a escala por que se lhes define o valor. Não é impunemente que um homem descende de

outro que, “Sempre muito ligado a ingleses” entabula “as bases e os planos para a concessão de petróleo em quase metade do território persa”. A sua posição material no mundo lhe pedirá sempre contas e lhe traçará diretrizes, como certo misterioso personagem ao Estudante de Praga, que perdeu a sombra — aquilo que o projeta sobre o semelhante — para guardar apenas a própria aridez.

É interessante buscarmos o sintoma desse drama de precedência na atitude do autor diante da Rússia, que encarna por assim dizer, no livro, os problemas sociais. Como belas almas que são, os heróis do sr. José Geraldo Vieira não podem deixar de se preocupar com eles, canterburianamente. Assim é que Gonçalo vai parar na Rússia em 1917; assiste à Revolução e lá fica até 23, participando do esforço soviético de construção, com o qual está de acordo. Quando volta, põe-se a militar? Não: a *melhorar* a condição dos camponeses... da sua quinta — o que leva uma tia piedosa a dizer (alguém poderia se enganar...) que “isso não é comunismo, é cristianismo”. O resultado final da coisa é o enriquecimento da personalidade de Gonçalo, o alargamento de sua experiência pessoal, o refinamento de sua bela alma. Foi à Rússia: lá sofreu, mas aguentou bem, como compete a um *gentleman*, e voltou acreditando em muito do que lá se fazia. Ficou apto para tomar um ar de devaneio compreensivo quando se falar à mesa dos problemas sociais. E, sobretudo, comprou um direito inestimável: o de justificadamente e sem remorsos continuar voando nos seus aviões de motores poderosos e jogando golfe em Arcachon. Educado pelos jesuítas, na França e na Inglaterra, quando tem que educar o filho é aos jesuítas ingleses que o confia. A Rússia... isso é outro problema. Serviu para enriquecer a bela alma sensível, que participou do *drama* russo como de um romance de Dostoiévski e, na volta, canterburianamente, melhorou a sorte de uns tantos camponeses da sua quinta. É a atitude individual e platônica diante do problema social, fruto inconsciente das artimanhas da consciência reacionária.

É evidente que não estou acusando o sr. José Geraldo Vieira, mas procurando definir o clima de seu livro e situar os seus personagens principais, procurando enquadrar a uns e outros ao exterior. Um romance não vale propriamente pelas suas diretrizes ideológicas nem pelo seu significado social, mas pela sua realização artística efetiva, que procurarei analisar no próximo artigo. No caso, esta tentativa de situação, que é sempre o meu ponto de partida em crítica, se impõe porque o autor afirma ter querido fazer um romance ecumênico.

Nascido do cosmopolitismo refinado da burguesia litorânea, esse romance não é, como pretende o autor, ecumênico. Nem no sentido horizontal, de se sobrepor às fronteiras dos povos, nem no vertical, de se sobrepor às fronteiras das classes. É o romance de uma classe, da alta burguesia internacional, que os recursos materiais dotaram de grande mobilidade horizontal, e dos clientes que lhe são satélites: artistas, intelectuais, servidores. O povo fica significativamente ausente deste livro que ambiciona alcançar as coordenadas do ecumênico, e nele só aparece nas pessoas dos apaniguados: funcionários, empregados, domésticos. A única figura semipopular pela origem e pela conduta que alcança alguma independência e recebe bilhete de ingresso para uma das quarenta portas, abertas somente à *crème*, é o pequeno proprietário Cesário, mostrado sob os aspectos de usurário, falsário, grosseirão, a contrastar com a bela alma sensível e as virtudes teológicas dos donos do Mogadouro.

Notas de crítica literária – *A quadragésima porta* (II)

Por motivos que ficaram expostos, o fundamento ideológico deste livro grande burguês é um essencialismo personalista. Um essencialismo personalista que, pelo menos metaforicamente, se apresenta como católico. Não sendo um romance católico, é um romance em que os problemas são propostos e, sobretudo, abordados segundo um sistema de metáforas e conceitos buscados em parte na terminologia dos escritos católicos. Esse clima ideológico, esse esteticismo catolicizante lhe dá um cunho pronunciado de aproximação das essências, de tal modo que creio poder defini-lo, não mais à luz do seu condicionamento externo, que considero matéria exposta, mas segundo as suas tendências interiores, como um romance axiológico — querendo com isso dizer que é um livro cujo esforço principal é propor e desenvolver certos valores, mais do que estudar certo tipo de gente. Os personagens, e não só os centrais de que cuidei no primeiro artigo, como os outros, vivem e agem segundo a obsessão com certos valores núcleos, irredutíveis, que, mais que as circunstâncias comuns da vida, lhe condicionam o modo de ser. Quando agem, é sempre em virtude de alguma coisa imponderável que deve ser sobreposta aos interesses correntes. É como se cada personagem andasse à busca de uma posição axiológica pela qual anseiam, de onde pudessem encarar a vida sem as limitações da contingência terrena.

Quando é fundada a agência “D-U” não quer transmitir notícias nem ganhar dinheiro, mas fazer algo essencial para o século que, naturalmente, os seus donos não podem saber bem o que seja. Quando escreve ao marido ausente, Brígida não lhe fala com a linguagem da carne e do manguê, mas, procurando sublimar a uma e a outro, evoca motivos de ordem espiritual, dando à atitude de Gonçalo e à própria um sentido transcendente. (“Nosso convívio foi curto demais para que eu tivesse tempo de te dar provas da minha intensa organização espiritual, maior talvez que a amorosa”; “... e Ohanian, um ser em rotação constante, libertando-se da placenta da sua tragédia”; “... certas almas procuram em outras o interregno dos paroxismos”.)

Rejeitados para dentro deles mesmos e antepondo o Umbigo ao Mundo, os personagens do sr. José Geraldo Vieira têm de se lançar como de fato se lançam, à busca da transcendência, desse *quid* de que se aproximam às vezes, mas que nunca atingem, o livro ganhando força e vigor dessa procura ansiosa e permanente.

Da direção axiológica, decorrem naturalmente os temas e as preocupações do autor e dos personagens — que se apegam às atividades e às ideias que lhes facilitem a aproximação dos valores, a escalada da quadragésima porta. Os núcleos axiológicos do livro (com todos os perdões pela expressão rebarbativa) são poucos e decisivos, podendo talvez reduzir-se a um só: o drama da *escolha* na conduta do homem. Em torno dele dois outros, que lhe dão sentido, segundo o autor e seus personagens: o da graça e o da arte, esta encarada finalmente como uma espécie de caminho para a outra.

Se tomarmos todo o grupo de personagens da “D-U” veremos que eles se dividem em duas fases: a primeira do tempo de Gonçalo, compreendendo Michael, Bodigton, Kravchenko, a Ohanian, Gilberto e Marcelo; a segunda, do tempo de Albano neto, compreendendo dois grupos que são herdeiros de Gilberto e Marcelo. De um lado, Morhange e os seus; de outro, os de Thorenc, Torremusa, Kippenberg etc. Esses grupos antagônicos, simbolizados no par Esaú e Jacó que são os irmãos Hellé, representam duma parte a solução reacionária (alegoricamente, o ingresso de Gilberto nos dominicanos), de outra, a revolucionária (alegoricamente, a atividade de Marcelo na Internacional Comunista). Os personagens todos são alegorias desse problema capital de escolha, salvo

os que permanecem no centro alheios ao drama: De Merlin, Norris, Lady Karakheta, Mlle. Huby.

A preocupação axiológica leva o autor a transformar os seus personagens em alegorias, não lhes respeitando a autonomia e o destino. Usa-os como ilustração, como instrumento dele ou dos personagens centrais para a busca dos valores. Quando não precisa mais deles, liquida-os sumariamente. Exatamente da maneira por que a grande burguesia imagina as suas relações com os seus semelhantes de outras classes.

Como se vê, é um romance essencialmente intelectualista. Um romance de outra cultura nos dois sentidos: o intelectual e o biológico. Um romance em que o drama é maior do que os personagens; em que o drama não nasce deles como no admirável e humaníssimo *Fogo morto*, do sr. José Lins do Rego, mas paira acima deles e lhes condiciona a existência.

Sendo um romance intelectualista, *A quadragésima porta* é também um livro de erudição literária e artística (coisa rara entre nós), em que os caminhos se abrem entre tufos densos de citações, de sutilezas, mergulhos em profundidade, de jogos verbais de toda espécie. Os personagens se dizem coisas tremendas (“... te vi... metamorfoseada em nova Jerusalém, da frente ao ombro toda incrustada de pedras preciosas”); se chamam a três por dois de Savroguine, falam da Bíblia, sabem Homero de cor, pilham Dostoiévski, sabem de requintes do Oriente. Lembro-me de certo personagem de *Pane e vino* de que Silone diz que tinha “il genio di creare la bellezza com niente” — e me ocorre que o sr. José Geraldo Vieira é exatamente o contrário. Sua ascendência dá muita volta, mas não há dúvida que passa por Góngora e acaba em Alexandria, com escalas em Bizâncio. Nunca o vemos chegar diretamente à vida, que vem para o seu livro através de um laboratório em que há as retortas mais labirínticas e mais sinuosas.

O tratamento que dispensa aos temas é ainda uma consequência do axiologismo que vimos reger a vida dos seus personagens. Em cada coisa ele procura realçar uma qualidade que a eleve a valor estético, entrando em cena a sua qualidade verdadeiramente proustiana de anastomosar as essências unificando domínios aparentemente estanques, simplificando as disparidades, pondo em relevo as afinidades secretas através da metáfora criadora.

No entanto neste trabalho de anastomose profunda, de ligação subterrânea, que é um dos alvos da filosofia e da arte, em busca da ilusão da unidade o sr. José Geraldo Vieira não atinge o seu intuito, porque não consegue inserir as suas imagens e as suas redes no plano por assim dizer essencial em que as sabe colocar um Proust, por exemplo. É que em Proust, as coisas se tornam significativas, necessárias, ganhando a sua justificação graças à atmosfera *essencial* em que mergulham. A atmosfera do sr. Geraldo Vieira não é essencial (o esnobismo, por exemplo, continuando as mais das vezes a não passar de esnobismo) embora autor e personagens se esforcem sempre por atingir aquele estado de graça estético, dostoiévskiano, proustiano ou kafkiano, em que os valores se desprendem da valorização que têm na vida cotidiana para atingirem um outro, como que transcendente e definitivo.

Em Proust as coisas menos importantes em si — o armorial, a etiqueta, a suma do esnobismo — parecem valores reais e essenciais, misteriosamente ligadas à arte e concorrendo com ela para aquela impressão monista da “Divina Ideia do mundo, que jaz no âmago das aparências”, de que fala o velho Carlyle, citando Fichte. No sr. Geraldo Vieira, apesar da sua capacidade de ligação, temos frequentemente a impressão de *étalage*.

Mas, nessa busca de processo de expressão que lhe permitam uma aproximação mais efetiva com os valores, o sr. Geraldo Vieira realiza uma das tarefas mais importantes da literatura que vem a ser a abertura de *possibilidades*, de vias de expressão que, se

afastando de uma dada rotina, violentam-na de certo modo e afirmam mais decididamente alguns aspectos do espírito, da sensibilidade ou do mundo, antes aprisionado pela estreiteza da convenção literária. Na moderna literatura brasileira (ao que eu saiba ou me lembre, e descontando o jogo infeliz do sr. Jorge de Lima), o sr. Geraldo Vieira guardará o mérito de ter rompido com o nexu lógico e aberto uma nesga para explorações mais ousadas da alma humana. Assim é que no seu livro há um anjo. Um anjo de verdade, e mesmo mais de um, que não são alucinações nem metáforas. E o anjo Azael significa exatamente o pivô em torno do qual gira a parte principal do livro — a paixão e a criação de Albano — a saber o problema da conduta do homem tomada entre a graça e a danação. Entramos por aí num clima de *Sparkenbroke* — guardadas as devidas proporções — em que o amor se eleva a meio de conhecimento e via por excelência para algo transcendente e inefável que seria o supremo conhecimento: a criação artística e a morte para Charles Morgan: a criação artística e a graça, a redenção para o sr. José Geraldo Vieira.

O livro adquire uma grande largueza com a intervenção do anjo, que passa a ser uma espécie de padrão hipostático do comportamento e da criação de Albano. E graças a ele ganhamos uma das páginas incontestavelmente mais belas da literatura, que é a 351 do romance, na qual os anjos, simbolizando a presença da censura moral, cristãmente encarada como o pecado, dão um ritmo de grandeza à posse dos amantes. E é sintomática, confirmando a minha hipótese, a presença da noção metafísica do pecado nesse livro representativo de uma velha civilização — em contraste com a maioria da nossa ficção moderna cheia de vitalidade nova e sadia.

Outro aspecto raro entre nós, observável na *Quadragesima porta*, é a participação da música, que aparece, não como glosada ou servindo para digressões, como no sr. Érico Veríssimo, mas sendo como que criada em prosa de ficção. Como Proust *compõe* a sonata e, depois, o senhor de Vinteuil, o sr. José Geraldo Vieira *compõe* um *septuor* e, sobretudo, uma sinfonia, que, sem serem aquele prodígio da composição proustiana — por mais ilustrativa e, às vezes, quase figurativas — são sem dúvida alguma uma tentativa interessante e, entre nós, inédita.

Quanto à via de expressão, o livro é formado sobretudo pela fala e pelas cartas dos personagens que se exprimem longamente, em diálogos e monólogos intermináveis com largo consumo de metáforas, citações, comparações, enumerações.

O que mais impressiona neste livro é seu desligamento total do Brasil, dos nossos problemas, da nossa maneira de ver os problemas — como desligada do Brasil era e ainda é a classe de que ela é a expressão e símbolo.

A sua escala — nisso vai ao mesmo tempo um elogio e uma reprovação — é muito mais ampla do que a habitual na nossa literatura. A sua categoria, mais universal, condicionada por problemas de ordem mais permanente e de âmbito mais geral do que a dos nossos escritores. O estilo é corretíssimo e rebuscadamente trabalhado. De brasileiro nada tem. Qualquer Camilo transviado não negaria a perfilhá-lo. Quanto ao capítulo das influências, o próprio autor já tomou o cuidado de esclarecê-lo, citando Proust, Gide, Joyce, Morgan, Huxley etc.

Em resumo, *A quadragesima porta* é um livro de valor considerável que prende o leitor desde o começo até o fim ridículo e melodramático em que o jovem herói alista a sua bela alma a serviço da RAF. A sua forte intelectualização, a força dos problemas que aborda e levanta, a volúpia paciente com que o autor se alonga através dos períodos castigados, fazem dele um bloco que se impõe e que permanecerá. Que provoca não raro a admiração, e nos faz desejar ardentemente que nunca mais sejam possíveis no Brasil obras semelhantes e classes que as tornem possíveis e significativas.

Notas de crítica literária – *Fogo morto*

O sr. José Lins do Rego tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre o passado divorciado do futuro. Em *Fogo morto* há um pouco da atmosfera dos grandes russos, com aquela impiedade em desnudar o sofrimento e pôr a descoberto as profundezas da dor do homem.

Quanto à composição, *Fogo morto*¹ é um romance de planos, no sentido geométrico. Planos na construção, — na disposição e nas relações das pessoas — nos quais o sr. José Lins do Rego mostra a sua ciência das perspectivas. A primeira parte coloca os problemas atuais com que se debatem os personagens, que são apresentados segundo a sua convergência para um ponto fixo, — a casa do Mestre José Amaro. A segunda foge para o passado, estabelecendo a profundidade temporal, completada pela terceira, que volta ao presente e retoma, num ritmo intenso de drama, os temas propostos na primeira.

Os indivíduos também se dispõem em planos, definidos segundo as suas relações sociais, e a sua ação é de certo modo o fruto da interferência, do encontro e dos choques desses planos segundo os quais se organizam. Porque uma das forças dos livros do sr. José Lins do Rego é que eles assentam sempre sobre uma realidade social intensamente presente e agente, condicionando a circulação das pessoas e contribuindo para a análise diferencial que delas faz o romancista.

E o que torna ímpar este romance entre os publicados em 1943 — alguns dos quais de primeira qualidade — é a qualidade humana dos personagens criados. *Fogo morto* é por excelência o romance dos grandes personagens. Se tomarmos um livro como *Terras do sem fim*, não há dúvida que encontramos grandes tipos: Sinhô Badaró, Horácio da Silveira. Sendo, no entanto, um romance poético, os elementos são nele personagens da mesma altura que os homens, que se fundem na mata, no mar, no cacau, tratados quase como valores anímicos. N' *A quadragésima porta* as pessoas se fundem nos problemas e dependem deles. Aqui, ao contrário, os problemas se fundem nas pessoas e só têm sentido enquanto elementos do drama que elas vivem. Nada se sobrepõe aos personagens, literariamente falando: os personagens é que se alçam sobre tudo, dominando os problemas e os elementos, com a sua humanidade. Encontramos por isso, em *Fogo morto*, uma proximidade, uma presença de carne e sangue mais emocionante, mais direta do que na poesia de *Terras do sem fim* ou na problemática intelectualista de *Marco zero* e da *Quadragésima porta*.

*

Assim, pois, um romance de grandes personagens traçados em planos que se sobrepõem e se cruzam, definindo através dum intenso calor humano, a estrutura social da Várzea.

Ao alto, o velho José Paulino, do Santa Rosa, *deus ex machina* nas questões dos parentes, dominando serenamente a Várzea com a sua estatura de rico senhor de sete engenhos, alvo das invejas de uns, da oposição aberta de outros. A sua ação se organiza

¹ José Lins do Rego, *Fogo morto*, Livraria José Olímpio, Rio, 1943.

dentro do antigo código patriarcal, ainda permitido graças às condições econômicas sobre que assenta a autoridade do velho senhor. As relações entre os parentes são reguladas por ele, e acorrer às suas dificuldades é um dever de patriarca a que ele nunca foge. A sua voz é ouvida pelas autoridades policiais; o governo atende os seus pedidos; Antônio Silvino acata seus desejos, porque tem com ele um *modus vivendi*. O seu prestígio garante a sua autoridade; a sua riqueza garante o seu prestígio.

Ao lado dele, a engenhoca decadente do Coronel Luiz César de Holanda Chacon, que produzia setecentos bons pães de açúcar no tempo do sogro, o velho Capitão Tomás Cabral de Melo, e que se arrasta agora numa decadência lenta, até apagar o seu fogo. Seu Lula padece da doença de prestígio. Os parentes ricos lhe fazem mal. Não podendo ser o primeiro, se retrai amuado. Vai à missa do Pilar de trole, vestido de preto; se ajoelha em almofada de seda, com a mulher e a filha solteirona ao lado dela, cheias de joias, e nem olha para a canalha. Os camumbembes querem menosprezá-lo; não reconhecem a sua estirpe e a sua educação. O primo Zé Paulino quer usar-lhe o nome limpo e nobre para a sua política. O velho Lula ignora a existência dos primeiros e se machuca com a riqueza do segundo. Fecha-se em copas e se afasta de ambos. O pai morreu com Nunes Machado, em 48; a mãe foi perseguida pelos inimigos políticos; o governo de João Alfredo lhe tirou os escravos arbitrariamente; a filha namorou um doutor da Paraíba, filho de alfaiate. Todos conspiram contra ele; todos pensam em desprestigiá-lo. Mas ele reage com violência, aos gritos, fechando-se cada vez mais nas suas rezas infundáveis, cercado no isolamento trágico, pontilhando a tragédia do autoritarismo fracassado com o baque dos ataques epiléticos. Lula de Holanda é gente fina de Recife. Não respeita camumbembes nem atura bizarria de parente rico. Tem o seu engenho e o seu trole, o único da Várzea. A mulher e a filha não são aquelas tabaroas brancas dos outros engenhos. Foram educadas no Recife e sabem tocar, no grande piano de cauda, aquelas valsas tristes que lhe faziam tanto bem aos nervos. Mas o piano se cala com o avolumar da tragédia, com a tensão das relações domésticas. A filha solteirona lhe tem um surdo rancor, e no entanto era tudo para ele na vida. A mulher lhe tem medo. O piano para, até ser quebrado pelas coronhadas de Antônio Silvino, que o desfeiteia. O desfeiteia como aquele sertanejo atrevido, que desconsiderara o velho sogro nas suas barbas, sem que ele tivesse coragem de reagir e castigar o insolente. Seu Lula se sente covarde. O trole, velho, com os arreios arrebitados, a parelha descadeirada, para também. Não se ouve mais na Várzea a campainha do Coronel Lula de Holanda, de gente fina do Recife, cujo pai morrera com Nunes Machado, em 48, mas que tem medo de catingueiro atrevido. E o próprio Santa Fé para. O mato invadiu os partidos de cana. A última safra foi de cinquenta pães. A casa-grande vive das moedas guardadas pelo velho Tomás, das galinhas e dos ovos de Dona Amélia. O fogo se extingue; o engenho se finda. Mas o Coronel Lula de Holanda, de gente fina do Recife, não vende o seu engenho a nenhum camumbembe.

Camumbembe como esse Mestre José Amaro, morador livre de suas terras que ele mandou sair e que não sai, desrespeitando tanto a sua autoridade. O Mestre é filho de um seleiro de Goiana, que matou um homem, teve de fugir e veio para o Santa Fé no tempo do velho Tomás, que lhe deu casa e terra. O pai foi seleiro de cidade que fazia arreo para Barão, para grande. Mas o Mestre José é um pobre de beira de estrada, trabalhando para camumbembe. Mas é branco e é homem de respeito. Não atura desaforo de gente rica nem de gente pobre. O coronel do Santa Rosa gritou com ele; ele largou o serviço e não faz mais nenhum para aquele engenho. Não adianta querer pisá-lo, porque ele é homem livre que vive do seu trabalho. Não precisa de ninguém. O pai fez uma sela que foi para o Imperador. Ele, se quisesse, estaria rico. Mas é a vontade de Deus, que seja feita. Em casa, a mulher que lhe tem nojo, a filha solteirona que marcha para a loucura. Como Lula de Holanda, Zé Amaro tem um grande e doloroso sentimento de inferioridade, do qual

nascem a desconfiança com tudo e com todos e a doença do prestígio. Para ambos, acabou o mundo em que quereriam viver. Estão irremediavelmente perdidos na sua decadência, entre as suas mulheres que lhes fogem e as filhas murchando. Na casa de ambos campeia a loucura e o ambiente é de tragédia. Mas o Mestre descobre o capitão Antônio Silvino, defensor dos pobres, que o vingará, que humilhará aqueles senhores altivos que o desconsideram. Renasce quase ao serviço do bando, como intermediário e homem de confiança. Mas o destino é mais forte. A filha enlouquece, a mulher lhe foge, a polícia o espanca, a ele, homem de respeito. Corre a fama de que vira lobisomem. Todos fogem da sua presença. Mestre José Amaro se mata.

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam, — o coronel apagando o seu fogo, o mestre se suicidando — o capitão Vitorino Carneiro da Cunha se ergue como um triunfador. Também ele está em decadência, porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e outro. Na sua conduta, porém, só se sente a glória e a supremacia. A paranoia dá escala de grandeza aos seus atos. O delírio de autovalorização é a tábua de salvação de Vitorino.

Disse o sr. Edison Carneiro que ele é um “D. Quixote rural”. Com efeito, o capitão é uma perfeita transposição do herói de Cervantes. Tem o mesmo desprezo pelas condições materiais, a mesma coragem maluca e, sobretudo, a mesma capacidade de ver as coisas segundo a deformação do ideal, e não segundo o que realmente são. São, ou parecem ser, porque graças à sua obstinação, Vitorino Carneiro da Cunha acaba tendo razão e se impondo. Os moleques que lhe gritam — “papa rabo!” — são sempre no seu juízo instrumentos da oposição política dos parentes ricos, interessados no seu descrédito. Mas ele não teme os parentes ricos nem as suas artimanhas. Investe contra eles a palavra, a faca e o punhal, como contra os delegados oficiais, prefeitos, opressores do seu povo, gigantes e mágicos de Dom Quixote. Para ele não se coloca o problema da decadência em que vive, porque é homem de cabeça quente e vive do ideal. Tem a capacidade transfiguradora de ver aquilo que a imaginação e não os sentidos mandam. “Com Vitorino da Cunha ninguém pode”. Vai às urnas e leva um eleitorado monstro, que ensinará àquela canalha de Várzea o que é prestígio. Que ensinará aos parentes ricos a respeitar a lei, às autoridades o cumprimento do dever. A força do ideal se sobrepõe à realidade da decadência e do ridículo. Redimido pela paranoia heroica, o velho Vitorino se eleva lentamente no conceito público. Os pequenos começam a respeitá-lo. O cego Torquato acha que ele é mandado por Deus. É o único que enfrenta os mandões, castiga os prepotentes, defende os oprimidos. A sua candura e a sua coragem fazem dele um campeão. O único homem da Várzea com sentimento e consciência das necessidades sociais e dos problemas políticos, porque ele não se aproximou deles com a bruteza dos chefes nem com a malícia habilidosa dos políticos, mas com a direta ingenuidade dos puros, que sentem em si a inspiração e querem realmente servir. Com a obstinação tranquila e inquebrantável que só os maníacos podem ter.

Vitorino Carneiro da Cunha é um herói. Um herói louco, como o puro herói tem que ser. Por isso, enquanto os outros declinam e caem, entregando-se ao desespero, ele cresce, avulta.

Entre esses planos sociais, circula a força que procura apagar-lhes a hierarquia, simplificando-lhes as oposições e reduzindo-os à unidade. Função unificadora, resolução de contrastes que é representado no livro pelo cangaço. Por Antônio Silvino e o seu bando temido dos ricos, amado dos pobres. Nele se concentram as energias capazes de protestar, num sentido popular contra o reino da aristocracia dos engenhos e o arbítrio das autoridades. Por isso Antônio Silvino galvaniza as populações oprimidas e todos se dedicam a ele — informadores, coiteiros, intermediários. Os que podem fisicamente sonham entrar para o bando. E desde o começo, até o fim do livro, o capitão Antônio

Silvino e o seu bando estão presentes, atrás de cada ameaça, prontos para revidar toda injustiça.

*

Fogo Morto, pois, é sobretudo um livro de personagens. Falar dele é falar destes. A força dramática e a intensidade do estilo do sr. José Lins do Rego são de natureza a tornar os personagens tipos e símbolos sem que com isso percam coisa alguma da sua vida palpitante, da sua extraordinária humanidade. E além e mais do que isso, é um livro plenamente realizado, o único a dar tal impressão de todos os outros aparecidos no ano passado. Um livro em que se sente o criador que acertou em cheio, embora tenha os inevitáveis defeitos de toda obra literária.

Notas de crítica literária – A paixão dos valores

Como as pessoas, os valores, que são ideias, nascem, crescem, padecem sorte vária e morrem. Sua raiz é modesta e comum. As necessidades elementares da vida individual, projetando-se na vida coletiva se sublimam em normas que, desfeita a placenta que as nutre, se apresentam como valores autônomos, eternos, universais. Em torno deles se constroem as ideologias, proliferam outros valores, forma-se o tecido das ilusões caras à existência. As instituições vicejam à sua sombra e a conduta se organiza segundo a sua diretriz.

Mas as relações entre os homens mudam, com a mudança das suas técnicas, com o reajustamento da sua atividade econômica. Os valores perdem o seu fundamento concreto a sua funcionalidade, mas permanecem carregados de conteúdo afetivo. Entram em choque com a vida, tornam-se sobrevivências, padecem. A vida os vence e os ultrapassa, no seu crescimento contínuo.

Os momentos de paixão dos valores são momentos de dor e de incerteza, em que a humanidade tateia, se enfurece, cai, sangra e prossegue, à busca de novos critérios e crenças novas. Momentos em que se ouve o clamor dos profetas, como George Bernanos, e em que a ação dos homens se perde na incoerência e na dor, como em *Monsieur Ouine*, que é um romance de padecimento, de paixão de valores.¹

A problemática de *Monsieur Ouine* pode talvez dividir-se em três momentos. Primeiro, a realidade inegável da confusão e, mais, da decomposição dos valores até aqui característicos da civilização cristã do Ocidente; segundo, a tomada de consciência, por parte das pessoas, desse estado de coisas; terceiro, a sua conduta uma vez feita a constatação. Um problema de realidade, um problema de julgamento e um problema de atividade. Estes três momentos, é claro, só podem ser discriminados por um esforço de esquematização, pois no livro, que é um grande romance, o que nos é dado é a ação dos personagens, o seu comportamento estranho e doloroso, sobre o qual temos de meditar para lhe compreendermos o sentido.

Os personagens procedem de maneira misteriosa, segundo uma lógica que parece do acaso, como a dos sonhos, e de fato a atmosfera do livro é onírica as mais das vezes. Tudo se passa como se alguém houvesse semeado nas pessoas um fermento inesperado que as faz viverem equilíbrio instável, numa ponta extrema em que, exasperados, acuados pela vida e pelo seu inferno interior, aceitam todas as soluções, aspirando mesmo ao nada e à morte. “Ah! fazer depressa o que é preciso fazer, deslizar desta paz na outra...”, diz Hélène de Vandomme. Porque os valores estão em confusão e ninguém sabe mais a que se ater. Daí o sentido de corrupção que vem das coisas. Uma verdadeira putrefação de ideias e crenças, simbolizada pelo nariz disforme do *maire* de Fenouille, que tem uma acuidade olfativa levada ao anormal e não resiste ao cheiro exalado pelas coisas. “Aliás, diz ele, tudo fede, os homens, as mulheres, os animais, a terra, a água, o ar que respiro, tudo: a vida inteira fede. Às vezes... chega quase a parecer que o próprio tempo fede. E nós, então! Tu me dirás que se poderia lavar, enxaguar, esfregar, que diabo!... O cheiro de que falo não é um cheiro, na verdade; vem de mais longe, de mais fundo, de memória, da alma, que sei eu! Não adianta água; seria preciso outra coisa”.

Mas nem todos têm consciência disso, — de que as coisas em que creram e segundo as quais viveram andam soltas, fora dos quadros, apodrecendo, sem que outras as substituam. Num mundo de valores sadios e vigorosos, o comum dos mortais não precisa

¹ George Bernanos, *Monsieur Ouine*, romance, Atlântica Editora, Rio, 1943.

ter consciência deles, pois que são a própria consciência cristalizada do comum dos mortais. A consciência generalizada dos valores indica a sua fragilidade. Tornar os homens conscientes de valores frágeis e desfeitos é semear o desnorteio e precipitar a convulsão. Ora, a chave do livro é justamente esse movimento de tomada de consciência, e o seu herói, Monsieur Ouine, o misterioso professor de línguas que agoniza com uma tuberculose no castelo desmantelado de Wanbescourt.

Os habitantes da aldeia de Fenouille, enquistados no egoísmo indiferentes ao bem e ao mal, são os mornos de que fala o Apocalipse, e que obcecaram Stavroguine. “O amor, meus amigos, um amor de que temo hajais perdido a própria ideia”, lhes diz o vigário, que ensina: “A blasfêmia, meu senhor, compromete perigosamente a alma, mas a compromete. A própria experiência prova que a revolta do homem permanece um ato misterioso de que talvez o demônio não possua todo o segredo, enquanto que o silêncio...”. Dessa morneira, dessa esclerose, vão ser arrancados pelo misterioso Monsieur Ouine e por um acontecimento de que provavelmente ele é a última instância.

A sua função, nesse livro, é dar consciência, fazer pensar, lançar a inteligência dentro das coisas com uma diabólica vocação para o conhecimento daquilo que desespera. Em meios aos mornos e aos alucinados, ele é o consciente, o único a assumir uma atitude de lucidez na confusão que precipita os outros no desespero. Pensar, em meio à putrefação dos valores, é conhecer o desamparo do espírito. É, para os fracos, conhecer o próprio mal, como acha o pobre *maire* de Fenouille, levado à loucura pela consciência em pânico. “A ideia, compreendes, é uma coisa feroz. Supõe que estejas suja: lavas-te, e pronto. Mas contra a ideia de estar suja — a ideia, compreendes? — pois bem, contra a ideia, nada há que valha”. E Monsieur Ouine vive para dar aos outros ideia a respeito das coisas. Diz um personagem que ele “faria as próprias pedras pensarem”. Por isso, se apresenta como farol de Baudelaire:

“Un phare ironique, infernal, — Flambeau de grâces sataniques, — Soulagement et gloire uniques: — la conscience dans le Mal!”

Sendo uma disciplina de autoconsciência de inteligência, a companhia de Monsieur Ouine é de certo modo uma propedêutica do mal, na medida em que conhecer for um mal. Ora, o ato do conhecimento nunca é tal coisa, mas ao contrário, um dos bens supremos. O seu exercício, porém, sobre aqueles objetos normalmente relegados ao instinto é que o pode ser, — o excesso de análise levando à paralisia, e a clareza da noção ao desvario. E a convivência com Monsieur Ouine é uma propedêutica do desvario. Anthelms de Néreis, sólido caçador e alegre gentil-homem rural, esclarecido por Monsieur Ouine, empreende a sua regeneração pela arte e mergulha na loucura, como sua mulher, a magnífica Ginette de Néreis, que percorre as estradas no seu carro e na sua égua normanda, como uma amazona fantasmal.

Na confluência do conhecimento e da vida coloca-se o problema da conduta caro a Monsieur Ouine, de quem um eclesiástico diz que “parece se interessar apenas pelo problema moral”, e que, por sua vez, diz ao vigário de Fenouille: “aqui, só o senhor e eu nos interessamos pelas almas”. Ora, num ambiente como o desse livro, o problema do comportamento se vê encaminhado na direção de um estranho experimentalismo o indivíduo como que solicitando perigosamente as mais estranhas possibilidades, numa verdadeira aposta, consigo próprio e com a vida, para a eleição dos novos valores, — aposta que pode levar à salvação ou à perdição irremissível.

Assim, ao adolescente Steeny, sob a sugestão inexprimível da presença e do ensino de Monsieur Ouine, “esse mundo em que não ousava crer, o mundo odiado por Michelle, (‘Estás devaneando Steeny; que vergonha!’) o mundo da preguiça e do devaneio que tragara outrora o fraco avô, o horizonte fabuloso, os lagos do esquecimento, as imensas vozes, — se lhe abria bruscamente e ele se sentia bastante forte para vivê-lo, entre tantos

fantasmas que o vigiavam com milhões de olhos, até o escorregão supremo”. Os valores que fizeram do avô um pobre reprovado, poderão fazer dele, e de certo modo fazem, um vencedor deste mundo paradoxal, em que não há critérios nem padrões, em que o sonho, a alucinação o crime, sob o influxo da voz macia de Monsieur Ouine, parecem outras tantas virtudes de força e de verdade.

Mais um passo e estaremos no ato gratuito, porque o mundo dos valores baralhados apela para as mais desvairadas aventuras da personalidade. Verificada a insignificância de coisas e dos homens, o indivíduo se volta sobre si mesmo. Numa frase reveladora, Monsieur Ouine diz a Steeny: “Os confins do mundo não existem, meu caro rapaz... Mas cada um de nós pode ir até os confins de si mesmo”. Para ele, portanto, existe sobretudo a exploração radical do próprio eu, o desbragamento da aventura interior, que leva ao desbragamento da conduta, concebida como uma expansão suprema do próprio eu a passeio em busca de si. Por isso Steeny aceita o convite ao mistério desprendido de Monsieur Ouine, que lhe parece um herói, um santo. “Deus meu! Temo que coisa alguma consiga jamais saciar-te, nem o leite, nem o sangue!”, observa a sua governante. E a mãe, definindo o delírio de autonomia a que se é levado no mundo sem valores: “Não suportarás coerção alguma”. Ninguém se subordina a nada, sentindo que nada mais existe realmente. Miragem da liberdade total através da ilusão da completa libertação dos valores.

Dentro dessa ética do desespero, podem acontecer as coisas mais alucinantes. Morre o pequeno pastor. Quem o matou? Ninguém sabe, mas o acontecimento provoca a explosão. Atrás dele, Monsieur Ouine, que certamente o motivou de um modo ou de outro, tece os fios. Com a sua doçura, a sua tristeza de moribundo, vai deslizando lentamente nos bastidores, porque é o seu veneno que trabalha, o veneno da consciência e do destemor na aventura, que é a sua missão semear nessa paróquia perdida da França. E por que consegue Monsieur Ouine a ascendência que tem sobre os castelões, sobre Steeny, sobre o vigário, cujo amargor faz estourar? Porque faz o pensamento penetrar onde a vontade reluta em segui-lo. E fá-lo porque ele próprio já não tem mais recantos da alma a explorar. Percebeu muito cedo que o grande mistério que ardia por conhecer, o mistério buscado, quando menino de internato, nos corolários de Spinoza, que não entendia, lhe era vedado. Percebeu que tudo o mais não importava, mesmo porque tudo o mais lhe ficou bem cedo claro. E lhe veio um tédio sem par da vida. “Tanto mais quanto, senhor padre, a infelicidade do homem não existe; existe o tédio... O tédio do homem dá cabo de tudo, senhor padre, e seria capaz de amolecer a terra”. E termina Monsieur Ouine, “a desgraça suprema do homem é que o próprio mal lhe causa tédio”.

No entanto, se aprofundarmos o caráter diabólico deste personagem misterioso, veremos que, na sua essência, ele é a expressão de uma estranha forma de amor aos homens. O que lhe causa pavor, o que o horroriza sobretudo — não é difícil verificar — é a inconsciência deles pelo que há de decisivo nas ações. A sua estúpida indiferença pelos problemas essenciais ou, ao menos, a sua resistência a qualquer sopro de uma existência mais conforme a eles. O magma da sua fatal rotina de vida. “Nem a vontade, nem a inteligência, tirania alguma, — a própria curiosidade, o mais poderoso dos meios de desagregação, a curiosidade levada ao ódio — não seria capaz de vencer a resistência, a elasticidade mole desse magma. Monsieur Ouine imagina, vê quase com os próprios olhos, como se estivesse num outro mundo, num outro planeta, essas camadas fúnebres, esses lagos de lama. Quem quer que tente deitar-lhes mão — algum homem milagroso, nascido verdadeiramente livre — eis que as pernas se afundam sob o seu peso e que ele desaparece quase no mesmo instante, convulso, a gesticular, sorvido por essa semente de homens, mortos ou vivos”. Monsieur Ouine faz o que pode, lançando os indivíduos em pistas que os levam à loucura, desordem interior, porque eles não resistem, não tem a

vocação do excepcional, a não ser talvez Steeny. Mas Steeny é um adolescente como muitos outros que juraram segui-lo e o abandonaram depois. Sob a atitude demoníaca de Monsieur Ouine há uma vocação falhada de santo, de arcanjo que pecou pelo orgulho, que comeu mais uma vez o fruto do saber e ficou perdido dentro da sua clarividência inútil. De que lhe adianta ver tudo claro? Na hora da morte, o desgraçado implora uma parcela de mistério, do mistério que poderá ser a verdade, a salvação. “Preciso de um segredo, de um ao menos; tenho necessidade premente de um único segredo, por mais frívolo que se possa imaginar ou mais horroroso e repugnante do que todos os diabos do inferno... Nada mais posso dar a ninguém, bem sei, provavelmente receber mais coisa alguma. Mas de mim algo pode cair, como o fruto de uma árvore”. E Monsieur Ouine morre da sua esterilidade, após ter cumprido a sua missão: fazer vir a furo o tumor que era a pequena comuna de Fenouille.

*

Para o vigário de Fenouille, essa confusão de valores é o monstruoso trabalho de parto de um mundo novo, e creio que tal é o sentido que Bernanos quis dar ao livro. *Monsieur Ouine* é um romance que deita no nosso tempo raízes profundas, que lhe trazem às frondes a seiva dolorosa de sangue e dor que é o nosso quinhão. Só não leva claramente a esperança, que é também o nosso quinhão, o nosso ânimo. Talvez porque seja mais um brado de desespero ante o que não nos é mais possível ser, de que anseio pelo que queremos ser. De qualquer modo, circulam as mais nobres energias do autor nessa análise apaixonada de alguns dos aspectos capitais da decadência de valores, cujo travejamento sustenta a civilização ocidental. Nela, estão presentes seu intenso amor dos homens, a sua incansável vontade de ser a sua força constante de participação. Creio não exagerar ao apontá-lo aos meus leitores como um dos romances capitais do nosso tempo, como uma grande obra que é necessário ler, pelo que tem de permanente no seu sentido apocalíptico e no seu admirável estilo.

Notas de crítica literária – Oeste paulista

Em artigo sobre a conferência do prof. Monbeig, tive oportunidade de dizer o que pensava dos detratores da sociologia — quase todos representantes notórios das fileiras da Reação. Esta corrente reacionária, que tem conseguido as mais ruidosas vitórias no terreno educacional, é responsável pela supressão dos cursos de Sociologia e Economia dos Colégios e pela campanha contra as seções de Ciências Sociais, nas Faculdades de Filosofia, das quais gostaria de vê-las, senão banidas — que para tanto lhe falta desprante — pelo menos apoucadas e dissolvidas nas seções de Filosofia. Contra esta Reação semitriunfante entre nós, é que devemos lutar, numa época em que não se concebe mais que a juventude permaneça ignorante das realidades a que se dirigem as ciências sociais. No Brasil, é enorme a tarefa, não digo dos sociólogos, mas de todos aqueles que, responsáveis pelos destinos do país, estarão condenados às decepções do empirismo se não tiverem uma atitude conveniente para abordar os grandes problemas teóricos, políticos e sociais.

Estas reflexões são feitas a respeito do livro do sr. A. Tavares de Almeida, que, vindo da literatura jurídica, estreia na sociológica com uma obra de primeira ordem pelo rigor do método e pelo espírito que a anima — obra que gostaria de ver nas mãos dos moços das nossas Universidades e dos nossos Colégios, estes, parece, mais dirigidos agora para a maior glória do latim que para o conhecimento das questões fundamentais da sociedade em geral e da sua em particular.

*Oeste paulista*¹ causa estranheza quando vemos que o seu autor é um advogado militante, com obras de direito publicadas. É que no Brasil, embora devam aos juristas contribuições das mais sérias para as ciências do homem (baste o exemplo do sr. Oliveira Vianna), o comum entre os cultores do direito e os seus profissionais é uma atitude totalmente falsa ante a sociologia. Fundados no seu título, os bacharéis em ciências jurídicas e sociais pretendem conhecimento da matéria, de que não têm em geral mais do que algumas noções teóricas, quase sempre obsoletas e irremediavelmente comprometidas por um conceito abstrato e teórico. Nada disso se vê nesse livro, que repousa sobre pesquisas cientificamente concebidas e dirigidas. Ao contrário do que ocorre com frequência entre nós, o sr. Tavares de Almeida observa muito e apresenta muito trabalho prático antes de emitir conclusões modestas — atitude acessível apenas aos estudiosos de boa qualidade.

*

Oeste paulista é um estudo antropossocial das populações da Alta Araraquense, tomando Rio Preto como padrão. Devemos distinguir nele dois aspectos: primeiro, um estudo demográfico; segundo, considerações de ordem cultural.

O estudo demográfico consiste na aplicação do método quantitativo de Mary Bloom Wessell, conhecido pelo autor através da divulgação feita em *Raça e assimilação*, pelo sr. Oliveira Vianna, para o estudo dos movimentos verticais de população. Esta parte é resultado da obtenção de índices demográficos por meio de médias aritméticas simples.

O autor não se ilude a respeito da precariedade das estatísticas de que dispõe o estudioso em Rio Preto como no resto do Brasil. Os dados de que lançou mão são os mais seguros de que poderia ter conseguido pois que os levantou ele próprio, valendo-se do Registro Civil.

¹ A. Tavares de Almeida, *Oeste paulista: a experiência etnográfica e cultural*, Alba Editora, Rio, 1943.

Notemos desde já a infelicidade de alguns dos seus critérios, no geral bons. Assim, como quando inclui nas tabelas aqueles agrupamentos que, por sua insignificância, não justificam generalização alguma e nem mesmo servem de ilustração, como quis o autor, que reconhece esses fatos mais de uma vez. Deveria ele, nesta hipótese, quando muito ter organizado duas tabelas, uma relativa às amostras significativas e outra às não significativas, distinção que lhe seria fácil estabelecer pelo cálculo estatístico competente. Numa tabela como a da pág. 58, temos uma anomalia, a leitura sendo viável nos sentidos horizontal e vertical apenas até o primeiro quarto e, daí por diante, apenas no horizontal, desligando-se bruscamente da parte de cima. A lacuna é tanto mais grave quanto, a cada passo, o autor assinala que certos números que figuram nos quadros não permitem conclusões. São neles um peso morto, com um valor estatístico puramente anedótico, no sentido próprio.

Entretanto, o sr. Tavares de Almeida, com uma compreensão justa do método que emprega, não se deixa levar pela aparência dos números, e os interpreta, comenta e esclarece à luz da realidade observada, afastando assim o perigo das generalizações errôneas e da perplexidade ante as contradições. Mas, uma vez que aplicou rigorosamente o método quantitativo me parece que poderia, em mais de um passo, em vez de vir a socorro dos números com raciocínio discursivo ou a experiência, ter demonstrado a contradição e a lacuna por processos também quantitativos, viáveis em muitos casos do livro. É relativamente simples, em estatística, o cálculo dos erros pelo estudo dos afastamentos. Por outro lado, há casos em que seria aconselhável uma importância menor ao método quantitativo e um maior apelo à observação qualitativa — em que pese a certos sociólogos que pretendem ver a sua ciência reduzida ao rigor impossível, e esterilizante no caso, das ciências exatas. Esta crítica se aplica de maneira geral a todos os casos em que o outro estuda os índices de fusibilidade. Nessa questão, aliás, mesmo estatisticamente o autor foi sumário, porque há uma série de critérios mais amplos e mais expressivos que poderiam ter enunciados rigorosamente estatísticos, como todos aqueles, que mencionaremos adiante, relativos ao estudo da aculturação, relegada pelo autor ao plano da simples observação empírica atual. E isso nos leva à crítica mais geral que fazemos ao livro: o método Bloom Wessell, decalcado pelo autor no caso rio-pretano, é insuficiente para o estudo antropológico, valendo como introdução demográfica. Ora, o intuito do sr. Tavares de Almeida não foi apenas demográfico e de modo algum antropofísico (ver pág. 34), mas, como diz o subtítulo, o estudo da “experiência etnográfica e cultural”.

A parte mais importante do trabalho do sr. Tavares de Almeida, no meu modo de ver, é a que compreende os capítulos sobre o “Melting-pot Rio pretano” e “Os problemas da adaptação por etnias”. Através do estudo dos diferentes índices e coeficientes, extraídos do recenseamento, feito pelo autor de 1819 casais, vê-se que “O ‘melting-pot’ em Rio Preto é, pois, representado por 52% de 1819 famílias recenseadas. Ultrapassa metade do grupo colhido pelo censo, o que revela um rápido processo de fusão das etnias. A maior contribuição é a nossa que alcança 19,05%. Segue-se a italiana, 16,85% acompanhada pela espanhola e pela portuguesa. Os sírios oferecem baixos coeficientes, sendo o menor dentre os grupos de densidade apreciável na população” (pág. 57).

Este, portanto, é o quadro geral do problema e o próprio núcleo das considerações do sociólogo rio-pretano. Em seguida, é analisado o índice de fusibilidade, concluindo o autor que “o mais alto... é o da etnia portuguesa” e que “o ‘melting-pot’ de Rio Preto oferece um aspecto positivo, isto é, de tendência à fusão das várias nacionalidades que compõem a sua população” (pág. 59). Vêm depois o coeficiente de homogeneidade e o índice de fusão por geração. Comparando os seus resultados com os encontrados por Mary Bloom Wessell para New London, pondera que “a obra de hibridização, entre nós,

se processa mais rapidamente... Rio Preto dissolve, sem lentidão, os grupos alienígenas e os absorve com presteza” (pág. 93).

Quanto à adaptação por etnias, entendendo por tal maneira pela qual se adaptam os diferentes grupos étnicos ao seu novo habitat, o autor a encara sobretudo no sentido biossocial, observando o comportamento demográfico pelo levantamento dos índices de fecundidade, esterilidade, longevidade, morbosidade. Conclui que a adaptação é boa, ádvena encontrando no sertão paulista condições ótimas de existência, mesmo quando permanece estreme a pureza do seu sangue.

No tocante ao capítulo sobre a adaptação por cores, sou ainda mais pessimista do que o autor quanto à possibilidade de dividir a população por cores, com base nos censos e no Registro Civil. Diz ele que “é preciso não esquecer que só o pardo escuro não se diz branco. Investigamos minuciosamente o caso e constatamos inúmeras declarações falsas. Melosangues e quadreirões, de nós conhecidos, todos fizeram, de seus filhos, brancos no Registro de Nascimentos” (pág. 127). De fato, a coisa é de tal modo que é quase impossível trabalhar, como faz o autor, sobre grupos denominados brancos, pardos, pretos e amarelos. A cor branca, no Brasil, tem um significado vastíssimo, sendo um conceito puramente social, que não pode ser levado a sério nos quadros estatísticos. À discriminação da cor só se pode dar um valor de aparência — todo subordinado que é ao capricho fantasista para a análise quantitativa. Por isso, não posso deixar de aplaudir às reticências e ao cuidado com que o sr. Tavares de Almeida aborda este material “frou”. Das suas pesquisas, conclui ele que a fusão das cores se opera amplamente, não havendo grupo refratário, e que a tendência do processo é para a fixação dum tipo de mestiço claro, à maneira do braço convencional a que chamamos *moreno brasileiro*, finalizando: “A tendência para o embranquecimento geral é irrecusável” (pág. 154).

O fato do livro do sr. Tavares de Almeida girar em torno do problema do “melting-pot”, — peço-lhe licença para esta observação — como que desequilibrou, porque numa obra de tal natureza, tudo encaminhava para o problema essencial da aculturação, processo de importância definitiva numa zona de intensa mistura racial e adaptação social como a do oeste de São Paulo. O autor lhe dedica, todavia, um capítulo escasso e meio arbitrário, no qual, afirmando a existência de uma variação cultural rio-pretana, não cuida de delimitar, nem caracterizá-la como zona.

O estudo do *tempo* de fusão — a maior ou menor velocidade com que se dá o processo — tem interesse, em sociologia, sobretudo para o estudo da aculturação que deve segui-lo. Considerados dois grupos em presença, há dois estádios extremos: aquele em que o ádvena apresenta um máximo de ligação com a cultura de origem e aquele em que se mostra totalmente assimilado. A aculturação é o conjunto de processos intermediário. O seu ritmo e a sua eficiência dependem de certos fatores que o sr. Tavares de Almeida não considerou devidamente. Varia conforme o “background” cultural do ádvena, a sua relação com o grau da cultura recipiente, o tipo de agrupamento segundo o qual se organiza, a natureza da residência (rural ou urbana), a proporção dos sexos nas lavas, o seu grau de segregamento etc. — fatores cuja consideração conduz a um conhecimento bastante satisfatório dos processos aculturativos, como mostrou Romanzo Adams no seu estudo sobre o mestiço havaiano. Tenho a impressão de que o sr. Tavares de Almeida teria tirado deles um partido enorme, assim como do que se poderia chamar a “teoria do tempo de desagregação grupal”, de Park. Para o caso brasileiro, é de suma importância determinar qual a aceleração deste *tempo*, que deve ser suficientemente rápido para evitar o enquistamento e suficientemente lento para evitar os processos de desorganização da personalidade do imigrante. A este respeito, Stuart e Merrill têm páginas de grande interesse no seu livro sobre desorganização social

*

O sr. Tavares de Almeida manifestou o seu desejo de ouvir “a lição dos entendidos”. Creio que não lhe desagradarão as observações que, não como entendido, que não sou, mas como simples estudante e curioso de questões sociais faço à margem do seu livro. Quero que veja nelas prova de admiração por uma obra que reputo de grande valor, já pela natureza do realizado, já, sobretudo, pela qualidade de orientação. Penetrando nos problemas sociais da sua zona, o sr. Tavares de Almeida procura esclarecê-los segundo um critério profundamente humano, de quem quer fazer a ciência servir e ser um instrumento efetivo de construção da sociedade futura na qual todos esperamos. Diante deste primeiro volume, é com impaciência que o leitor espera os dois anunciados sobre a “experiência camponesa” e “a organização de uma sociedade agrária” no oeste paulista. Tenho a certeza de que este ciclo de obras, tão solidamente iniciado, será uma das contribuições mais importantes da jovem sociologia brasileira para o estudo da nossa sociedade rural e dos problemas político-sociais que a caracterizam. Ao sr. Tavares de Almeida caberá, talvez, a honra insígne de deslocar para o povo o acento, algo senhoril, com que os nossos sociólogos têm limitado às classes altas os seus ensaios de interpretação.

Notas de crítica literária – *O agressor*

A psicologia deu um largo avanço e ganhou extraordinário vigor no dia em que, deixando de limitar-se à análise introspectiva do indivíduo adulto, branco e civilizado, estendeu o seu objeto à psicologia do animal, da criança, do primitivo e, sobretudo, do anormal. A psicopatologia permitiu construir teorias e determinar técnicas de pesquisas que levariam os estudos da vida mental a uma profundidade insuspeitada. Ora, neste terreno, como em muitos outros, a literatura teve uma espécie de premonição, compreendendo, antes dos filósofos e dos cientistas, que um estado mental fica singularmente aclarado se o pesquisarmos através de um caso anormal. Creio que o ponto de partida para o tratamento em ficção do comportamento anormal — não incluindo os esboços ocorridos na literatura francesa, no fim dos setecentos — é o *Double*, de Dostoiévski. Ainda está por ser devidamente estudada a importância deste livro e do estudo profético do desdobramento da personalidade de Goliadkine — sob o ponto de vista não só psicológico como social.

Ao lado da psicopatologia veio também enriquecer o mundo da ficção — acrescentando-lhe uma dimensão quase infinita — a entrada em cena do super-realismo, compreendendo por este termo, não só a variação francesa do surrealismo, como todos aqueles processos literários consistentes em violentar a contingência física e romper o nexu lógico. Esboçados no populário de todos os países, cujas raízes mergulham no elemento mítico primitivo, tais processos se exprimiram pela primeira vez plenamente com Lewis Carroll, nas suas obras-primas: *Alice's adventures in Wonderland* e *Through the looking glass*.

O super-realismo é uma tendência irracionalista constante do espírito ocidental desde os fins do século XVIII, do movimento rosacruzista ao surrealismo, passando por Swendeborg, Blake, o espiritismo, a teosofia, o simbolismo, as diferentes filosofias anti-intelectualistas. Corre paralelo com a crise desse espírito, desintegrado pelo individualismo burguês e, em seguida, pela crise do capitalismo.

Não sei qual o valor em si deste movimento, nem o que trouxe de permanente para as artes, nas quais repercutiu tão fundamente. Não sei se a sua contribuição será rejeitada como deletéria por uma futura idade clássica. Sei que, com todos percalços concomitantes, serviu, em literatura, para dar uma amplidão nunca sonhada aos meios de expressão e, portanto, para aprofundar muito o conhecimento de ordem literária. Serviu, sobretudo, como meio insubstituível de expressão de alguns aspectos fundamentais de uma época de instabilidade e confusão dos padrões intelectuais e de conduta. Ao humanismo renascentista e, sobretudo, ao classicismo, barroco, se opôs como manifestação antiética radical, em prolongamento à atitude romântica.

*

O sr. Rosário Fusco, cuja carreira literária se distingue pela variedade das suas produções, e que tem um lugar de monta na história do modernismo, acaba de publicar o seu primeiro romance¹, que pode ser classificado de surrealista.

Ora, como procurei indicar, o surrealismo, como os outros movimentos super-realistas, é índice de uma crise de evolução na história intelectual do ocidente. Como a cultura não consiste apenas num movimento de amadurecimento, mas também de contágio, o Brasil participou de certo modo da crise aludida. E, sobretudo, fez gosto em importar sintomas tal e qual os encontramos pela Europa. Daí a atitude surrealista ser,

¹ Rosário Fusco, *O Agressor*, romance, Livraria José Olímpio, Rio, 1943.

entre nós, nas suas raras e imperfeitas manifestações ortodoxas, apenas uma atitude. O que há de fecundo e de permanente nas pesquisas do surrealismo francês encontramos nos nossos grandes poetas diluído na realidade mais autônoma da poesia. Realidade que não se nutriu apenas de uma dada atitude de espírito, mas de muitas — surrealismo e dadaísmo franceses, expressionismo alemão, imagismo anglo-americano — filtradas e incorporadas à nossa própria realidade espiritual. No livro do sr. Rosário Fusco não encontro esse processo de assimilação, mas sim um mecanismo mais simples de adoção de valores literários, uma tentativa de transplantar a planta estrangeira para terra pátria. Daí o caráter de exercício de composição literária que o livro assume. Exercício feito com inteligência e com engenho, que nos prende pela sua qualidade superior, mas exercício, variação que não se apresenta integrada na nossa experiência brasileira, superfetação, numa palavra. Isso, me parece claro, porque a atitude intelectual do sr. Rosário Fusco, neste livro, é das tais que não levam à criação verdadeira porque não representam uma problemática vital para a inteligência brasileira. No Brasil, o surrealismo, além de ginástica mental, só pode ser compreendido como uma contribuição técnica, nunca como uma concepção geral do pensamento e da literatura, à maneira por que é cabível na Europa.

Se tomamos um livro de Kafka, *O processo*, por exemplo, classificado nos compêndios como expressionista, mas que é da mesma natureza de *O agressor* — que, seja dito de passagem muito e muito lhe deve — reconhecemos imediatamente a sua legitimidade e a sua verdade. É o livro de um pobre judeu tcheco filho de uma civilização milenar que se vê presa aos mais cruciantes problemas; cujos valores passam por uma revisão que Kafka, como os seus patrícios, sente no sangue, porque ela lhes arruína a vida e desequilibra de todo o meio social em que vivem. Sob o seu livro — e sobretudo sob *O castelo* — serpeia uma metafísica do Inatingível que é a própria razão de ser do seu surrealismo, ou expressionismo que seja, de europeu dilacerado pela crise dos valores. No livro de um brasileiro, não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal ordem, a não ser a título de abstração intelectual. Por isso, *O agressor* dá a cada passo o sentimento de algum livro europeu traduzido pelo sr. Rosário Fusco, e não há negar que, assim visto, ele nos parece de muito boa qualidade.

*

O que há de extraordinário em certas obras surrealistas, assim como em certos poemas simbolistas (“Hyperbole de ma mémoire...”), é a penetração da inteligência criadora no meio do caos da associação livre ou de alusão a fim de organizar a experiência intelectual e afetiva, comunicada pela obra, num todo significativo, que se impõe. Assim são alguns contos de António Pedro, é muito de Breton, são os chamados expressionistas alemães. Assim não é *O agressor*. O romance do sr. Rosário Fusco fica no estádio do mistério pelo mistério, uma vez que dele não se depreende mais do que a evidência geral da ironia, da sorte e da falta de significação da vida.

O agressor se baseia como livro surrealista que é numa espécie de inversão dos valores, a ênfase passando para aquelas circunstâncias da vida colocadas normalmente em segundo plano. Se eu tomar na vida de um indivíduo as ações que tendem para um certo fim — como pagar o bonde, assinar um papel, negar um cumprimento, comprar caramelos, dar esmola, hipotecar solidariedade etc. — e suprimir o seu alvo, ou seja, tirar às ações o seu conteúdo, eu as reduzo a formas vazias. Tomando-as, em seguida, e as associando conforme um nexos qualquer, elas se organizam segundo uma certa lógica do absurdo e acabam por erigir-se em arremedo da existência real. Na sua caricatura. Às vezes, indicando o seu sentido real, porque este desvio da norma importa num esclarecimento maior da vida, que nos aparece então como podendo ser compreendida apenas por meio daqueles detalhes aparentemente de segundo plano. O mundo d’O

agressor é um mundo em que os móveis da ação são conhecidos por alguns, não por todos os seus sinais, que aparecem hipertrofiados, numa aposta com a vida cotidiana, uma tentativa de salientar aquilo que, visto de um ângulo normal, não passa de acidente fragmentário. Numa visão de tal categoria, que é de certo modo como a dos sonhos, toma grande importância o que se poderia chamar de teoria dos indícios. Ouvir um ruído semelhante ao miado dos gatos se transforma no romance em um acontecimento capital, que condiciona toda uma parte da ação, porque cada um dos três personagens envolvidos — David, Franz e Dona Frederica — a vida toma um sentido de acordo com o valor que atribuem ao miado. Tudo é indício; se eu aceitar todos os indícios e os interpretar segundo a lógica das probabilidades, terei um mundo como o de *O agressor*, no qual tudo depende do que o indivíduo pensa ser. E deste modo, num mundo em que o princípio de causalidade tende a se dissolver na liberdade das associações, chegamos ao ponto crucial do livro, como de todo o surrealismo, que é o triunfo do relativismo, o homem se erigindo efetivamente em medida de todas as coisas e as coisas sendo aquilo que poderiam ser num mundo livre de contingência. Ao cabo do perfeito relativismo está o sumo individualismo e nas raias deste a ruptura da razão e da necessidade lógica. Como toda atitude anti-intelectualista, o surrealismo, quando tenta organizar o mundo segundo o seu esquema, traz em si a sua própria negação.

Como disse acima, o super-realismo representa um dos momentos agudos da crise de consciência burguesa, desvairada ante o divórcio cada vez mais pronunciado entre as suas ideologias e a sua significação social. O romance do sr. Rosário Fusco, que se recomenda pela habilidade com que é conduzido, interessa na medida em que se coloca como uma ilustração desta crise, e como exemplo do que seja uma obra desligada do seu meio próximo, um jogo desinteressado de inteligência.

Notas de crítica literária – Uma estranha ratoeira

Estando eu à mesa, alta noite, olhando o céu preto pela janela aberta, a tentar escrever o meu rodapé, sucedeu-me uma aventura estranha e singular. Pela janela aberta da Torre entrou, não o Corvo, nem Lenora, mas um personagem de meio palmo, que pulou para a mesa, debaixo da lâmpada, como aquele Cadmo do *Jardim de Epicuro*. O meu Cadmo, ou quem fosse, era barbudo e alegre, tal um anão de conto de fada, porém nada dizia, como o Pai do Poeta. Apenas sorria e me mostrava o fundo do capuz, que sustinha cortesmente com a mão direita, numa reverência graciosa e natural. Atentando para o lugar indicado, percebi qualquer coisa como um livro, mas tão pequeno, tão pequeno que caberia no côncavo de uma noz. Afirmei-me, mais e mais, com uma insistência de tal modo aporfiada que o livrinho foi crescendo, crescendo, até se tornar um grosso tomo, que avolumou sobre a mesa.

Encadernado em couro negro e lustroso, flexível, apelando para o orvalho das unhas, nada trazia, no rosto ou na lombada, que pudesse servir de identificação. Voltei-me cada vez mais intrigado, para intimar o homenzinho a se explicar, e vi então que desaparecera. Olhei para todos os cantos e para a janela aberta, por onde entra o destino, fantasiado de corvo. Sumira. Pousei de novo o olhar no livro e lá as vi, claras, nítidas, douradas e permanentes. Sobressaltei-me e perguntei-lhes onde estavam antes, mas elas se limitaram a sorrir. Como as letras são teimosas, desconversei, preferindo obedecê-las. “Me leia”. Li.

Li e aqui venho contar a ti, leitor, as coisas pasmosas, embora simples, que lá aprendi. Ou vislumbrei, — porque, à medida que lia, parecia-me que não era uma leitura, mas um sonho, uma fantasmagoria, uma atmosfera de encanto, como o sonho de Teodorico ou *A chinela turca* — em que as coisas são ao mesmo tempo claras e paradoxais. Escuta, leitor, o que dizia o livro.

*

O mundo é uma vasta ratoeira, fabricada em seis dias e mais um de quebra. Como a ratoeira é muito grande, daquelas de arame gradeado, que deixam ver mais coisa para além, os ratos não conseguem perceber-lhe os limites e, não tendo ainda elaborado nenhuma ratoeiriologia coerente, têm a ilusão confortadora da liberdade (sentimento ratocêntrico), que é o bem supremo e se chama, mais propriamente, ratidade. As relações entre os ratos eram muito confusas e tinham um sabor de acaso, de providencialismo, como eles diziam, por não gostarem de termos deprimentes, até que um grande rato cinzento descobriu que elas se explicavam por motivos queijais. “A maneira de comer o queijo e de dá-lo ou tomá-lo aos outros determina a cor do pelo, o comprimento do rabo e as relações ratais”, — sentenciou o rato sábio. Isso foi uma bomba na Grande Ratoeira. Tudo virou de pernas para o ar e os camundongos começaram a se meter a sebo. Horrorizadas, as ratazanas aristocráticas diziam, enrolando majestosamente o rabo: “Baixam os muros e erguem-se os monturos”. Parecia o fim do fim.

*

Para compreendermos o alcance desta bomba, é mister atentar para os problemas da ratoeira. Eram mais ou menos as seguintes as relações inter-ratais. Havia três tipos de ratos: camundongo, ou ratinhos; ratos médios, ou ratos e ratazanas, ou ratões, ou ratos de esgoto. Estes últimos, na linguagem dos eruditos, — pagos parcamente por eles, mas extraordinariamente subservientes, — se chamavam *mus magnificus*, havendo muitas especializações: *mus politicus*, *mus ecclesiasticus*, *mus economicus*, etc. O povo os conhecia por Dom Joões Ratões, por causa de um deles, Adão dos mais, como diria o

visconde de Castilho, morto afogado na terrina de feijão, ao arriscar a vida por um pouco mais de toicinho, no dia do seu casamento, atrás do dote de Dona Baratinha. E os grandes bardos cantavam: “Improbe pecunia; quid non retalia pectora cogis!”. Mas voltemos ao caso.

A ascensão na escala ratal se fazia do seguinte modo: um camundongo ou um rato que queria progredir, armava ratoeiras de mola, com um bom pedaço de queijo. Vinha um camundonguinho morder e... pá! O esperto saía da tocaia, escorchavo-o, vendia-lhe a pele, armava de novo a ratoeira e fazia um discurso sobre o progresso que as ratoeiras de mola traziam para o país. Pelo por pele, ia acumulando queijo. Quando possuía um enorme Prata, cheiroso e maciço, já tinha uma série de ratoeiras luzentes, era conhecido por *capitão de ratoeira* e virava comendador ou conde, por um fenômeno de mutação. Aí podia aspirar às grandes aventuras ratoeirais, possuir belos camembert, roquefort saborosos, gorgonzolas. Nessas alturas fazia e desfazia os governos, proclamava independência de países, declarava guerras. Era um legítimo *mus magnificus*, de bigodeira vasta e uma grande bagagem de serviços prestados à ratotividade.

Ao processo geral determinante desses fenômenos, os ratos-sábios denominavam “A mais-queijia”. Quando algum camundongo levantava dúvidas quanto à justiça do processo, os sábios, muito mal pagos pelos ratões, mas não de menos infinitamente sabujos, davam gritos agudos e invocavam a lei de bronze das ratoeiras, assim enunciada: “Uma ratoeira é ratoeira e não pode deixar de ser ratoeira e per omnia saecula saeculorum amen porque se ratos não morrerem ratos não engordarem”. Feito o que, e aprovados pelos congressos de colegas seus, cruzavam as patas sobre as panças e mexiam satisfeitos os rabos acenando com as cabeças uns para os outros.

Os princípios filosóficos que sustentavam esta lei inexorável, assim como todo o sistema ratoal, eram dois: “livre ratoência” e “propriedade privada dos meios de queijoação”. Segundo o primeiro uma ratazana podia sapecar dez ratos e cem camundongos graças à posse dos segundos, isto é, as ratoeiras de mola. Estes princípios, diziam os solícitos ratos-sábios, ruflando os rabos e sacudindo os pelos, eram “as pedras angulares da Grande Ratoeira e de todas as relações ratais”, pois eram “conquistas imortais do liber-ratismo”.

Os espíritos inquietos, porém, questionavam sempre quanto, senão a justiça, pelo menos a utilidade ratoal desse sistema e destas doutrinas. Não lhes parecia que devesse haver três graus entre a gente rata e que a pirâmide ratal, como diziam os sócio-ratistas, devesse comportar um ápice de ratazanas com os bigodes gotejando o sangue dos camundongos da base. Por que não serem todos ratos? — diziam eles. Rato = rato = rato.

Os doutores retorquiam, com muitas finuras e desmesurada argúcia, que tal não podia ser. Um deles chegou, mesmo, sob o aplauso unânime dos seus confrades e as palmadinhas de amizade dos ratões, a formular uma lei da “circulação das ratites”, para provar que havia necessidade natural da hierarquia. Dizia o seguinte a lei deste notável rato-sábio: “Se ratazanas não comerem ratinhos, ratinhos não serão comidos por ratos nem ratos por ratazanas, quia est absurdum, porque neste caso os avestruzes não poriam mais ovos”. Foi um delírio. Fizeram festas em toda a Grande Ratoeira e o eminente rato-sábio foi condecorado com a ordem do Feixe de Varas no grau de Grã-Cruz.

Muitas outras leis se fizeram, todas bem recebidas pelos ratões, que pouco se incomodavam com o que elas diziam ou deixavam de dizer, contanto que justificassem as ratoeiras. Foi o caso de um famoso rato-sábio, situado a noroeste do primeiro, que descobriu a “lei de divisão do trabalho ratoal”, assim rezante: “Os camundongos devem ficar onde estão, porque senão onde ficarão os ratões?”.

Estas leis todas eram guardadas na Arca da Aliança, preciso receptáculo existente no Templo da Jurisratência. Os guardas da Arca eram os mais gordos e mais bem pagos

dentre os ratos-sábios, e se chamavam os juristratões. Viviam com o pelo luzente, ocupados em aparar as unhas, ver os rabos no espelho e pintar os bigodes, todos acompanhando com interesse conspícuo e sôfrega atenção as experiências do professor Voronof.

Eis senão quando, um outro rato-sábio, muito mais velho que os dois citados, colocado ao norte do primeiro e a leste do segundo, ranzinza, mal-criado, desrespeitoso, havia ameaçado toda essa festa, feito tremer a pirâmide e desconjuntado a Arca ao descobrir a verdadeira lei da mais-queijia, que segundo ele assim se enunciava, com uma eloquência aterradora, cortante como uma lâmina de gilete: “A mais queijia é igual a menos camundoguia e os avestruzes vão botar ovos no raio que os parta”. Para que todos entendessem bem (porque ratos e ratões são duros de entendimento e só à bruta percebem as coisas), fez com esta lei uma bomba e jogou-a na Grande Ratoeira. Donde o estouro mencionado acima. Houve pânico, porque os camundongos começaram a dizer: “Mais queijia à custa do meu pelo é que não, violão”. Fizeram-se preces públicas, pois os druidas-ratões diziam que isso era o fim do mundo, por causa dos pecados. Debalde os ratões disseram aos ratinhos: “Ordem! O-r-d-e-m! que é a base da ratoeira. Vocês não passam de *mus musculus*, enquanto nós somos *mus decumanus*, *mus norvegicus*. Ordem!”. Como ninguém escutasse, mudaram o tom e começaram a falar macio, mencionando o “justo queijario”, segundo o qual se devia dar aos camundongos o direito de espernearem um pouco antes de morrer. Falaram de “cooperação estreita entre a ratoeira de mola e o respectivo ratinho”, o que era esquisito. O Grande Druida Ratão chegou a escrever uma carta, “De ratus novatus ataque de sacus de gatus”, em que dizia mais ou menos o seguinte: “Ratões: só mesmo dando um pouco mais de queijo, senão vamos todos à garra. Aliás, o justo ratário é uma velha teoria nossa”. Apareceu também a doutrina do neo-liber-ratismo, e se fundaram muitas creches e muitas gotas de leite.

Quem sofreu muito com isso foram as artes e as letras. Os ratos artistas deliquesceram, começaram a ter vômitos e foram todos, como protesto, para a Torre de Ratim, que era no outro mundo. De lá começaram a cantar cantares mui doces, dizendo que não valia mais a pena viver numa ratoeira, em que não se podia mais matar camundongo, e que tinha acabado o ratismo, condição de toda arte verdadeira. Os druidas-ratos pregavam paciência aos ratões, dizendo que mais sofrera Judas, tio de ambos. As ratas explicavam que não era por nada, mas nem dava gosto respirar o mesmo ar que a camundogada. Porque não é que não precise melhorar um pouco as coisas que há mesmo muita injustiça, mas a sra. vê, antigamente eram só famílias conhecidas, e se podia ir numa casa de chá. Deus manda a cada um na medida em que pode suportar, e todos nós sofremos tanto...

E o trovão ia aumentando pelas cidades além, e os ratões, pálidos, bradavam: são os ratinhos que vêm!...

*

... “London bridge is falling down, falling down, falling down...”

*

... que vem de onde? Sacudi a cabeça, assustado eu também com o trovão. À minha frente (eterna história), nem livro nem anão. Apenas papel branco e lâmpada. Abacaxi ao jantar? Outra história como a da Chinela Turca? Não sei. Só faço contar-te o caso, leitor, lavando as mãos ante as suas incoerências e obscuridades. Se é que o são.

Notas de crítica literária – Antologias

Falando das antologias alexandrinas, os historiadores da literatura se referem à sua ocorrência como a um fenômeno de esgotamento literário, os seus autores procurando reunir em florilégios, diluindo-as, aquelas grandes obras do passado que não podiam produzir mais e que um público enervado não conseguia mais acolher na sua forte integridade. Os amantes do raciocínio analógico podem partir daí a fim de apreciarem a cogumelação de seletas, características do nosso tempo, que, pelo seu amor à especialização e pela perda de contato entre os vários setores da sua cultura, já foi taxado de alexandrino. Não nos aventuremos por essas questões perigosas.

A antologia pode ser um instrumento de extraordinário valor cultural se o seu autor estiver capacitado do caráter de iniciação que ela deve assumir. A antologia pode ser um instrumento de abaixamento do nível mental e de corrupção de gosto se for apresentada como leitura suficiente por si só. Do ponto de vista da cultura popular e escolar, não há dúvida que a antologia se justifica e, mesmo, se impõe uma vez que, através dela, é possível travar os primeiros contatos com os autores e com a literatura.

Para ser realmente eficiente, é preciso, antes de mais nada, que as peças ou trechos selecionados sejam amostras significativas da obra ou do autor. Daí a incontestável superioridade das antologias de poesia sobre as antologias de prosa, porque nelas é possível fazer com que o leitor entre em contato com vários poemas de um mesmo autor, publicados na íntegra. O critério de determinação do que seja uma amostra literária significativa depende de uma série de qualidades de gosto e de compreensão, nem sempre encontráveis nos antologistas. Acontece, não sei por que mistério sutil, que os antologistas são sempre, literariamente falando, reacionários. Talvez no intuito muito louvável de dar ao povo aquilo que ele já consagrou. Me parece, todavia, que o verdadeiro antologista é aquele que procura colocar o seu leitor numa atitude ativa de quem vai recriar o trecho apresentado, e não de quem o aceita passivamente, com o automatismo com que aceitamos quase sem pensar o “Alma minha gentil que te partiste” ou “Ora direis ouvir estrelas”.

E, assim, somos levados a distinguir dois tipos de antologia: as ativas e as passivas. Em relação às primeiras, pode-se quase falar de método antológico em literatura, consistente em usar as coletâneas literárias como estímulo para a capacidade de penetração. Para isto, é necessário em geral uma contribuição inteligente em notas e observações, assim, como uma disposição mais sugestiva que a cronológica. A antologia cronológica visa o contato de leitor com autor, quando é de se desejar, sobretudo, o seu contato do leitor com o próprio assunto da antologia: poesia, história, ficção. No campo da poesia, onde as seletas são mais legítimas e mais eficientes, não é difícil exemplificar o que venho afirmando.

Como exemplos de boas antologias passivas, basta citar as que o sr. Manuel Bandeira fez para o Ministério da Educação e Saúde. Nelas, o poeta procurou dar o maior número possível de poemas de cada poeta, evitando assim o maior perigo das antologias, que é, devido ao número reduzido de peças, apresentar apenas alguns dos aspectos de um poeta. O mesmo não observaremos na sua recente *Obras-primas da lírica brasileira*¹, em que a multiplicidade de autores apresentados forçou o antologista a uma restrição dos poemas, com evidente prejuízo do significado da obra dos seus autores. Dentro do critério clássico, cronológico, é preciso um tato bem grande para não mutilar a apresentação de

¹ *Obras-primas da lírica brasileira*, Seleção de Manuel Bandeira, notas de Edgar Cavalheiro, Livraria Martins Editora, S. Paulo. 1943.

um poeta. Há poetas de que basta citar uns dois ou três poemas para dar uma ideia mais ou menos certa da sua poesia. Exemplos: Casimiro de Abreu, Augusto Frederico Schmidt. Outros, em compensação, pela sua versatilidade ou pelo constante evoluir da sua poesia, só podem ser compreendidos através de um número de produções, bastante grande para sugerir os seus múltiplos aspectos. Exemplos: Gonçalves Dias, Mário de Andrade e o próprio sr. Manuel Bandeira. Antologias passivas de primeira ordem, são também as da série *Oxford*, para poesia inglesa. Ainda em poesia da língua inglesa, as de Louis Untermeyer.

Dentre as antologias que chamei ativas, bem mais raras e, em português, inexistentes, notem-se à de Max Eastman, parte integrante do seu *Enjoyment of poetry*, e, sobretudo, a admirável *Reading poems — An introduction to critical study*², de Wright Thomas e Stuart Gerry Brown. Esta antologia, para a qual chamo vivamente a atenção dos leitores interessados em poesia inglesa e norte-americana, merece uma apresentação detalhada, porque a propósito dela, pode-se realmente falar em método antológico.

*

Os seus poemas são dados na íntegra, sem cortes de espécie alguma (inclusive poemas da extensão do “Hyperion”, de Keats, com cerca de 900 versos, e a “Vision of judgement”, de Byron, com mais ou menos 850). Não são agrupados em ordem cronológica, mas, conforme os gêneros, em partes, que se subdividem em grupos, segundo o critério de afinidade de forma ou conteúdo. E, finalmente (nisso consiste o maior interesse da seleta), os poemas vêm sem o nome do autor, que o leitor só encontrará nas notas finais do livro. Dizem os autores que se dirigem àqueles que “desejam desenvolver aptidões necessárias à leitura inteligente dos poemas”, e como acham com toda a razão, que não existe *poesia*, mas os *poemas*, preferem que os leitores se concentrem num poema sem nenhum *parti pris* ou prenoção, inevitáveis quando se conhecem o autor e a época. Deste modo, o leitor se colocará em estado de virgindade intelectual — se me permitem — ante os versos, sem saber se são de Shakespeare, ou Spencer, ou Ben Johson, ou Marlowe. Receberá do poema sugestões num estado tanto quanto possível desligadas de deformações e poderá se iniciar, realmente, na verdadeira leitura poética. Cada parte e cada grupo é precedido por um comentário tendente a guiar a leitura, e cada poema, pelo nome do autor e pela data com ou sem comentários, conforme a necessidade. Tudo isso é claro, em notas finais, às quais o leitor só se deve dirigir depois de prolongado contato com os poemas.

Estes, em número considerável (301), se ordenam dos mais facilmente compreensíveis aos mais difíceis, que requerem um grau considerável de atenção, de participação afetiva e intelectual, para serem plenamente apreciados. O último é o famoso “Waste Land”, de Eliot, que os autores consideram como um teste definitivo de compreensão da poesia. São as seguintes as partes que compõem a antologia: 1ª Poemas líricos; 2ª Sonetos; 3ª Poesia dramática e narrativa; 4ª Poemas satíricos; 5ª Poemas pastorais; 6ª Poemas de *serious wit* e simbolismo; 7ª Poemas de experiência religiosa (sentido largo). Há ainda uma oitava parte em que se estuda, pela comparação dos textos, a criação dos poemas; uma nona formada pelas notas, e mais uma décima, que é um ensaio sobre a leitura dos poemas, tudo finalizado por um apêndice sobre versificação inglesa. A primeira parte se subdivide em vários grupos, compreendendo poemas que tenham entre si afinidades e analogias. Há o primeiro grupo de poemas sobre a morte, o quinto, de poemas de amor, o terceiro, compreendendo poemas construídos em torno de certas imagens nucleares, o nono, de poemas referentes ao sentimento do mundo moderno etc. Uma parte larga é consagrada aos poetas contemporâneos, coisa rara, nas antologias,

² *Reading poems — An introduction to critical study*, by Wright Thomas and Stuart Gerry Brown, Oxford University Press, New York. 1941.

sempre conservadoras. Assim é que podemos ler poemas do grupo de poetas esquerdistas ingleses, que começaram a publicar por volta de 1930 e que se encontram em plena atividade: Cecil Day-Lewis, Wystam Hugh Auden, Louis MacNeice e Stephen Spender.

*

Destinadas ao público de uma determinada época e feitas segundo um determinado critério de seleção, as antologias, de um modo ou de outro, refletem o gosto literário da época ou da corrente a que pertencem. Do ponto de vista da história literária, são admiráveis pontos de reparo para o estudo da evolução do gosto. Nas antologias de língua inglesa é interessante acompanhar o destino de poetas como Blake, Keats, Shelley, Byron. Em relação ao primeiro, só o vamos encontrar nas antologias deste século, da mesma maneira que o velho poeta metafísico Donne, esquecido por quase trezentos anos para alcançar, nos nossos dias, um prestígio e uma voga absolutamente de primeira ordem. Houve tempo em que Byron era o *pivot* dos poetas românticos nas antologias. Lembrome agora de uma delas, curiosíssima sob este ponto de vista. Desgraçadamente esqueceme o nome do autor: é do último terço do século passado e o leitor pode se orientar a respeito dela com a informação de que foi cuidadosamente decalcada pelo sr. Smith de Vasconcellos na sua *English Anthology with biographical skectches*. Pois bem, lá o leitor procurará debalde um único poema de Shelley ou de Keats. Muito Wordsworth, muitíssimo Byron. Southey, Moore, Cowper, por todo o lado. No entanto, se tomarmos uma antologia moderna, seja uma para o grande público como o *Pocket book of verse*, editada por M. E. Spears, ou *The book of living verse*, de Louis Untermeyer, destinada a um número mais restrito de leitores, veremos a situação inteiramente modificada. No primeiro há *dois* poemas de Byron, e bem pequenos, para sete de Shelley e nove de Keats. No segundo, encontramos *sete* poemas de Byron, para dezoito de Shelley, dezesseis de Keats, vinte e dois de Wordsworth — contemporâneos por muito tempo dominados de uma altura indiscutida pelo barão poeta. Quanto a Southey, o seu nome sumiu das antologias. Os outros, Hood, Moore, Cowper, ou desapareceram também de todo, ou, de quando em quando, mostram timidamente a ponta do nariz.

Na sua *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Georges Hugnet só admite os poetas permitidos como surrealistas pelo grão-padre Breton, após o terceiro expurgo por ele realizado. Se os modernistas de Vinte e Dois publicassem uma seleta de poesia brasileira, nem sei quais os dois ou três que teriam ingresso nela. Ainda há uns dez anos atrás, qualquer pessoa que se prezasse de bom gosto poético teria náuseas à simples menção do nome de algum dos odiados parnasianos. Mas os tempos mudam. Hoje, o poeta Manuel Bandeira metrifica preciosamente, e o poeta Vinícius de Moraes faz o elogio de Olavo Bilac cuja obra é objeto de seu mais carinhoso estudo. Vivam as antologias!

Notas de crítica literária – O romance e o *Don Juan*

Num ensaio que já tenho quase pronto, procuro mostrar como o romance é, por excelência, um gênero burguês, que acompanhou fielmente a classe burguesa na sua ascensão tornando-se a sua arma de guerra e o repositório da sua ideologia; como só chegou ao apogeu com a vitória da burguesia, na Inglaterra e na França, nos séculos XVII e XVIII, respectivamente. O século XVIII é uma grande época para o romance inglês, que se constitui realmente então, com Defoe, Richardson, Fielding. Na França, o século seguinte vê o triunfo do gênero, que passa para o primeiro plano da literatura.

Esta vitória pode ser caracterizada como uma diferenciação, o gênero burguês (romance) se destacando dos gêneros aristocráticos, clássicos (poesia dramática, narrativa, epistolar, comemorativa, didática) e carregando consigo grande parte daquilo que constituía privilégio destes. Até princípios do século XIX, a poesia foi a suprema expressão literária, fazendo não raro as vezes de romance e, portanto, satisfazendo as necessidades de ficção. Me pareceu, mesmo, que seria possível localizar o momento em que, ultrapassando-a, a novela passou a ser a expressão preferencial do homem moderno, isto é, burguês, — não mais simples raconto lírico ou alegórico, mas totalização da experiência literária. Para tal, é lícito adotar o critério de investigar qual a última manifestação importante da ficção poética, propriamente dita, tomando-se uma obra que participe da tradição aristocrática de deixar ao verso o direito da ficção narrativa mas que represente a sua última investida diante do triunfante gênero burguês. Creio ver no *Don Juan*, de Byron, a última grande obra em que a poesia faz as vezes do romance. Com efeito, este poema não passa de romance em verso, — do verso que se restringirá daí por diante a um campo cada vez mais limitado e mais profundo, abandonando ao triunfante gênero burguês o tratamento discursivo das aventuras, das paixões, dos pensamentos do homem. As tentativas posteriores que não dependem diretamente da sua imitação — e que, portanto, não tenham o mesmo significado que ele, — não passam de sinistras pachouchadas, se não me trai a memória. Basta lembrar a *Evangelina*, de Longfellow, ou o *Dom Jaime*, de Thomaz Ribeiro, não falando, — pois seria demais — na *Paqueta...*

*

No último artigo ficou verificada a perda de popularidade que Byron vem sofrendo, depois de uma fase de reinado soberano na poesia romântica inglesa. O esquecimento é, em boa parte imerecido, mas compreensível e justificável, como veremos por uma análise rápida do *Don Juan*, o seu poema mais famoso e o seu ideário poético.

O *Don Juan* é um código do byronismo, e o byronismo um fenômeno histórico limitado. A voga deste poema veio de que ele encarnou algumas das tendências mais fortes do início do século XIX e não do seu valor poético, que está longe de ser de primeira ordem. Em certas obras, mais do que em outras, as épocas se reveem e se comprazem. Daí a popularidade que obtêm enquanto dura a mentalidade que lhes corresponde e o esquecimento em que caem a partir de então. O *Don Juan* vive do byronismo, e o byronismo viveu da sua época. A atitude byroniana de revolta, de sarcasmo, de humorismo satânico é característica da personalidade romântica, — personalidade solicitada pelas condições histórico-sociais. É banal a noção de que a personalidade é uma estrutura de hábitos, ou, como querem Park e Burgess, “a soma e a organização daqueles traços que determinam o papel do indivíduo no grupo”. Segue-se que os traços se desenvolvem de acordo com o caráter da sociedade a que pertence o indivíduo, — havendo os dois tipos do conformista e do não-conformista, segundo a maior ou menor integração no grupo. Os períodos de transição são propícios ao não-conformismo, dada a

desorganização dos padrões que acarreta a desorganização da própria personalidade. O não-conformista, por sua vez, contribui para a fixação de padrões novos, quer pela crítica dos velhos, quer pela tentativa de adotar outros.

O início do século XIX foi o momento da crise final da consciência aristocrática em reação à nova ordem burguesa. Donde a proliferação de não-conformistas, de lucíferes em todas as escalas, que reagiam contra o mundo burguês triunfante, protestando em nome da consciência clássica da aristocracia. Esta reação — uma verdadeira Reação no sentido político — se processava de vários modos, conforme os fatores pessoais e sociais. Alguns se isolavam numa misantropia ativa e pessimista, como Vigny; outros se sublimavam na religião e no culto do passado, como Chateaubriand e Lamartine; outros assumiam uma atitude destruidora, iconoclasta, sobre todas virulenta e espetacular, como Byron. Ora, acontece que uns conseguem dar ao seu não-conformismo um tom mais geral e menos circunstancial do que outros. Keats, se refugiando nas visões do passado esquecia um pouco os seus traços estritamente pessoais e conseguia criar poesia mais permanente, porque menos presa a contingências estritas. Byron, porém, quase só cuidou de Byron. Esta causa da influência ser mais da sua personalidade do que da sua obra. Enquanto perdurou a mentalidade byroniana, todas leram com paixão os seus poemas onde encontravam o eco fiel da sua vida e dos seus cacoetes. Passados os tempos e atenuada a enorme ação de presença; desaparecidas as condições que solicitaram o aparecimento da personalidade byroniana; mortos os últimos byronianos — a sua obra, excessivamente presa a motivos momentâneos, deixou de fascinar. O fastio tomou o lugar do fervor, e pouca gente sai hoje dos seus cômodos para enfrentar os 15.696 versos do *Don Juan* ou, mesmo, os 4.473 do *Childe Harold*, que faziam delirar os moços de há cem anos.

O *Don Juan*, da mesma maneira que o seu autor e comparsas, representou uma transição estética. Ninguém mais tolera hoje um romance em versos, um livro de versos constituído exatamente por tudo aquilo que pertence ao domínio da ficção em prosa e o caracteriza. Além do mais, comporta em altíssimo grau os defeitos do autor. Em nenhum momento de poema, ou quase, Byron consegue universalizar os seus sentimentos, isto é, fazer poesia verdadeira. É sempre o porta-voz fiel do satanismo decadente da aristocracia que agonizava. Cada verso é a afirmação direta das diversas peculiaridades do poeta, Barão Byron of Rochdale e de outros muitos barões. São os seus amores, tratados num tom confidencial e cínico; as suas antipatias, as suas descrenças, o seu fastio do mundo. O poema é um vasto monólogo cortado por digressões e a propósitos, e Don Juan não existe; não passa de uma pobre sombra, sem vida e sem calor, porque atrás dele, sugando-lhe a seiva, está o verdadeiro Don Juan, nu e cru, que é o Barão. Ele não passa de um pobre graveto sacolejado para aqui e para ali, ao sabor das circunstâncias. Para se entender este mau romance em bons versos é preciso compreendê-lo como uma expressão de classe, uma obra quase didática, porque não passa da exposição sarcástica de uma concepção da vida, do amor e da sociedade burguesa, como as entendia aquela parte não adaptada da consciência aristocrática, de que Byron se fez porta-voz. Uma exposição romanceada, que não poderia chegar a poema épico, por causa do próprio tom do autor e porque os poemas épicos não cabiam mais naquele tempo. Donde a sua tragédia. Esta espécie de *Telêmaco* às avessas não passou do último grande romance metrificado, pois que a classe nobre, decadente, não poderia enquadrar na época a sua visão senil de um mundo novo. No século XVI, por exemplo, temos *Os Lusíadas*, narração em verso dum empreendimento marítimo-comercial, epopeia histórica e social que ilustrou o jovem mercantilismo ibérico do Renascimento, dando-lhe categoria heroica. Tal coisa não caberia no século XIX, visto que a história já era gênero suficientemente constituído para tomar a si a tarefa de exprimir um conhecimento contemporâneo, comentando-o segundo a ideologia reinante. Caberia, quando muito, a poetização de episódios *bastante*

anteriores, pelo que tivessem de poético e de simbólico, mais do que histórico — como *La légende des siècles*.

Por outro lado, o instrumento de expressão por excelência da vida através dos personagens de ficção — o romance — ainda não ganhara importância suficiente para confiscar aos outros gêneros o que lhe competia de direito. Donde a possibilidade e o sucesso de *Don Juan*, obra, ao seu tempo, extraordinariamente moderna, pelo que continha de crítica social e de concepção de vida. Foi a última investida da poesia sobre o domínio da prosa, como uma tentativa da consciência aristocrática, em crise, de fazer frente ao gênero burguês do romance. Os seus sucedâneos latinos, como *Namouna*, *Diablo mundo*, *O conde Lopo*, não passam de prolongamentos, no último caso superfetação, da mesma atitude. Ponto extremo do romance em verso, do poema de ficção, exprimiu o seu momento com um vigor que a prosa de ficção ainda não adquirira, e assim se explica a sua popularidade. Hoje, lamentamos o hibridismo da poesia, do romance e do discursivismo que reduzem consideravelmente o seu significado e fazem do seu autor um poeta pouco lido. Por isso, a poesia de Byron não deve ser procurada nas obras byronistas, mas naquelas composições líricas, como as *Hebrew melodies*, em que o satanismo reacionário se esbate e as suas virtudes poéticas se expandem com plenitude.

Notas de crítica literária – Esclarecendo

Mas é evidente, meu caro senhor, que o romance não *apareceu* com a burguesia do ocidente da Europa — pelo menos isso que o senhor considera romance. É evidente que havia romance antes dos séculos XVIII e XIX. Recebendo a sua carta, que muito agradeço, pude imaginá-lo, meu caro senhor, brandindo no ar, indignado, a *Princesse de Clèves* e o *Gargantua*, após ter consultado as datas: 1678 e 1532. Upa! Há o *Tristão*, de Bérout, em meados do século XII, e, no século I, o *Satyricon*, de Petrônio. Como é então essa história de romance ligado à classe burguesa? Eu lhe explico, meu caro senhor, pedindo-lhe para a minha hipótese a boa vontade de que precisam todas as hipóteses, pois que, sem a boa vontade caridosa, ela, como muitas outras, rolará talvez para o esquecimento antes mesmo que eu tenha tempo de desenvolvê-la e publicá-la, como pretendo, se o inverno me der vida e saúde.

*

Se o meu caro senhor aceita como romance toda e qualquer narrativa de ficção, em prosa ou verso, então seria melhor não passarmos daqui. Constataríamos que a Bíblia está cheia delas, que os romances são a *Iliada* e a *Canção de Rolando*, e iríamos em paz, cada um para o seu canto, contentes e felizes. Ora, acontece que assim não é, como o caro senhor sabe melhor do que eu, e que em literatura há o que se chama os gêneros. Houve, mesmo, um crítico francês chamado Albert Thibaudet, que afirmou que o crítico não chega a ser crítico enquanto não se propuser o problema dos gêneros, da mesma forma por que um filósofo não chega a ser tal, enquanto não se propuser o problema das ideias. O meu caro senhor há de imaginar com que cuidado eu me coloco o primeiro problema...

Pois, assim sendo, temos de convir que há uns certos limites para cada gênero, embora arbitrários e embora não contendo nos seus quadros, mais ou menos convencionais, a riqueza e a diversidade das produções. Houve certo momento em que a narrativa de ficção encontrou a sua expressão máxima numa dada forma de exposição, sujeita a certos cânones, que permitiam diagnosticá-la mais ou menos com segurança e dizer: é um romance. Tal fase coincidiu, — quem sabe por acaso, meu caro senhor, — com o momento histórico em que a classe burguesa se impôs à nobreza e passou a dar à sociedade a marca do seu pulso. Antes e depois já não seria possível encontrar obras tão facilmente classificáveis. Veja, meu caro senhor, *O Grande Ciro*, no século XVII, e *O agressor*, do sr. Rosário Fusco, no nosso. Por coincidência, o primeiro livro corresponde a um período em que a burguesia ainda era o terceiro e não o primeiro estado; o segundo, ao período em que ela, se decompondo cada vez mais, já não tarda a mudar novamente de posição.

Partindo desta coincidência, meu caro senhor — porque sou terrivelmente supersticioso, e ando vendo coincidências deste jaez pela história afora —, fui levado a pesquisar um pouco a evolução do gênero romance. O resultado é o que já sabe. Vou detalhá-lo um pouco para o senhor.

O romance é uma narrativa de ficção, ou mais ou menos, comportando observação de natureza psicológica, histórica ou sociológica dentro de um critério estético variável de exposição e enquadrada por condições mais ou menos precisas de espaço e de tempo. O espaço e o tempo, estas duas dimensões inelutáveis de qualquer experiência, são, meu caro senhor, a coisa mais importante num romance. O raconto fantástico só virou romance quando passou a se enquadrar dentro delas, porque abandonou à poesia a fuga para o intemporal, ou para o tempo da lenda, tornando-se uma construção raciocinada e um

instrumento de análise. Hoje em dia, como lhe falei, parece que a tendência parcial é para arrebeitar os quadros sufocantes. Porque, o caro senhor já sabe.

Se o meu caro senhor se der o trabalho, aliás agradável e instrutivo, de ler os grandes mestres do romance já constituído, os grandes mestres que o consolidaram como gênero autônomo, verá a preocupação dominante do espaço e do tempo. Preocupação de uma classe que tinha noções bem claras da sua atividade sobre o espaço e para a qual o jogo com o tempo era outra forma de mais-valia. Em Fielding, o meu caro senhor verá a precisão rigorosa dos lugares, dos caminhos, da duração dos acontecimentos. Adeus os bons tempos em que o espaço e a vilanagem eram alargados e apertados a bons golpes de lança! Para o inglês do século XVIII, um sistema rigoroso de propriedade regulava as transações espaciais, e a posição dos homens em relação uns aos outros era uma questão severa de vida ou morte social. Não se dispunha mais de terras, vilas e cidades, com uma penada ou uma espadeirada senhorial. Em Stendhal e em Balzac podemos analisar o sentido da disposição dos personagens no espaço social, os resumos de século que a indústria e o comércio permitiam à ascensão burguesa. Um enquadramento rigoroso, em suma, que era a própria característica do romance.

Este estado de coisas não foi sempre assim, como todos sabem. Na Idade Média havia romance, em verso a princípio, em prosa, mais tarde. Estes romances, contudo, participavam mais da poesia que de outra coisa. O arranque poético — admirável — os arrastava para regiões fantásticas, em que as relações humanas obedeciam aos caprichos da imaginação, desafiando as contingências, escapando à realidade na medida do possível. O meu caro senhor leu, como toda gente, o romance de Tristão e Isolda e o Amadis de Gaula. Haverá, portanto, de entender que a concessão aos valores da prosa são mínimos. Não há análise, não há crítica, não há construção psicológica. Há um mínimo de condições sociais e um máximo de poesia. Nós todos lemos, quando crianças, naquela edição de capa colorida, em que Carlos Magno, de manto e coroa, segura o cetro e o globo, com um olhar triste e uma barba loura, *A história do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, seguida de Bernardo del Carpio, que venceu em mui leal batalha a estes doze pares*. Ora, este romance é do século XVI, posterior à *Crônica do Imperador Clarimundo*, contemporâneo do *Palmeirim de Inglaterra*: onde nele, as qualidades de prosa acima mencionadas que asseguram a independência do gênero? Onde as condições de prosa no *Euphues* (que não li, meu caro senhor, e sobre o qual lhe falo por ouvir falar os autores) e nos romances *preciosos* do século XVII? Estas condições se encontram muito mais num poema como o *Don Juan*, de Byron, cujo significado já ficou exposto.

As condições de prosa, meu caro senhor, são encontradas noutra linha. Enquanto os senhores, nos serões compridos do castelo, escutavam os monges lerem as histórias da Távola Redonda ou do Imperador Alexandre, uma outra espécie de gente se amontoava pelos casebres à roda das muralhas. A gente que ia se alforriando da condição servil, se reunindo em ofícios, nos burgos, cujas cartas de franquia os senhores vendiam tão caro. Da gente dessas vilas francas, os chamados burgueses, — mestres de ofício, companheiros, aprendizes, mercadores, — ia surgindo uma outra literatura. Uma literatura que foi durante muito tempo as histórias de bichos e as farsas. Uma literatura que não idealizava os contornos das coisas, nem perdia o sentido agudo da realidade, porque era a literatura de uma classe inferior, que se libertava aos poucos, e que atacava os senhores com a arma da crítica e da sátira.

Essa linha — de autos e de *fabliaux*, em que se caricaturava a sociedade nobre e os seus romances de cavalaria — é continuada no século XVI por Rabelais e Cervantes, desenvolvidos pela cultura humanística, eruditos e pensadores que trazem para a prosa de ficção a crítica social, a criação dos grandes personagens-tipos. Nasce o *Lazarillo*, com

todo o romance picaresco. Nasce o romance burguês em França, com Sorel, Scarron e Furetière. A burguesia se afirma, a nobreza começa a deliquescer. Os burgueses da Holanda são os primeiros a tomar o poder. A revolução de Cromwell inaugura o reino da burguesia inglesa. O mercantilismo se apoia sobre eles. Os servos alforriados das vilas francas são agora os magnatas, os propulsores do progresso, os detentores da ciência. O realismo popularesco das fábulas de bichos se tornou a sátira social do “Roman Comique”, o gosto pela análise e pela observação das paixões e dos costumes que produzira a primeira grande idade do romance definitivamente constituído, isto é, do romance burguês da Inglaterra, no século XVIII. Defoe introduz o método autobiográfico, Richardson apura o epistolográfico, Fielding inaugura a fase do romancista consciente e construtivo, que governa os seus personagens enquanto criador, Smolet e Sterne introduzem o sentimento do peculiar, do característico, do raro — e estava independente o gênero. A ideologia burguesa do século se exprime pelos romances de Rousseau, escoteiros de 89. O século seguinte e o início deste marcam o apogeu da burguesia e do romance. Nenhum instrumento exprime mais fielmente, além das cartas de crédito, a classe dominante. A sociedade, a alma, a história, a ciência, a filosofia, a arte — tudo passa pelo crivo do romance, solidamente instalado na literatura sobre os escombros da tragédia clássica, da poesia dissertativa, da retórica.

No entanto, devido ao desenvolvimento das suas contradições internas, a burguesia entrou em crise e, com ela, as suas ideologias. Nada mais natural que a crise se manifestasse no romance, um dos instrumentos mais autênticos destas. Dentro do romance, como de tudo, havia também contradições fundamentais, oriundas de tendências recalçadas, de germinações profundas, que nunca deixarem de se manifestar. Estas contradições, que se apresentam de um ponto de vista dinâmico como forças de desagregação do equilíbrio existente, entraram a se afirmar com mais vigor. A ruptura do nexu lógico, de certas condições de construção, do caráter narrativo ou descritivo da análise etc., levaram o gênero ao impasse que hoje o vemos. Anarquizado, escapando aos quadros que o contiveram cerca de dois séculos, atirando-se à busca de novos campos, numa aventura que é das mais grandiosas da história literária, o romance é bem o reflexo da crise estrutural e ideológica da burguesia. Qual será o seu destino? Retomará por um momento os valores de poesia e de gratuidade que o distinguiram antigamente? Passará para a sociedade nova, sob outra forma, como o raconto poético medievalesco passou para a burguesia transformando-se em romance? Será ainda romance ou tenderá para o arrolamento, de um lado, e a saga, de outro? São questões, meu caro senhor, que eu entrego à sua capacidade de previsão, aproveitando a oportunidade para cumprimentá-lo muito cordialmente.

Notas de crítica literária – Uma conferência

É a segunda vez que venho para este rodapé discutir uma conferência. Trata-se agora de *Una política cultural para toda América*¹, palestra realizada em Santiago do Chile pelo sr. Luis Reissig, do Colegio Libre de Estudios Superiores, de Buenos Aires. A respeito desta instituição de cultura, pouco conhecida entre nós, embora já estejam entabuladas relações entre ela e intelectuais brasileiros, são necessárias algumas palavras.

O Colegio Libre de Estudios Superiores pode ser definido como uma Universidade democrática livre, cuja função consiste, primeiro, em proceder, por meio de cursos especializados, de conferências, a uma análise constante e aprofundada dos vários problemas nacionais e dos grandes temas da cultura; segundo, em estender este trabalho de esclarecimento e autocrítica a todos os outros países da América, com o intuito de propiciar entre eles uma união cultural em grande escala, feita de entendimento e compreensão sólidos, porque baseados no conhecimento dos respectivos problemas. O que há de grande no empreendimento é que ele tem sido produto de um enorme esforço permanente de boa vontade e dedicação. Funciona sem subvenção oficial, não paga professores que são o que há de mais elevado no mundo da inteligência argentina. Vive da contribuição dos alunos e da firmeza dos seus amigos. E isto já há catorze anos.

Uma das suas tarefas tem sido promover viagens de intelectuais argentinos aos outros países americanos e dos destes à Argentina. Ainda no fim do ano passado os srs. Lourenço Filho e José Lins do Rego fizeram conferências na sede do Colegio. Uma vez que o contato pessoal é a melhor das vias de compreensão, porque desfaz os preconceitos e corrige as pré-noções, não me parece que possa haver melhor instrumento de aproximação continental. E é um prazer e um consolo ver, no grande país vizinho, uma instituição rigorosamente democrática que não só funciona como aumenta em importância, prestígio e eficiência, baseada no ideal da cultura popular, no combate à universidade de e para a elite social e no esforço de continentalização destes temas.

*

A conferência do sr. Luis Reissig, que tem sido talvez o catalisador das atividades do Colegio Libre, apresenta para nós uma importância de primeira ordem, uma vez que os conceitos claros e bem ordenados culminam na discussão de um problema que tem sido bem debatido e bem mal-entendido no Brasil: o problema universitário. Estamos num momento decisivo da vida das universidades brasileiras, à espera da reforma do ensino superior, que pode colocar os nossos órgãos de ensino a serviço da cultura popular, integrando-os na vida da nação e no âmago dos seus problemas vitais, ou acentuar a tendência de escola de elite, destinada ao enrolamento sobre si mesma e à desvitalização intelectual.

O sr. Luis Reissig afirma que a aspiração de todos os países americanos é, do mesmo modo que os outros, “a oportunidade de organizar a nação sobre melhores bases, dispondo de instrumento econômico qualificado; mas, para que esta obra não malogre, é indispensável que vá adquirindo um conteúdo social crescente. E como uma obra de tal natureza adquire este conteúdo? A solução é única: subordiná-la a uma política democrática”. E acrescenta, pondo o dedo no núcleo da questão: “*Não basta que a Universidade abra as suas portas a todos os que quiserem vir a ela para ser universidade democrática: é preciso que abra os olhos e sirva a democracia nas suas realizações e nos seus princípios*”.

¹ Luis Reissig, *Una política cultural para toda América*, Sep de “Cursos y Conferencias” vol. XXIII, nº 128, Setiembre de 1943, Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1943.

Para o conferencista, a Universidade tem o dever de exercer uma atividade crítica e criadora em relação aos problemas econômicos, culturais, políticos — sociais, numa palavra — de uma nação. Daí a necessidade inelutável de entrosar os seus estudos com a realidade do país, nunca se limitando ao estudo da ciência ou da filosofia em si, mas procurando dirigi-los no sentido de uma compreensão melhor aos problemas nacionais, a fim de poder traçar as diretrizes da ação política e social. Numa palavra feliz, o sr. Luis Reissig aponta como escopo da Universidade a formação de “cidadãos do saber, pois o que falta à América, tanto quanto as escolas de primeiras letras, são as escolas de cidadania”.

Para transformar as escolas superiores em focos de progresso social, o conferencista assinala a necessidade de uma como que planificação das atividades culturais, planificação antes espontânea, consistente na articulação dos esforços entre os vários campos do conhecimento. Prega a criação de organismos livres, destinados a auscultar, a pesquisar as questões nacionais e transmitir à Universidade, que os ordenaria e enfeixaria os resultados do seu trabalho. “A senha cultural, diz o sr. Reissig, deve ser: articular, articular, articular. Articular numa América indivisível”.

A escola, prossegue ele, é sempre um reflexo do grupo dominante, e a amplitude ou profundidade dos seus intentos e realizações varia segundo os interesses deste último. Daí a escola variar com a mudança das classes no poder, de tal modo que se pode “afirmar, sem erro, que a economia nova corresponde escola nova”. Se quisermos, portanto, chegar a uma escola nova, temos que colocar a luta no campo social. “A escola é um resultado e a cultura o instrumento que o determina”. Deste modo, aprofundar no terreno das realidades culturais, estabelecer ligações com as mais imperiosas necessidades coletivas, é preparar a sua reforma num sentido de progresso social e, pois, assegurar o advento da verdadeira escola. Para realização de tal monta é que é necessária a cooperação, o trabalho em equipe, o ajustamento das tarefas e dos pontos de vista. Como resultado, teríamos a universidade realmente orgânica, solidamente enraizada na consciência nacional, trabalhando por um ideal de progresso, aberta a todos. A escola livre dentro da comunidade livre.

*

Parece-me que a análise do sr. Luis Reissig é correta. Tomemos os seus três pontos principais a fim de os discutir à luz das nossas realidades: o caráter de classe da escola, a questão do entrosamento com os problemas nacionais e a articulação das atividades culturais.

Que a universidade representa uma ideologia de grupo ou de classe social, não há quem possa negá-lo. A função das grandes escolas tem sido a de porta-vozes dos ideais da classe ou do grupo político que as mantém e que só lhes permite liberdade dentro de um mínimo que não afete as suas conveniências. Não obstante, as universidades têm travado lutas contra esta mentalidade conservadora, não raro com vantagem. No Brasil, as escolas superiores, como acaba de mostrar o sr. Fernando de Azevedo na sua *Cultura brasileira*, formam um dos instrumentos da burguesia para a conquista e manutenção do poder. O bacharelismo e o doutorismo significaram a penetração do intelectual burguês, a serviço da ideologia do seu grupo, em todos os setores da vida política e cultural do país. Os centros em que se graduavam, e sobretudo as faculdades de direito, erigiram-se em instituições de elite, em verdadeiros redutos da ideologia dominante, como ainda são até hoje em grande parte. A política sadia consistente, antes de mais nada, em romper com estas tradições e fazer do ensino e da cultura armas de progresso e de pesquisa, num sentido moderno e avançado.

Para isto, surge o seu contato com os diversos setores da vida nacional e a organização das suas tarefas visando o esclarecimento e a conseqüente diretriz. A maior

responsabilidade compete, sem dúvida, às ciências humanas, graças à sua maior proximidade com a vida coletiva e os seus problemas. O objetivo do ensino da economia, da sociologia, do direito, da geografia humana, da história, deve ter sempre em vista a análise de problemas do país. Só será eficiente o curso de economia que puser o estudante em contato com as necessidades da sua terra e dirigi-lo para o seu estudo e o seu reajustamento. Das ciências humanas e da filosofia esperam-se diretrizes de ação mais do que discussão de problemas, pois que esta lhe serve apenas de base, indispensável, mas insuficiente por si só. Traçados os rumos e tomadas as providências consequentes, o campo se esclarecerá para outras ciências, naturais e físicas, que saberão orientar a sua pesquisa no sentido do progresso coletivo, sem que por isso deixem de aprofundar da mesma maneira que as ciências humanas, os seus próprios problemas de que depende o avanço da cultura.

Para a consecução deste objetivo, a única via é o trabalho combinado das diferentes disciplinas, coisa tentada com tanta eficiência na Romênia e ainda recentemente propugnada pelo professor Pierre Monbeig, numa conferência que analisamos neste rodapé.

Assim, a cultura universitária deixaria de ser algo desligado da vida social para se tornar um dos seus fatores. É preciso que todos entendam, e sobretudo os moços, que não é mais possível continuar com os ideais educacionais até aqui preponderantes, todos eles tendentes à separação da vida e da cultura e à segregação do profissional e do cientista no seu limitado setor. Somente graças a uma visão largamente democrática, decididamente radical, da função das universidades será possível tirar-lhes o caráter, ainda vigente, de instrumentos ideológicos dos grupos conservadores dominantes e lançá-las no caminho da reforma orgânica e da participação efetiva. A aventura universitária, a batalha da cultura, será uma luta decisiva, que ora se esboça, para o nosso destino de povo livre. E eu não saberia, num comentário como este, em que falo das ideias de um intelectual argentino, representante de uma instituição livre, dar melhor fecho do que citando aos universitários do Brasil os versos de Spender:

It is too late to stay in great houses where the ghosts are prisoned
— those ladies like flies perfect in amber
those financiers like fossils of bones in coal.
Oh comrades, step beautifully from the solid wall
advance to rebuild and sleep with friend on hill
no ghost ever had immured in his hall.

Notas de crítica literária – Sobre poesia

Há algum tempo, num artigo polêmico mas perfeitamente justo nas suas apreciações de ordem estética, o sr. Carlos Lacerda agitou, a propósito do sr. Manuel Bandeira, a questão do poeta menor. De acordo com uma citação do artigo, este poeta teria qualificado a si próprio de menor, justificando assim a sua incapacidade para poesia social. Neste caso, seriam maiores os poetas capazes de tal poesia, como o sr. Carlos Drummond de Andrade, Aragon, Day-Lewis, Castro Alves etc. Será um critério? E será pejorativo o qualificativo de poeta menor? A questão merece ser debatida. Antes de mais nada, porque a poesia moderna, a partir do simbolismo, tende a ser menor. Verlaine, cujo centenário ocorre este ano, falava em cantar o amor “sur la mode mineur”, e a aspiração de grande parte das correntes posteriores foi se limitar aos momentos poéticos, aos momentos raros em que uma emoção agudamente sentida fosse transmitida com pureza ao leitor. Começaram a aparecer os poemas de dois versos, a simples notação emotiva, ou, de outro lado, o encantamento das palavras enquanto palavras, a magia das associações vocabulares, que foi o escopo do simbolismo e que já tem sido classificada, numa análise fria, de manifestação glossolálica. A poesia passou, em boa parte, a querer ser pura. A querer, friso eu, porque, diga-se de passagem, os poemas “puros”, existentes apenas graças aos valores musicais dos termos e das suas combinações, são tão raros quanto o elefante branco. Ora, sem entrar no momento em julgamento de valor, o que é incontestável é que estas tendências todas encorajam sobremaneira a poesia chamada menor; a poesia lírica dos simbolistas, dos intimistas, dos surrealistas, que se nutre de momentos excepcionais e emoções raras, comunicáveis num pequeno número de versos; a poesia de associações raras, de meios tons, de elipses, de obscuridades, de notação essencial — que chega às vezes a parecer um convite a Sherlock Holmes. O poeta põe de lado as aspirações ambiciosas de antes — os poemas épicos, as longas tentativas em que a inteligência organiza o poema e o dirige num sentido de totalização da experiência intelectual e afetiva, — para ficar no jardim requintado ou limitado do lirismo de fôlego curto. Chegamos à maravilha dos *Romances sans paroles*, em que Verlaine apenas nos esfrola os ouvidos, com palavras tão atenuadas, tão despidas de peso, de conteúdo intelectual, que a poesia não parece escrita ou falada, mas sussurrada. E, com esse, há outros esforços desesperados para tornar aéreo, leve, imponderável o vocabulário da poesia. Seria o caso de se aconselhar, de vez por todas, a renúncia ao vocábulo, uma vez que é tão grande o esforço para desvocalizarizá-lo. No limite, (como compreenderam os surrealistas, depois dos pós-simbolistas) a perfeita poesia seria a sugestão total, a iniciativa deixada de todo ao leitor; seria, por que não — a página em branco.

A poesia moderna, portanto, herdou uma tradição... recente de luta contra o nexos lógico e, conseqüentemente, contra o caráter discursivo do poema. Contra a sua extensão, numa palavra, porque como diz muito bem Herbert Read, não há poesia maior sem um número considerável de versos — um número suficiente para a emoção poética ser algo mais do que o choque singular de uma emoção e se nutrir de várias emoções articuladas e dirigidas pela inteligência.

Se observarmos a poesia brasileira, veremos que ela é formada por uma maioria de poetas menores — isto é, de poetas de emoção não organizada e dirigida, que se contentam com a pincelada, o toque, a sugestão rápida, o momento de beleza. Não há quase poetas maiores, — isto é, aqueles que fazem do verso um instrumento de totalização da experiência humana, dirigindo-se tanto à inteligência quanto à sensibilidade ou ao gosto. O sr. Manuel Bandeira é tipicamente um poeta menor. Assim, também, o sr. Jorge

de Lima, e o sr. Augusto Frederico Schmidt, e o sr. Murilo Mendes, e o sr. Raul Bopp. O poeta menor pode tentar poesia maior, mas geralmente fracassa. Exemplo: o sr. Manuel Bandeira. Se Verlaine tentasse, fracassaria da mesma maneira. Maior é Castro Alves e é Gonçalves Dias, ambos capazes de transfundir nos seus poemas um sentido superior de vida, uma visão do mundo ou do homem. Capazes, numa palavra, de pôr a sua inteligência não apenas a serviço da forma ou da qualidade de emoção, como Mallarmé, como Housman, mas também de uma concepção das coisas e da existência, de uma compreensão por assim dizer filosófica da poesia. Leia-se o “Hino à tarde”, o *Juca Pirama*, “Sub Tegmine Fagi”, o *Navio negreiro*. Modernamente, são maiores em boa parte da sua produção os srs. Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. A “Louvação à tarde”, do segundo, e “Os ombros suportam o mundo”, do primeiro, escapam ao lirismo, ao choque emocional, ao prazer singular, para se lançarem na meditação sobre o destino do homem, sobre grandes temas, sobre a sociedade. Poesia, portanto, de fôlego muito maior do que a asma estética dos simbolistas, por exemplo, que só respiram largo e fundo pelos pulmões titânicos de Verhaeren.

Acentuo o que já indiquei: não há superioridade, propriamente, de uns poetas sobre os outros. Há magníficos poetas menores — dos mais altos dentre os modernos — e péssimos poetas maiores. Nenhum leitor de bom senso daria toda a obra de Bapstista Cepellos, maior, pela *Estrela da manhã* do sr. Manuel Bandeira, menor. O que não há dúvida é que a supremacia do poema curto, centralizado em torno de uma simples emoção ou consistindo num jogo poético de habilidade, significa uma diminuição de tônus da poesia, um divórcio do poeta com o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio. A poesia, numa palavra, renuncia ao seu papel de ligação e de esclarecimento para se limitar ao excepcional, ao puro, — para se bastar a si mesma. Na nossa época, não há dúvida que isso é um sintoma interessante do divórcio entre o espírito e o mundo, como dizem os altissonantes. Há uma crise de incompatibilidade entre as ideologias burguesas e a realidade social, completará um mais prosaico. O lirismo intimista, tão ao gosto dos portugueses, dos últimos parnasianos e dos poetas de sala; a carícia poética; a solução feliz e sintética; a notação rápida; o despojamento excessivo — são outras tantas tendências que desvitalizam a poesia, a fim de criar beleza acessível a uma elite intelectual e social enervada, gasta, ou a uma classe média perdida pela sua imitação. Uma poesia como esta tende a evitar, por incapacidade e por inoportunidade, os grandes temas e os grandes valores. Dar-se-á importância a um tom raro, a uma assonância feliz, a uma imagem justa, a um sentimento vago e misterioso, cheio de sugestão, e se relegará para o segundo plano, como retórico, como prosaico, o tratamento largo, a sequência de imagens, o esforço de coordenação, de visão ampla da vida.

Chegou o tempo, evidentemente, de romper com os preconceitos até aqui vigentes, segundo os quais — a de ser coerente — a história da poesia universal se reduzia a meia dúzia de versos “puros” pescados, aqui e acolá, em meio à universal retórica. É claro que a poesia menor deve subsistir, mas é preciso que a poesia maior não se afunde. É necessário que os poetas se compenetrem de que o requinte e o despojamento devem ser entendidos em termos como uma supressão daquilo que for prosaico e acessório no poema, mas nunca como uma proclamação da elipse e da notação sintética em detrimento das formas longas, aquelas em que o espírito se espraia em meditação sobre o homem e os seus problemas, ou em que descreve, narra, ataca. Reduzir a poesia ao lirismo abreviado é desvirilizá-la. Além e acima do lirismo intimista ou notacionista existem os vastos campos de poesia em que a inteligência trabalha, em que o espírito se vale do verso para comunicar aos homens a dor, as angústias, os dramas, as aspirações, as vitórias, as preocupações que formam a trama da vida e o próprio tecido da evolução da sociedade.

Não renunciemos às conquistas do modo menor, que fala tão fundamente ao nosso desejo de comunicação afetiva e de deleite estético, mas reconheçamos a necessidade do poema maior, que define a grandeza real de uma poesia.¹

*

Lendo as observações acima, o leitor há de imaginar que, novo micro-Boileau, eu queira propor uma regulamentação dura dos gêneros poéticos, definindo-os e valorizando-os, traçando-lhes as regras inflexíveis. Não, leitor. Não há regras inflexíveis, embora seja dito de passagem, hoje se descuide delas um pouco muito. As observações foram feitas a propósito da leitura de uma série de livros de versos, de verso menor, que refletem algumas das características mais evidentes da poesia moderna. Um veterano, o sr. Sérgio Milliet, reuniu poemas de muitos anos num livro de título sugestivo: *Oh valsa latejante*, de um interesse bem grande para o estudo do nosso verso moderno. O sr. Lêdo Ivo, jovem pernambucano que anda pelos vinte anos, saiu a campo com o seu primeiro volume, *As imaginações*, com o qual se coloca no batalhão da jovem literatura pernambucana, que nos tem dado um ensaísta da força de Octávio de Freitas Júnior, um contista como Breno Acioli e um poeta como João Cabral de Mello Neto. A sra. Henriqueta Lisboa, de Belo Horizonte, publicou *O menino poeta*, em acréscimo a uma série de livros de boa qualidade. No Rio, a sra. Maria Isabel estreou com *Rosa leve*. Em São Paulo, o sr. Jamil Almansur Haddad apresenta o seu terceiro livro, *Poemas — Orações roxas; Novas orações negras; Orações vermelhas*. Assim, de Recife, do Rio, de Belo Horizonte e de São Paulo nos chega poesia, — poesia menor, que procurarei analisar em artigos próximos.

¹ — Em relação às conquistas do simbolismo, sobretudo, é necessário aceitar os meios da poesia menor, porque elas contribuíram muitíssimo para desentulhar a poesia de quanto acessório, quanta estampania vistosa ou fluxo verbal a embaraçava. O que é preciso é reinstalar o tema, de um lado e, de outro, largar o refinamento excessivo, embora necessário historicamente, porque, como diz Cocteau “la simplicité qui arrive en réaction d’un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise”.

Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje I

Confesso que relutei um pouco antes de aceitar o sr. Sérgio Milliet como poeta e me deixar penetrar pela sua poesia. Apesar de certa vez ele se ter declarado sobretudo um lírico, a imagem que se formou a seu respeito, devida a sua atividade ensaística, nos mostra, antes, um analista algo seco, inimigo até o extremo dos abandonos pessoais. Quantas e quantas vezes temos lido nos seus artigos uma profissão de fé na necessidade permanente de *self-control*, na pureza das linhas, no horror à abundância, às imagens. Atitude, como se vê, pouco propícia ao lirismo e condizendo melhor com os reinos mais objetivos da prosa.

Ora, eis que a impressão é errônea e que, no sr. Sérgio Milliet, o anti-moderno e antirromântico, “je ne livrerai pas mon cœur à tes huées”, recobre uma necessidade invencível de comunicação, de contato humano, de confiança. A própria existência do policiamento racional é de natureza a nos fazer desconfiar das rebeliões e dos tumultos interiores, da afetividade transbordante que procura se disciplinar pela via da isenção afetiva e do rigor objetivista. Ora, esta disciplina requer autocritica e autopenetração analítica, o que leva o espírito à irremediável curiosidade sobre ele mesmo, e, deste modo, o homem hiperconsciente, enxuto, inimigo de comunicar-se e de se exhibir, será arrastado, no decurso dos processos de introspecção, a tomar-se como assunto, debater-se, a se dar aos outros. Assim, quem queira elevar entre o seu íntimo e o mundo uma barreira sábia de restrições à expansão do “eu” acaba erigindo a este, em tema constante de uma parte da sua atividade.

Ao Sérgio Milliet ensaísta, que arvora, enquanto crítico, a bandeira da discrição, se opõe, completando-o, um Sérgio Milliet poeta e autoanalista. Com efeito, a parte criadora da obra do sr. Sérgio Milliet gira em torno da sua psicologia, dos seus recalques — da sua vida afetiva, em suma, transposta em poesia e em ficção. *Roberto, Duas cartas no meu destino*, os poemas. Agora, *Oh valsa latejante...*¹, que é livro de um verdadeiro poeta, dentro das suas qualidades quase prosaicas de limpeza de expressão, de concisão, de fiscalização intelectual. A fiscalização intelectual, esta não abandona quase o poeta, que, mais ainda que o sr. Carlos Drummond de Andrade da 1ª fase, breca entre parêntesis as demasias da emoção, corrigindo com uma nota irônica ou um comentário direto o que poderia parecer abandono, suspensão da autocritica ou complacência em relação às imagens mais *poéticas*. O tom desta poesia, aliás, a sua característica mais íntima, talvez seja mesmo a luta de pega e larga entre a emoção e a inteligência. Nos melhores instantes, ela é um tratado de paz entre ambas, a primeira ganhando em pureza e expressividade graças à ordenação sábia e à medida da segunda.

*

Os poemas do sr. Sérgio Milliet, neste livro, se dividem em dois grupos bem facilmente delimitáveis. Basta acompanhar as datas dos poemas. No primeiro grupo estão os anteriores a 1930, cheios de modismos modernistas, enquanto que no segundo se reúnem os menos brilhantes, os menos recheados de imagens expressivas e de instantâneos, e mais sóbrios na expressão. Aliás, é quase por convenção que se fala na maior ou menor sobriedade de *Oh valsa latejante...*, toda ela construída como um desafio ao demasiado.

Os poemas do primeiro grupo dão um som de coisa passada. Lembram um tempo em que a poesia se embriagou com o que poderemos chamar de visão pitoresca das coisas,

¹ Sérgio Milliet, Poemas, *Oh valsa latejante...* (1922-1943), ilustrações de Walter Lewy, Edições Gaveta, São Paulo, 1943.

a descoberta lírica, as notações curiosas. É o tempo do *Losango cáqui* e de muito da *Paulicéia desvairada* e do *Clã do jabuti*. Os poetas descobriram, de repente, uma imensidade de coisas que lhes era permitido dizer, e que antes eram proibidas. O seu espírito se comprovou em imagens até então tabus e encontrou poesia em vocábulos nunca dantes sonhados: foot-ball, bonde, banana, reco-reco. As novas metáforas, atiradas com ousadia, na embriaguez da descoberta, provocaram um renovamento vocabular de grande importância, uma recomposição do material de expressão, oposto decididamente à política de termos nobres e próprios.

Boa parte dos poemas deste livro se prende a este momento, mas nenhum deles, me parece, tão eivado de maneirismos da hora a ponto de não ter mais ressonância emocional nos nossos dias. É inegável, todavia, que o mecanismo das imagens e as piadas poéticas do primeiro grupo o tornam menos permanente que o lirismo muito desataviado do segundo. Para o sr. Sérgio Milliet, parece que o aparato modernista, desumanista, de máquinas e mecanismos, não representa para a sua poesia o que representava para a de um Marinetti (“*ebbro d’armi belletti musiche e uccelli meccanici*”) ou mesmo para o de um Oswald de Andrade e um Mário de Andrade dos primeiros tempos, mas é antes um álibi poético, uma escapatória, uma camuflagem de homem que tem certa vergonha de se pôr para a frente:

eu me rio
e para que me acreditem poeta modernista
falo de trilhos
de automóveis.

Não obstante, a convenção modernista é bastante forte para se meter pela sua poesia adentro e, com recursos estudados, dar repentinamente um clima de prosa a este ou aquele poema:

necessidade de simplificação
de reintegração, como diria o Graça.

e:

... porque somos os clássicos do futuro
ou no mínimo o futuro dos clássicos
(Boa piada!)

ainda:

Os colares dos cafezais no peito das colinas
(oh que imagem vulgar)

Citei bem de propósito os versos acima, para se ver como, no sr. Sérgio Milliet, o convencionalismo do poeta que dá de ombros ante as convenções poéticas coincide com a necessidade psicológica de intervenção prosaica, destinada a mostrar aos leitores que o poeta cheio de autocritica e medida não é *dupe* das suas imagens ou de seu possível abandono.

Na primeira fase, porém, encontramos alguns dos melhores versos do sr. Sérgio Milliet. “Siriema” é dessas grandes sugestões do movimento, de luta contra a visão estática que obcecou o verso moderno. “Saudade” é dos poemas mais sérios e mais expressivos, na sua contenção, que nos deu a moderna literatura brasileira.

Na segunda fase o poeta parece acrescentar à nota pitoresca, ao comentário lírico e à notação intimista um desejo de compenetração afetiva, de participação maior na vida dos autores e, ao mesmo tempo, um contato mais sério e mais pungente consigo mesmo. O tema da fraqueza interior amadurece e se reveste da necessidade de compensar-se, que vai ser encontrada na autoacusação (os cinco “Poemas da Rua”, um dos quais, o IV, belíssimo) ou na violência dos tons. Em dados poemas chegamos a sentir certa perversidade, provavelmente devida a um mecanismo de compensação. Veja-se, na “Cantata Patética”, cujo título é um jogo de palavras ao mesmo tempo irônico e amargo:

Terás por horizonte a *Standard Oil*
por destino um bife a cavalo.,
por distração as cuecas do marido,
e afinal o remorso da vida invivida...

É preciso notar que a série de qualidades e de peculiaridades que fazem, muitas vezes o equilíbrio e a harmonia dos poemas do sr. Sérgio Milliet, são outros tantos perigos prosaicos que, muitas vezes, resultam em insuficiência do seu verso, descarnado e comedido. Quando desequilibra, a sua poesia se aproxima muito, de um lado, de certos produtos circunstanciais do modernismo, demasiado circunscritos ao problema de *dar dentro*, se o leitor me permite a expressão; do outro, de uma solução demasiado intelectual, que conduz ao tom sentencioso, de que o poeta tem um justo horror, mas que nem sempre pode ou sabe evitar. Na sua grande maioria, porém, os poemas do sr. Sérgio Milliet são vitórias, tanto mais difíceis quanto dependem daquela tensão que já mencionei.

*

Se os encararmos do ponto de vista da arte poética, veremos que os poemas de *Oh valsa latejante...* correspondem perfeitamente ao que o seu autor quer exprimir; correspondem ao seu desejo de medida e de não se abandonar à embriaguez das palavras, incompatíveis com a sua necessidade da notação precisa e de despojamento. Com efeito, nenhuma sensualidade rítmica no sr. Sérgio Milliet. Raríssimos momentos o nosso ouvido se embala numa melodia fugaz. A este poeta probo, os recursos de som parecerão talvez apenas um recurso. As suas palavras são palavras magras, e os seus ritmos discretos. Há um mínimo de sonoridade para um máximo de fluência, porque ele rejeita quase sempre, também, as asperezas e os choques vocabulares. Assim, se por vezes temos a impressão de coisa bem arrumada demais, o tom geral do livro é antes o de uma expansão policiada, um tom que o coloca ao lado do sr. Carlos Drummond de Andrade de *Alguma poesia* e o torna representante típico de um certo tipo de lirismo contido, atribuído sobretudo aos mineiros, mas que é também um dos elementos da boa poesia moderna de São Paulo. “Minas Gerais, fruta paulista”...

Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje II

O livro do sr. Jamil Almansur Haddad¹ se compõe de várias coletâneas, cujo valor é muito desigual. Para a sua glória, teria sido melhor que as duzentas páginas de poemas tivessem se limitado à quarta parte.

O sr. Jamil Almansur Haddad é um poeta fácil, isto é, escreve poemas mais ou menos tradicionais, com um vocabulário mais ou menos tradicional. Para ele, as soluções poéticas já estão feitas e como é abundante — à maneira de todos os poetas fáceis — nada mais lhe resta a fazer do que dar corda à pena e vaziar a sua inspiração nos regos já traçados e já afundados por centenares de predecessores.

Como não conheço poesia oriental, não sei até que ponto estão certos os que saúdam neste poeta um êmulo dos cantores sutis das terras e da raça dos seus avós. Sei que, na parte em que posso distinguir alguma influência, é marcada a que recebeu dos nossos românticos e dos nossos chamados simbolistas. Pelo menos na melhor parte do seu lirismo, em que vamos encontrar os temas e as atitudes queridas de ambos. É impressionante a sua fixação com a morte, associada ao amor. O aparelho fúnebre e religioso (amadas sempre mortas, ataúdes, crucifixos, círios, monjas etc.) serve de revestimento constante e sutil ao erotismo — exatamente como em Alphonsus de Guimaraens. O seu caminho é o de um romântico que passou pela seleção vocabular dos chamados simbolistas, usando e abusando dos modismos de um e outro grupo.

Assim sendo, é muito difícil para um poeta manter-se original, porque não há armadilha mais perigosa do que o visgo da fraseologia dos nossos poetas românticos e simbolistas: ritmo cantante, imagens convencionais, aliterações fáceis, patético de cordel. Milagre é que no meio disto se tenham mantido na altura em que quase sempre se mantiveram um Álvares de Azevedo, um Casimiro de Abreu, um Alphonsus de Guimaraens e, nos nossos dias, o seu herdeiro Augusto Frederico Schmidt. Com o sr. Jamil Almansur Haddad não se deu o milagre.

*

Os *Poemas* se dividem em três partes: “Orações roxas”, “Novas orações negras” e “Orações vermelhas”. A primeira, que ocupa mais de dois terços do livro, é o clima que se poderia chamar do erotismo litúrgico e letal; a segunda aborda temas mais vários, com tom igualmente soturno; a terceira é clara e cantante, cheia de movimento, de cor e de expansão.

As “Orações roxas” compreendem três grupos de poemas: “Iremos pelos jardins floridos”, “Estas monjas que rezam aos crepúsculos...” e “Entre os pinheiros em Abernêssia...”. A primeira e a terceira são de qualidade mais do que inferior. Não se compreende bem que um poeta como o sr. Jamil Almansur Haddad, embriagado sobretudo com o som, mais que com o conteúdo da palavra, se deixe ir a deselegâncias e dissonâncias tão prenunciadas como as que encontramos no primeiro grupo. A vulgaridade das imagens é mais explicável, pois ele sendo um poeta fácil e convencional é naturalmente predisposto a uma banalidade que só pode ser redimida pela força da inspiração ou pelo policiamento da inteligência. Parece que nem um nem outro elemento pesam na maioria dos seus poemas. Vejam-se os seguintes versos, como exemplo do que tenho dito:

Amada viva: Põe um silêncio no plano! Era esta mesma a barcarola

¹ Jammil Almansur Haddad, *Poemas — Orações roxas; Novas orações negras; Orações vermelhas*, Edições Cultura, Série “Últimas Gerações”, nº 3, São Paulo, 1943.

que a meiga morta preferia
para tocar na hora em que a tarde morria.

e:

Se lhe olho os cílios, é lua nova,
se lhe olho os seios é lua cheia...

e:

..... Soror acorda!
Vai ver morrer a criancinha!
Toda de grandes calmas coroada!

ou:

Eu só pude pensar, doce morta, diante do teu corpo lindo e frio:
“Felicidades para o ano que começa”.

Às vezes, o verso é belo apesar da vulgaridade das associações; apesar mesmo das *corolas claras*, das *límpidas açucenas*, da *dionisiaca alegria* e de outras banalidades de que se nutre. Nas “Orações vermelhas” há, inegavelmente, um certo vigor, uma certa embriaguez plástica, que ultrapassam estes *handicaps*. No entanto, se quisermos buscar a boa poesia deste livro, precisamos ir às vinte e cinco páginas de “Estas monjas que rezam aos crepúsculos...”.

Fenômeno interessante é a poesia. Nesta coletânea, justamente, aparecem, mais do que em nenhuma das outras, os modismos temáticos e vocabulares que levam o nosso poeta à banalidade; no entanto, é nela que o vamos ver em melhor forma, conseguindo versos e efeitos de verdadeira beleza, dentro do seu ramerrão romântico-simbolista. Quem lê certos versos desta parte, tem a impressão de estar numa atmosfera de *Kyriale* ou de *Dona Mística* e o seu último poema é, com efeito, uma invocação ao poeta de Mariana. Escute-se:

Amada mística,
rosa eucarística,
ebúrnea torre
.....
Bruma odorosa,
flama castíssima,
virginalíssima...

e:

Ó monjas crepusculares!
Despontastes nas montanhas,
vinde vindo, ó suaves monjas,
azuladas sonolentas,
melancólicas, nevoentas...

ou:

E que tudo seja branco, mas de um branco lunar...

ou:

Estes olhos são de monjas... olhos vagos que pararam diante de alvo crucifixo lactescente...
Donde vieram estes olhos roxos que são como lírios roxos fenecendo no silêncio?

Em quase todos os poemas desse ciclo sentimos o poeta verdadeiro, o homem que sabe manejar os ritmos e as palavras. Algumas vezes, assim como nas “Orações vermelhas”, o sr. Almansur Haddad consegue momentos bastante altos. O seu verso é flexível e melodioso, quando não quebrado pelas inabilidades, que abundam em “Iremos pelos jardins floridos”. Tem grande poder de meios tons e sugestão. Pena que seja assim apenas em parte do livro.

Mas, mesmo nos melhores momentos, quando o lemos com emoção, sentimos que o sr. Jamil Almansur Haddad nada *acrescenta* — o que é grave para um poeta como ele cuja aspiração é respirar mais alto. A função da poesia é seguir sempre mais adiante, aprofundar cada vez mais as suas possibilidades de expressão. Ficar em posições adquiridas é condenar-se à poesia secundária, mesmo quando bela e bem realizada. Rilke disse, certa vez, uma coisa grave e definitiva, que nos deve fazer meditar: “O que há de terrível na arte é que quanto mais se avança nela mais a obrigação do artista se torna extrema, quase impossível”. Podemos reconhecer a fibra e a qualidade de um poeta, como de qualquer outro artista, pelo aceite ou pela recusa deste desafio tremendo. Encarado segundo tal critério, o sr. Jamil Almansur Haddad me parece, nos seus bons instantes, ocupar posições ultrapassadas. Varia largamente em torno de problemas e temas que pertencem ao passado, e o seu tom não é de quem, como Schmidt, voltou para ir mais adiante, mas de quem voltou e permaneceu.

*

Passando a dois poetas estreantes, vamos encontrar neles a mesma falta de uma nota pessoal acentuada, de uma contribuição efetiva para o enriquecimento da expressão poética. Não encontramos, também, as qualidades que distinguem um poeta de nível bem mais alto, como é o sr. Jamil Almansur Haddad.

O sr. Almir Rodrigues Bento é o que se pode chamar um poeta bem-comportado. No seu livro² nem um verso que se faça notar por um desejo de solução própria; nem um destes exageros que, mesmo sendo defeitos, nos fazem às vezes pressagiar favoravelmente quanto ao destino de um poeta. A falta de surpresa, a extrema naturalidade de expressão são a água morna que banaliza este jovem poeta, cujo livrinho se não é mau, não passa de mediano. Não há quase uma imagem ou um adjetivo que não consigamos prever e que não estejam há muito tempo do domínio da frase feita. Eis uma amostra deste conformismo poético, deste acomodamento dentro do que já foi adquirido e, mesmo, bastante gasto:

E não tens saudades dos cajueiros floridos,
das moitas de gravatás,
das sobras dos juazeiros?

E não tens saudades das canções dos regatos,
das aves poetisas,
dos aboios que morriam pelas distâncias?

E não tens saudades das jandaias meigas,

² Almir Rodrigues Bento, *Sol*, poemas, Sociedade Editora “Panorama”, São Paulo s/d.

que vinham cantar sobre o arvoredos?

Nem do voo altivo dos gaviões
recortados na imensidão azul?

Nem do pranto etéreo das violas
coroando a doce voz dos cantadores?

Um poeta para o qual a última palavra sobre o céu ainda seja a *imensidão azul*; para o qual os regatos continuam a cantar e nada mais; para o qual as jandaias são meigas, os aboios morrem nas distâncias, os cajueiros são apenas floridos, e tudo isso num poema só, e segundo inevitáveis chavões — um tal poeta não deixa muita margem para um prognóstico brilhante. Aos moços, além das cartas de Rilke, seria de recomendar que pensassem, antes de mais nada, no significado que podem ter os vocábulos além daquele consagrado por um uso tão antigo que já lhes tirou quase o poder de encantamento.

O sr. Eliézer Dêmenezes nos manda do extremo sul um livro em que corre um outro sopro de inspiração³. O interesse deste livro vem de que os seus vinte e nove poemas pertencem solidamente a um mesmo todo. Por todos eles circula um desejo forte de redenção humana e de fraternidade. A sua língua é pobre, mas não revela a banalidade do sr. Rodrigues Bento. A sua vantagem vem de que ele pertence a um tipo mais forte de poetas e que possui uma orientação certa inexistente em *Sol*. Não de menos, o seu livro é apenas uma variação já bem usada e conhecida, à qual ele nada traz de novo. O “Poema do meu esforço” e o “Poema do homem árvore” seriam boa poesia se o autor tivesse realizado melhor o seu intento. Todavia, pode-se, creio eu, antever um progresso real para o sr. Dêmenezes, pois sente-se nele uma energia à espera de melhor expressão.

³ Eliézer Dêmenezes, *Poemas da hora amarga*, Distribuidora: Livraria Globo, Porto Alegre, 1943.

Notas de crítica literária – Poetas menores de hoje III

Em 1941 a sra. Henriqueta Lisboa, de Belo Horizonte, nos dera um livro de versos — *Prisioneira da noite* — em que se revelava uma poesia forte, com acentos de drama e um verso firme, bem trabalhado e expressivo. Agora, nos dá um outro de tom bastante diverso, e que apenas poderíamos ter prenunciado lendo este ou aquele poema de *Prisioneira da noite*. *O menino poeta*¹ é, sobretudo, uma coletânea de soluções artísticas, ou antes, interessa principalmente sob este aspecto. É destes livros de uma tal pureza de verso, uma tal leveza, que tudo mais se esbate para que guardemos apenas um sentimento de encanto rítmico, de perfeição. Neste, contudo, nenhum exibicionismo, nenhuma intenção de brilhar. Uma simplicidade que se sobrepõe às outras qualidades e compensa, mesmo, o tom frequentemente adocicado e banal dos temas.

No primeiro artigo sobre poesia, falei que às mulheres o são acessíveis os gêneros e o tom menor. Seria preciso ajuntar que no limite, no tom mínimo, as mulheres são superiores aos homens. Há Verlaine, mas Verlaine é um poeta feminino dentre todos; o poeta do balbucio e da leveza, que faz o encanto dos delicados. Na sra. Henriqueta Lisboa, há muito do poeta francês. A respeito deste, escreveu certa vez Thibaudet que o seu verso “tem a reflexão das coisas que emudeceram ou que ainda não falaram... Qualquer outro parecerá duro ao lado desta medula de sabugueiro”. A reflexão, válida sobretudo para *Romances sans paroles*, se aplica de algum modo à poetisa mineira, em cujo último livro está presente a mesma inconsistência material, a mesma graça imponderável que desmaterializa a palavra e, limitando-a aos tons menores, quase a faz entrar no domínio da música:

Pela várzea
verde-moita
sob a cortina
da noite,

pulam sapos
de contentes
grilos mostram
finos dentes.

A não ser em alguns versos do sr. Manuel Bandeira e da sra. Cecília Meirelles, não sei de outra poesia brasileira moderna que seja mais fluida e mais etérea do que a da sra. Henriqueta Lisboa. É uma delícia a perfeição com que sugere e descreve:

OS PATOS

Chegam de manso, de manso,
finos pescoços esticam,
deslizando, deslizando,
ferem o espaço com o bico,
deslizando
na superfície de vidro.

O espelho da água que ondula

¹ Henriqueta Lisboa, *O menino poeta*, Rio de Janeiro, 1943.

reflete flocos de arminho
(arminho, paina, algodão).
E as nódoas brancas no azul
são delicadas carícias,
recordam jardins de inverno
quando há lã, cristais e neve.

Na lagoa muito fria,
sob o ouro do sol que brilha,
mora um céu:
navegam nuvens, navegam...
Doçura da hora que escoá
vagarosa, deslizando,
como um pato na lagoa...

Dos poetas que revisitamos neste rápido passeio pela poesia menor a sra. Henriqueta Lisboa é o mais perfeito, o mais senhor dos seus meios técnicos e das possibilidades de expressão. As conquistas do simbolismo, no seu ramo verlainiano, — de despojamento verbal, de musicalidade, de pureza, de essencialidade, — nutrem este verso, não obstante moderno, que é uma solução ideal para os tons intimistas e leves do lirismo menor. Como estudo, não saberia indicar melhor leitura a quem se esforça por tornar significativa e simples a sua expressão.

No entanto é preciso não limitar o contato com a poetisa mineira à leitura deste último livro, que revela apenas um dos seus aspectos. Em *Prisioneira da noite* teremos uma revelação diferente do seu temperamento poético, — um vigor e uma densidade inexistentes na *medula de sabugueiro do Menino poeta*.

*

Integrando a equipe do Nordeste, que nos deu há cerca de dois anos *Pedra do sono* do sr. João Cabral de Melo Neto, a mais promissora das estreias poéticas dos últimos tempos, apesar do preconceito surrealista — o sr. Lêdo Ivo sai a campo com o seu primeiro livro de versos, *As imaginações*.

Não encontramos neste poema a personalidade marcada do sr. João Cabral; no entanto os seus poemas revelam uma vocação mais livre e mais promissora. Sobretudo, *Imaginações* tem um sentido que, para o crítico, é dos mais interessante constatar: é que a poesia do sr. Lêdo Ivo já dá a impressão de ter sido um produto da poesia brasileira, de representar uma manifestação autêntica de independência literária. Se procurarmos as fontes de Proteu que é o sr. Mário de Andrade, encontraremos uma porção de gente, brasileira e estrangeira, de Gonçalves Dias a Blaise Cendraris, — mas sobretudo estrangeira. Como estrangeira é a égide sob a qual se desenvolveu grande parte da obra do sr. Manuel Bandeira. Os srs. Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt se apresentam mais brasileiros nas suas origens, o primeiro influenciado já pelos dois anteriores, o segundo retomando a linha casimiriana. Linha, porém, fortemente marcada por influências francesas pré-modernistas. O sr. Vinícius de Moraes é um herdeiro e, possivelmente, o primeiro poeta moderno que representa uma síntese original da evolução poética anterior. Agora, este jovem alagoano vem provar que já se pode falar de uma tradição poética brasileira recente mas viva e ativa.

É um prazer sentirmos que o seu livro não se prende diretamente à influência europeia, como a *Pedra do sono*, do sr. João Cabral, ao surrealismo; nem a um poeta determinado, como *O anjo dos abismos*, do sr. Ruy Guilherme Barata, ao sr. Augusto Frederico Schmidt. *As imaginações* é um produto verdadeiro da atmosfera poética moderna, do Brasil das influências dos seus poetas principais. Lendo-o, lembramo-nos

ora do sr. Carlos Drummond, ora do sr. Murilo Mendes, ora do sr. Vinícius de Moraes, mais raramente, do sr. Augusto Frederico Schmidt. Lembramos, apenas; porque acima de tudo ressalta a autonomia que o jovem poeta conseguiu, ultrapassando a impregnação poderosa destes mais velhos ilustres. E nos vem o pensamento de que já é possível a um poeta moço conhecer apenas os poetas da sua terra, sem ser preciso ir buscar estímulo e apoio na poesia estrangeira, como foi o caso até aqui.

No livro do sr. Lêdo Ivo, a qualidade que mais seduz é a sua capacidade de aventura. O sr. Lêdo Ivo é um aventureiro da poesia, às vezes, mesmo no mau sentido (certo cabotismo, certo farol aqui e acolá). Ora, uma das promessas maiores que um poeta pode dar é o seu ímpeto para a experiência, para as soluções desconhecidas, para o aumento das possibilidades do vocábulo e da expressão. Lançando mão de todo um arsenal já conquistado e usado, o sr. Lêdo Ivo se atira não de menos à poesia com uma confiança e um embalo que, se não o levaram à glória fácil de um exibicionismo e do pseudo-hermetismo, farão certamente dele um dos poetas mais altos da sua geração. Nenhuma timidez neste principiante. Se dirige à poesia com a impavidez do seu coestaduanu Guimarães Passos, com ousadia fecunda, mandando às favas a modéstia e o bom tom.

O vocábulo se dobra, as frases se amaciam e cantam diante deste moço que afirma:

Sou macho e brasileiro de coração:
em teu olhar eu nu e forte estava
e foi assim, morena, que eu te amei.

Domina a sua matéria com bastante desenvoltura, embora frequentemente ela nem sempre obedeça da maneira mais harmoniosa. Há no livro muita pressa e muito tranco nas palavras. Mas há, sobretudo, além do *panache* e da aventura, um sentimento muito poético dos termos e uma grande capacidade de dar valor de mistério à experiência de cada dia, sobretudo a amorosa. O sr. Lêdo Ivo entra com mais uma mulher para a galeria das inspiradoras modernas. A sua Adriana, motivo de poemas tão belos, é uma filha das Josefinas e Lucianas, do sr. Augusto Frederico Schmidt, da Esmeralda, do sr. Manuel Bandeira, da Adalgisa-Adaljosa, do sr. Carlos Drummond de Andrade, e sobretudo de Berenice, do sr. Murilo Mendes. É a mulher como linha de fuga da emoção para o mistério: mulher que, trazida ao poema como auxiliar nem sempre erótico, mas simbólico, já está criando na poesia moderna do Brasil uma atmosfera peculiar, indefinível, refundindo e retomando de certo modo o papel de *apoio* das Nizes, Amarilis, Glauras e Marfisas da Arcádia, e Adriana do sr. Lêdo Ivo é motivo para alguns dos mais realizados dentre os seus poemas.

O motivo feminino — diretamente erótico ou transposto para um nível essencial, — não é todavia o único deste livro cheio de mulher e de mulheres. O tema do encontro consigo mesmo, tema de busca da própria realidade, dá lugar a poemas tão belos quanto “A Torre”, porventura a obra-prima do autor:

Torre diplomática
que me policia
e não dá de mim
senão o essencial.

Nesta torre escrevo
a minha biografia.
.....

E já que não canto
— a torre é silêncio! —
tocarei por vós
os destorreados
tristes desterrados.

.....

Torre ou disciplina
sem quaisquer visões
onde o verso simples
é tua conquista
que irrompe na torre
— maior que a torre —
se liberta e voa etc.

Ora, voltando para tais rumos, e seu embalo de Mickey Rooney, que síntese original de força e de penetração não nos poderá dar a poesia do sr. Lêdo Ivo, que já se mostra de nível tão elevado neste primeiro ensaio. Façamos votos para que este poeta moço e arroubado não desvie rumo ao brilho fácil as belas qualidades de inspiração que possui e para que as discipline, a fim de que possamos saudá-lo futuramente como um dos mais fortes da literatura brasileira contemporânea.

Notas de crítica literária – Última nota

Finalizando as notas sobre poetas e poesia, quero chamar a atenção do leitor para um livro recente, onde encontrei meditações das mais bem orientadas sobre a matéria. Quero referir-me às *Origens e fins*, do sr. Otto Maria Carpeaux.¹ Pode-se dizer que um terço dos artigos enfiados (9 sobre 26) versam sobre problemas da poesia. E eu prefiro apresentar-vos este aspecto do pensamento do autor, já por ser o mais característico da sua maneira, já por entrar na linha das nossas últimas cogitações — minhas, e, quero crer, vossas, leitor.

*

Fazendo um justo reparo ao sr. Álvaro Lins, o sr. Otto Maria Carpeaux afirma direção interpretativa da sua própria crítica em divergência com o critério judiciativo daquele autor. Com efeito — e aqui me ponho ao lado do sr. Otto Maria Carpeaux — a crítica interpretativa é mais fecunda, mormente se precisarmos optar entre ela e a judicativa — porque o critério ideal seria um movimento que, partindo da análise interpretativa, chegasse ao diagnóstico funcional, passando pelo julgamento de valor. E o defeito de grande parte dos ensaios do autor que nos ocupa, não só neste como no seu primeiro livro, é o que se poderia chamar o excesso de interpretação. Com efeito, o sr. Otto Maria Carpeaux adota, para interpretar, o processo comparativo. Ora, a comparação é uma espécie de presente de gregos. “Timeo comparatio et dona ferentes”. Pode nos esclarecer largamente o caminho crítico, tornando-se deste modo um dos instrumentos mais fecundos de trabalho, como pode nos levar ao analogismo, fazendo sair do seu bojo uma série de traidores que nos envolvem e nos levam a escamotear o problema trocando o juízo crítico pela muleta da comparação, como diria Ronald de Carvalho, o pior dos críticos comparativos *malgré lui* que o Brasil já teve. Em mais de um ensaio, sobretudo do seu primeiro livro, o sr. Carpeaux parece cair nesta armadilha, reduzindo o seu trabalho, no final das contas, a um passeio ameno e instrutivo pelos vários jardins das literaturas europeias. Quando, porém, consegue se livrar do perigo, nos dá ensaios de primeira ordem, graças à extensão dos seus conhecimentos e das suas leituras.

Não sou um leitor muito assíduo da nossa imprensa nem dos nossos articulistas, mas me parece que o sr. Otto Maria Carpeaux foi o primeiro, no Brasil, a comentar a poesia de acordo com as modernas tendências da crítica inglesa e americana dos nossos dias — isto é, constatar, diante da realidade da produção dos poetas, que a poesia moderna era, em larga parte, uma espécie de retomada da poesia conceituosa do barroco: gongorismo, marinismo, poesia metafísica, como chamou Johnson à dos poetas da primeira metade dos seiscentos inglês. É sabido que os poetas ingleses modernos, influenciados por Eliot, que por sua vez se embebera em Donne, Marvel etc., a exemplo de Yeats em parte da sua obra e, sobretudo, de Manley Hopkins, o grande didata do verso inglês contemporâneo, empregam largamente os processos poéticos subordinados, mais ou menos, à lição cultista. Alguns críticos chegam a ver na poesia não cultista, como a romântica, por exemplo, uma quebra da verdadeira evolução da poesia inglesa. Outros sustentam que o romantismo não rompe, mas retoma a tradição cultista, limpando-a, rompendo com a artificialização do *wit* e recobrando a espontaneidade da imagem em oposição à sua intelectualização excessiva. Citemos, como exemplo do primeiro grupo, o americano Cleanth Brooks (v. o seu livro: *Modern poetry and the tradition*), e, do segundo, o inglês Hebert Head (v. os seus *Collected essays in literary criticism*). Por outro

¹ Otto Maria Carpeaux, *Origens e fins*, ensaios, GEB, Rio, 1943.

lado, como aprendi com o sr. Carpeaux, operava-se na Espanha uma idêntica busca em relação à obra dos culteranos, sobretudo do seu pontífice, o paulificante e grande Don Luis de Góngora.

É assim que vemos um poeta moderno, como Cecil Day-Lewis, fazer poesia social empregando, ao lado e ao mesmo tempo que outros, os processos requintados e não raros obscuros de desenvolvimento antiético, da imagem-valor, do conceito, exatamente como se encontram nos *Holy sonets* do velho e longamente esquecido John Donne. O leitor ficará facilmente inteirado da questão lendo, em nossa língua, os admiráveis “Passos da Cruz”, nas *Poesias* recém-publicadas de Fernando Pessoa, e comparando-os com os sonetos seiscentistas de Rodrigues Lobo ou os poemas de Dom Francisco Manoel. Verá, então, até que ponto o simbolismo e as sutilezas do poeta português moderno se entroncam nos seus velhos e sábios patrícios de trezentos e mais anos atrás.

O problema pode, grosseiramente, se resumir no seguinte. Há duas linhas de poesia: uma que faz da imagem um apoio ilustrativo do desenvolvimento do poema, devendo este ser sobretudo a expressão de uma realidade perceptível através de uma identificação sentimental; outra, que faz da imagem uma unidade expressiva autônoma, que se exprime a si mesma e que deve ser percebida por um movimento tanto intelectual quanto afetivo. A segunda, evidentemente, requer uma acuidade maior e uma atenção contínua. A necessidade de um certo treinamento anterior e de um esforço permanente a tornam mais difícil e, portanto, mais obscura. Esta questão é das mais debatidas da crítica anglo-americana dos nossos dias. Não há quem não meta nela a sua colher forte. A magnífica antologia *Reading poems*, comentada por mim neste rodapé há uns dois meses, pode-se dizer que é construída em torno dela.

Ora, na literatura brasileira, onde não constitui um problema vital, até aqui ninguém a tem abordado publicamente. No entanto, a sua importância é tão decisiva para as questões gerais de poética, o seu esclarecimento tão fecundo para a famosa discussão da poesia moderna, que não há como agradecer o sr. Otto Maria Carpeaux por tê-la divulgado entre nós. Aliás, um dos seus méritos mais fecundos tem sido justamente o de trazer para o Brasil uma inteligência afeita aos problemas do velho mundo e estudando os nossos à sua luz, esclarecer mais de um ponto de vista de ordem geral.

O sr. Otto Maria Carpeaux é dos que acham que a verdadeira linha da poesia é a do conceito e da chamada pureza. O seu gosto coincide com o dominante na crítica inglesa moderna. Segue uma curva segundo a qual a poesia, depois do fecundo século XVI e do barroco, dá um pulo, passando alto sobre o classicismo malherbiano e drydeniano, o romantismo, o parnasianismo, para se encontrar novamente no simbolismo e nas correntes modernas. No entanto, a sua posição não é tão simples. Aprende muito bem o sentido da evolução poética moderna, e poucas vezes tenho lido páginas tão lúcidas e tão decisivas quanto aquelas em que fala da passagem da poesia *privada* para a poesia *pública* como tendência e condição de grandeza da poesia moderna. Da mesma maneira, o seu estudo entre as relações da poesia e da ideologia demonstra uma segurança de quem já ultrapassou as brigas relativas à *função* da poesia, colocando-se num plano mais essencial, que permite a visão esclarecida do problema. Creio que o sr. Carpeaux tem um certo preconceito crítico, podendo-se aplicar-lhe o que ele próprio escreve, citando Richards: “sedimentos de teorias críticas que prescrevem à poesia um papel determinando e condenam um poema em que está desempenhado um outro papel da poesia”. O Parnaso e o Romantismo brasileiros são para ele movimentos de terceira ordem. E mesmo, penso eu, os outros parnasos e romantismos, — a não ser o aspecto nervaliano, ou hoelderliano deste. Não fará o sr. Carpeaux uma injustiça, oriunda do seu esforço de estar de acordo com a atitude recente em poesia? Mas se esta deve tanto, no Brasil pelo menos, a homens como Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Raimundo Correia! Tenho a

impressão de que o nosso autor se perde um pouco na poesia mais marcadamente nacional, como é a solução indígena do Parnaso, num Vicente de Carvalho, por exemplo, ou o romantismo eloquente de um Castro Alves. É patente esta relativa falta de sensibilidade — explicável, aliás, plenamente, num estrangeiro há poucos anos entre nós, e que já faz muito em nos compreender tão bem quanto compreende — na sua desconfiança diante da obra do sr. Mário de Andrade.

É evidente que, para um europeu, e para os que têm a sensibilidade marcada sem remédio pela cultura europeia, o sr. Mário de Andrade é pouco acessível, justamente por ser o mais brasileiro dos grandes poetas modernos e por apresentar uma riqueza de facetas própria a desconcertar que não consiga entender a sua evolução. Só vi, até agora, dois estrangeiros entendê-lo plenamente: Roger Bastide, que o coloca na primeira plana da nossa poesia, e Giuseppe Ungaretti, que o considerava um dos maiores poetas modernos do Brasil.

Não é, porém, em relação ao que considero falhas justificáveis numa cultura de fresca data que reside o meu desacordo com o sr. Otto Maria Carpeaux. A sua crítica me parece pecar por um certo excesso de confiança. Há na maioria dos seus ensaios um certo ar de infalibilidade que nem sempre agrada. Uma insuficiência que faz lembrar às vezes o pavonismo do sr. Afonso Arinos de Melo Franco. Quando fala, por exemplo, da “resistência dos ignorantes e estúpidos suficientes que se revoltam contra a poesia moderna” (me parece que a função do crítico literário é, antes, procurar pacientemente esclarecer os que não entendem); ou quando escreve coisas assim cortantes: “O que o sr. Álvaro Lins fez pela poesia brasileira contemporânea constitui *obra definitiva*”; “o pobre Banville, *definitivamente enterrado*” etc. Não estou de acordo, sobretudo, com o uso imoderado que faz o sr. Carpeaux do vocábulo *dialética*. Isso porque a dialética, para ele, é um processo parcial, aplicável apenas a certo tipo de desenvolvimento, sobretudo mental. A sua concepção da evolução histórica e da função do espírito está longe do que se pode ver sobretudo nos ensaios de *Cinza do Purgatório*, sobre Vico, Weber, Burckhardt. Ora, dialética tem um sentido tão perigoso hoje em dia, que não vejo como aplicar o vocábulo fora de uma concepção também dialética da história e do espírito.

*

O sr. Otto Maria Carpeaux é um dos mais seguros dentre os que agitam ideia literárias no Brasil. A sua atividade tem se revestido de um cunho de utilidade para os mais moços, porque representa, não é difícil ver, uma apaixonada luta pela supremacia do espírito e pela revalorização dos princípios segundo os quais vivemos. Veja-se o seu belo ensaio sobre Lorca. Para a literatura brasileira, tem o inestimável valor de representar um ponto de vista europeu dentro dela, permitindo, deste modo, visões novas, orientações diferentes daquelas que já nos calejaram. O nível da sua produção, a largueza dos seus conhecimentos e a sua compreensão certa da função da crítica fazem dele uma aquisição de primeira ordem para a nossa vida intelectual.

Notas de crítica literária – Contos

Diante da luta travada pelo romance a fim de preservar a sua autonomia como gênero literário — envolvido pelas inclusões de toda espécie que parecem às vezes arrastá-lo, essa para a filosofia, aquela para a música, outra para o cinema — diante desta luta, o conto mantém uma posição de relativa comodidade. Nos seus limites exíguos cabe pouca coisa mais do que o talento real do ficcionista, e a camuflagem encontra nele um terreno menos propício. Conto de tese é uma coisa difícil, se é que existe, e conto filosófico é apólogo espichado. Daí talvez ser um gênero menor, no qual não cabem as aventuras largas do pensamento, embora se possa chegar com ele a certas profundidades que, apresentadas nas suas limitadas dimensões, não raro são mais sugestivas dentro da estrutura complexa do romance. O conto é oriundo de um choque emocional ou intelectual único e desperta no leitor um choque correspondente. Acabada a sua leitura não deve ser possível um tratamento discursivo da emoção experimentada, porque ela nos deve tomar dum só golpe. Se isto nem sempre é verdade para o conto longo, bordejando a novela, (como o *Alienista*), o é as mais das vezes para o bom conto de dimensões normais.

Provavelmente, porque na história curta o ficcionista não pode se abandonar à narrativa, mas a deve controlar estreitamente, estabelecendo entre ela e ele uma relação de domínio sem a qual ela lhe foge das mãos. No grande contista mineiro João Alphonsus, recém-falecido — ao qual rendo aqui a minha homenagem de admiração — vemos algumas vezes este fato. Os seus contos se perdem como os rios na areia, por falta de comando; e caem na notação ou na colcha de retalhos. Na maioria dos casos, todavia, não há exemplo melhor que ele da suprema força do contista sobre a sua matéria limitada e difícil, como difícil é trabalhar com o canivete um pedaço pequeno de madeira. Alguns dos contos de João Alphonsus podem ser considerados como dos melhores da literatura brasileira — que possui, no gênero, gente de primeira ordem. Assim são: “A galinha cega”, “Sardanapalo”, “Mansinho”, “A pesca da baleia”. Contos de antologia como se costuma dizer, e que merecerão, estou certo, uma aceitação nas coletâneas do futuro, ao lado dos maiores contistas brasileiros: Machado de Assis, Afonso Arinos, Mário de Andrade, Monteiro Lobato.

*

É interessante que o conto reúne em si os dois extremos: é a via preferencial por onde se manifesta a imaginação popular e é, também, a forma assumida por algumas das mais requintadas tentativas de ficção. Os romances de Machado de Assis — é a sra. Lúcia Miguel Pereira quem o observa — são como diluições tateantes embora cheias de encanto e de engenho de uma sensibilidade literária e psicológica que se encontra muito melhor no conto, adstrita ao essencial e afinada até o requinte. Em toda a obra de Eça de Queiroz — e aqui a observação é do sr. Paulo Emílio, num ensaio inédito — não encontramos tanto senso da complexidade humana e dos caminhos caprichosos do espírito como nas duas obras-primas dos *Contos*: “Zé Matheus” e “Singularidades de uma rapariga loira”. Por outro lado, é no conto popular que tomam posição as lendas e as narrativas. As histórias, ou como se diz no interior os *causos*, são a forma mais espontânea que o povo encontra, ao lado da poesia, a fim de dar vazão à sua necessidade de mistério. Aos irmãos Grimm bastaram pacientes excursões pelo interior do seu país para reunirem as maravilhas que os celebraram. E como falar aqui do elemento de controle estreito, que nos parece a própria essência do conto enquanto ficção? Talvez mesmo entre o povo ele signifique um esforço inusual de condensação, de atenção, de precisão, graças ao qual

adquirem forma cada vez mais nova os mitos primitivos que lhe dormem na memória vaga.

De qualquer modo, para o conto moderno, creio ser válida a sua caracterização através deste domínio por parte do narrador. O contista é o escritor que nunca perde a cabeça nem o senso de medida. (Exemplo: a lucidez nas trevas e no caos que é Edgar Poe). Por isso é que podemos aplicar ao gênero a distinção que Albert Thibaudet estabelecia entre novela e romance: “No romance, escreve ele, mesmo quando não se trata de *roman-fleuve*, o romancista se atira a nado, escolhe uma corrente, acompanha uma barca perdida ou lança uma balsa. O autor de novelas permanece na margem com o seu cavalete e a sua tela, ou só os deixa para ir até os chorões de Galateia, e *se pupit ante videri*”. O contista, diríamos, é o cavaleiro que fica à beira do rio, pescando, contando, sem nela se meter, as belezas da corrente e da fauna aquática.

Graças a este caráter de condensação e de lucidez, o conto atrai em geral os espíritos meticolosos e as vocações mais predominantemente artísticas. Os primeiros, como pasto ao seu amor pelo projeto pequeno, à coisa bem-feita, à possibilidade de criar beleza a curto fôlego. Os segundos, porque, oferece, muito mais do que o campo largo do romance, onde tudo se encontra e todos os rios deságuam, possibilidade desta beleza mais purificada e mais esteticamente bela que procuram.

Na antologia recente dos srs. Edgard Cavalheiro e Almiro Rolmes Barbosa, a propósito da qual faço estas reflexões, encontramos mais os artistas do que os meticolosos. Encontramos, também e talvez sobretudo, os *contadores*, que encaram o conto, segundo uma concepção mais próxima da popular como *contação* de histórias. O que os inclui entre os estetas, inclinados a ver na narrativa apenas a sua própria beleza, e não o conteúdo ou as implicações que possa ter. É o caso típico de Somerset Maugham, figurante nas *Obras-primas do conto moderno* com a sua belíssima narrativa “Rain”. Assim são Zweig, Maurois, Monteiro Lobato, Pearl Buck, Saroyan, Hemingway, Kipling (pelo menos em contos como o reproduzido aqui), Remarque, Selma Lagerlof. Os outros me parecem pertencerem mais à categoria dos minuciosos — dos que procuram no conto uma forma de expressão rara, um instrumento quase experimental de pesquisa literária ou psicológica, como Bunin, Hugh Walpole, Papini, Duhamel, Huxley, Conrad e, sobretudo, James Joyce, o homem que passou a vida fazendo experiências de literatura como quem faz experiências de química.

Os organizadores da antologia de que tratamos¹ têm uma boa tradição na matéria. Já nos deram em colaboração *As obras-primas do conto universal* e *As obras-primas do conto brasileiro*. Junto com Manuel Bandeira, o sr. Edgard Cavalheiro publicou recentemente as *Obras-primas da lírica brasileira*, antologia poética de que já me ocupei. Por outro lado, o sr. Almino Rolmes Barbosa é o autor de um dos melhores livros nacionais sobre autores estrangeiros. *Escritores norte-americanos e outros* é uma série de estudos que se poderia chamar de crítica informativa de alto nível. No caso, feita com uma elegância e um interesse dignos de toda a admiração.

Depois da poesia, o conto é o gênero que melhor se presta para antologia. Como cada um é pequeno mundo de ficção, um simples conto pode apresentar a faceta característica de um autor e servir de iniciação à sua obra. Por outro lado, o leitor que quiser ficar apenas na antologia terá uma peça completa, capaz de lhe proporcionar uma aventura literária suficiente.

A presente antologia é bem organizada. Os autores são bem escolhidos e o gosto dos organizadores se mostrou de boa qualidade na seleção das peças. Alguns autores não

¹ *Obras-primas do conto moderno*, seleção, introdução e notas de Almiro R. Barbosa e Edgard Cavalheiro, Retratos de Armando Pacheco, Coleção “A marcha do Espírito”, vol. XIV, Livraria Martins Editora, São Paulo.

foram incluídos, esclarece o prefácio, porque já o haviam sido nas *Obras-primas do conto universal*. Há outros, no entanto, que não figuram numa nem na outra e que bem o mereciam. É claro que não cabe censura. Uma seleta é um feixe de obras; não pode ser completo, e já é muito quando, como no caso, o que comparece é bom.

Há uma ausência, todavia, não só das antologias citadas, mas mesmo de muitas dentre as americanas aparecidas ultimamente, que me causa pena. Quero referir-me a um dos maiores romancistas deste século, D. H. Lawrence, inexplicavelmente esquecido pelos antologistas do sul e norte-americanos. Dos contos de Lawrence se pode talvez dizer o que se diz dos de Machado de Assis, que são melhores do que os seus romances. O grande D. H. transfundiu nas suas narrativas o melhor daquele surdo apelo de vitalidade que enfuma a sua obra. “A mulher que fugiu a cavalo”, “Sol”, “O homem que morreu”, a novela “Saint Mawr” etc., são histórias dentre as mais belas do nosso tempo, que deixam longe, como escrita e como significado, as Pearls Bucks dos dois hemisférios. Esperemos que as antologias se abram para elas. E que sejam feitas sempre com o gosto e a inteligência com que os srs. Edgard Cavalheiro e Rolmes Barbosa fizeram esta.

Notas de crítica literária – Desconversa

Como eu, leitor, você com certeza também acordou na manhã do dia 6 ao som do rádio ou do grito dos jornalistas, saindo do sono para a notícia espantosa da invasão. Ainda como eu, você certamente passou a semana correndo do serviço para as notícias, percorrendo ansiosamente os *placards*, se arruinando na compra de todas as edições de todos os jornais, gorgulhando o rádio à cata de noticiário falado, querendo afundar mais as cabeças de ponte, num esforço quase físico de participação à distância. E, como as minhas, as suas ideias certamente não tomaram o rumo que lhes queríamos impor, mas aderiram aos acontecimentos e se recusaram a pensar outros problemas que não os das *manchettes* e dos palpites sobre a invasão. É por isto, leitor, que não posso hoje lhe falar de um livro ou debater calmamente uma posição ideológica qualquer. Só me é possível, como a você, voltar o pensamento para aquela zona da França em que se decide esta grande cartada.

Você se lembrou talvez da velha ressonância histórica e artística dos lugares normandos que enchem as notícias. Se lembrou de que há quase novecentos anos, no ano da graça de 1066, dia 27 de setembro, o Duque da Normandia, Guilherme, chamado o Bastardo e, depois, o Conquistador, saiu com 60.000 homens de Saint-Valéry-en-Caux para vencer os anglo-saxões em Hastings e inaugurar o sentido novo da história inglesa. Nesta pobre Caen, que as notícias nos mostram em chamas, fez ele contruir a austera Abadia de Santo Estevão, ou dos Homens, com a sua solução intermediária entre o romântico e o novo estilo francês, que os italianos chamariam, desprezivamente, de gótico. Nela se enterrou, porque a tinha mandado fazer a fim de agradecer a Deus a mercê que lhe valera um reino. Você pensa, leitor, na velha tapeçaria de Bayeux, com os seus setenta metros, a uma hora destas, quem sabe, reduzida às cinzas, como a Abadia. Naquela tapeçaria singular, que a lenda atribuía às mãos prendadas da mulher do Conquistador, se contava a história da invasão. Vemos nela o pobre rei Haroldo aterrorizado ante o cometa, com o pescoço torcido e as mãos perplexas, no desengonço tosco com que o artista nos quis sugerir o movimento. Vemos os cavaleiros normandos montando estaticamente cavalos petrificados — lanças em riste, espadas brandidas, como que imobilizados para a posteridade no seu grande momento de glória. Agora, leitor, outra tapeçaria de Bayeux está sendo tecida, com material mais nobre e mais doloroso do que os velos dos artesãos anglo-saxões.

Para a literatura, a Normandia tem um interesse primordial, embora os seus habitantes nem sempre gozem de uma fama muito lisonjeira. “Certain renard gascon d’autres disent normand” — podemos ler em *La Fontaine...* Normando é Malherbe (de Caen), é Corneille (de Ruão). Normandos são Flaubert e Maupassant. Desta província cedida aos escandinavos pelo rei Carlos, o Simples, ligada depois ao destino da Inglaterra por cento e tantos anos, surgem alguns dos escritores que mais fundamente contribuíram para a língua literária do seu tempo. De Malherbe e Maupassant, são homens que querem para a sua obra um instrumento perfeito, sólido e belo ao mesmo tempo, beneficiando da precisão sem chegar à concisão, se manifestando por uma limpeza e uma cadência que fazem da língua uma peça de arte. *Enfin Malherbe vint...* Poder-se-ia falar também de um *Enfin Corneille vint*, para a tragédia; talvez de um *Enfin Flaubert vint* para o romance realista e, sem dúvida alguma, de um *Enfin vint Maupassant*, para o conto moderno. Certo meridional exaltado, não me lembro mais quem, dizia que, nos momentos em que a França periclitava, vinha um homem do sul para salvá-la: Henrique IV, Napoleão, Gambetta, Foch... Talvez se pudesse dizer, com menos *parti pris*, que, nos momentos

decisivos para um gênero, na literatura francesa, vem um homem da Normandia contribuir decisivamente para a sua cristalização. Malherbe deu ao verso o toque necessário, que o tornou a expressão por excelência do classicismo; Corneille fez mais ainda para a tragédia, erigindo-a em gênero típico do movimento. Flaubert deu ao romance o ideal de objetividade e, sobretudo, consagrou-o como obra de arte, como gênero que abandona definitivamente a crônica para se colocar sob a égide da estética. Maupassant fez o mesmo para o conto, dando-lhe categoria definitiva, como Merimée fizera com a novela.

A obra de Flaubert é normanda na sua parte mais significativa, isto é, *Madame Bovary*. A província francesa, depois de Balzac, ganhou estado de literatura com este livro, porque o bovarismo é, em toda parte, uma doença que prolifera sobretudo na província. Normandos são os contos de Maupassant, quer os de camponeses quer os de castelões, uns e outros ruidosos e violentos, caçadores e bebedores eméritos.

Entretanto, leitor, estou percebendo que não são os escritores normandos que mais lhe trazem a Normandia à memória. Intrigado, você se colocou ainda uma vez, nestes dias, o problema de saber se Balbec fica nesta província ou na Bretanha, porque Dauville, Trouville e Cabourg foram as primeiras cidades a serem tomadas, e todas as três entram em doses significativas na misteriosa praia do *Temps perdu*. Para mim, leitor, a solução ideal é aceitar a criação geográfica proustiana. Aceitar aquele trem maluco, que dá voltas não previstas no Indicador das Estradas de Ferro, que chega até à Bretanha e volta à Normandia, passando por lugares disparatados, guiado unicamente pelo amor aos nomes de cidades que norteava o narrador. Nomes sonoros — Questambert, Pontorson — que, a serem levados ao pé da letra, significariam o itinerário de um trem fantasma. É que meu itinerário pela Normandia é também um tanto fantástico. Não me lembro mais muito nitidamente dos detalhes, e, para simplificar, soldei as duas ou três vezes que a percorri de automóvel e de trem, aos onze e doze anos. Me lembro das praias, de um Grande Hotel de Balbec e, sobretudo, do rei Afonso XIII passeando à beira-mar, num cavalo pampa. Me lembro que ao passar pela velha província tive a impressão de que as estampas haviam virado realidade, ou que eu estava no mundo das estampas. Prados tão verdes, ardósias tão limpas, um ou dois bois malhados pastando, amarrados à estaca — tudo tão arranjado e tão bem-disposto que parecia uma gravura de caixa de sabonete. A minha Normandia é um pouco fantástica, porque a memória justapôs, misturou, baralhou, simplificou num ponto, complicou noutro, até me dar um resultado que não será talvez menos construído que o de Proust. Do Proust que poderia estar vivo, com os seus setenta anos, mas que está morto, e não verá o sangue e o fogo passarem um esfregão doloroso sobre as suas recordações agudas de doente da imaginação. As moças em flor passeavam em bando nas praias de Balbec sob as vistas da Marquesa de Villeparisis e do Barão de Charlus. Elstir passava para as suas telas o ar, o céu, as marinhas da Normandia, criando uma pintura nova e sugestiva, onde a sensibilidade do narrador mergulhava e se perdia. Na Raspeillère, o casal Verdurin armava o seu campo para as batalhas desumanas do esnobismo, e no trenzinho que tomava para ir lá o narrador se entregava a conjecturas de ciúme, ou escutava o jargão altissonante do Barão de Charlus. Não muito longe, o jovem Conde de Saint-Loup fazia o serviço militar, sob as ordens e os bigodes do filho natural de Napoleão III — o Príncipe de Borodino. Dentro do hotel, os pequenos dramas da sensibilidade, que graças ao temperamento do narrador se tornavam em pavorosas tragédias — das que aniquilam as existências e comprometem um destino. Toda esta nata social que Proust levava para veranejar nas praias normandas estaria, tanto quanto ele, vergada ante as imagens da invasão. Também estariam aniquilados os burgueses de Flaubert, os Léons e Rodolphes adandinados, os pobres Charles, os Homais. Os viscondes e as viscondessas de Maupassant certamente já fugiram, espavoridos, para Copacabana ou para o recesso

daqueles bosques em que o Barão dos bigodes louros de *Un coq chanta* matava os seus javalis. No entanto, aqueles camponeses da Exposição Agrícola, que na *Madame Bovary* se confundem com os carneiros, e que recebem do comissário agrícola a medalha de bons serviços, isto é, de resignação passiva durante a existência; os *sacrés farceurs* dos contos de Maupassant, os camponeses malcriados e arrojados — estes, com certeza, bradaram de alegria aos primeiros tiros de desembarque e começaram a sabotagem, como bons membros da Resistência subterrânea que eram, com certeza. Os marinheiros, os lavradores, os criados, os caçadores largaram o que faziam para ajudar de qualquer maneira as tropas da libertação. Jean Patu, apesar de abastado e maltratado na sua noite de núpcias, esqueceu tudo, fez as pazes com os engraçados; Javel perdoou ao irmão o ter sacrificado o seu braço para salvar a pesca; Mathieu areou a velha espingarda e até o Père Toine se levantou para dar um auxílio. De todo o lado, os normandos estão se mexendo, em meio ao fogo e à destruição. A literatura está cheia deles, mas muito mais ficará daqui por diante. Os heróis de Corneille falam novamente de cabeça erguida; Horácio solta a rédea aos seus alexandrinos e o Cid brada com renovado orgulho:

... j'aurais trop de force, ayant assez de cœur

*

Dei liberdade à pena, leitor, e não lhe falei de crítica literária. Do ponto de vista desta, você naturalmente exclama: “Desconversa!”. Será? Lembrei-lhe alguma coisa ligada a este momento e lhe falei da literatura da França, que entra agora na fase decisiva do seu renascimento. Sem ela, leitor, você sabe, tanto quanto eu, que a literatura do Ocidente seria uma coisa bem menos universal do que é, porque o destino dela é, justamente, tornar universais os sentimentos e ideias. É natural, portanto, que se voltem para ela, neste momento, todos os corações e todos os cérebros — inclusive os da crítica literária. Por isso é que não desprezo esta desconversa de hoje. O meu caro amigo Carlos Lacerda — que é um dos lutadores intelectuais mais nobres e mais corajosos do Brasil — foi quem lançou o termo em circulação. Desconversa. No entanto, estou certo de que ele aprovaria esta, porque muitas vezes, e sob diversas circunstâncias, a maneira mais segura de conversa é desconversando. Até em crítica.

Alemanha = Nazismo? – para a *Folha da Manhã*

O professor Radcliffe-Brown, que, após longa estadia entre nós está em vésperas de voltar ao seu país, é, sem favor, dos maiores antropossociólogos vivos. A sua obra *The Andaman Islanders* e uma série de memórias, comunicações e pesquisas fazem dele, no campo das ciências humanas, um destes nomes sempre lembrados com admiração e respeito. Poucos, como ele, souberam conciliar o trabalho de campo — minucioso e profundo — com uma visão de conjunto, e extrair de ambos uma posição teórica fecunda para a antropologia e para a sociologia. Herdeiro das tradições da escola inglesa — de um Haddon, de um Tylor, de um Frazer — soube abrir o seu espírito às lições da Escola de Sociologia Francesa, de tal modo a poder dizer, com fundado orgulho: “Eu fiz simplesmente aquilo que Durkheim disse que deveria ter feito”. Como o fez, todavia, segundo uma posição alta de originalidade, pôde dar ao mundo científico uma das obras mais sólidas da antropossociologia contemporânea.

Ora, as ciências humanas são humanas, e por isso mesmo é que se chamam humanas, com diria um amigo da lógica. Parece, portanto, que os seus cultores devem estar penetrados de um espírito de humanismo, uma compreensão mais ampla do homem e dos fenômenos sociais; que devem poder se colocar, no que toca à existência e, sobretudo, às relações do homem, numa posição mais imparcial e mais compreensiva do que, digamos, o homem médio, ou o matemático. Através dos seus estudos, o sociólogo, o psicólogo, o antropogeógrafo, o antropólogo, o historiador aprendem a ver que a vida dos homens, a sua história, não se faz ao léu nem por obra e graça do Espírito Santo, e que se podem perceber nela certas generalidades, certas constantes, certas diretrizes. Aprende que os costumes, as instituições, são relativas — evoluindo, variando de época para época e, dentro da mesma época, de povo para povo. Temos, portanto, o direito de esperar que ele possua um julgamento objetivo, livre de absolutos e, tanto quanto possível, sereno dos fatos sociais e dos acontecimentos históricos. Mormente quando se trata do professor Radcliff-Brown, situado numa atitude científica a que poucos homens conseguem chegar. É com a máxima tristeza que o vemos desarrazoar e assumir a linguagem de um exaltado ou de um grã-fino mal informado para falar de um problema social e humano tão importante quanto seja o do destino da Alemanha no após-guerra.

*

Respondendo ao inquérito promovido a este respeito pelo *Diário da Noite*, o ilustre mestre de Oxford começa por afirmar que a Alemanha deve ser submetida “ao castigo implacável do retalhamento territorial” — para citar as suas palavras. Como réplica às atrocidades nazistas nos países ocupados e prevenção contra o futuro, preconiza a secessão da Prússia Oriental, da Silésia, do Schleswig-Holstein, da Pomerânia, precisando deste modo o seu pensamento: “Não se trata apenas de tomar-lhes as casas; será preciso ir de casa em casa desalojar os moradores, fazer como fizeram os alemães intrusos com as nações invadidas (...) Removamos 40 milhões de alemães dos seus lares e das suas terras, para dá-las aos povos que ela (Alemanha) oprimiu. Ela o fez em nome da tirania, nós o faremos em nome da liberdade, da segurança do mundo de amanhã”. Nega, em seguida, que seja possível, tamanha é a tarefa, reeducar os alemães para a paz e a fraternidade, afirmando que “a guerra é uma fatalidade histórica da vida da Alemanha, à qual ela não pode fugir pelo seu passado. É uma imposição da sua história”. A sua conclusão é que a Alemanha deve ser retalhada a fim de permitir a formação de um cordão de países fortes à sua roda.

Cheguei a duvidar da exatidão destas respostas. Não teria a repórter, que não soube traduzir “Teutonic Knights”, massacrado as ideias do grande antropólogo, ao vertê-las? Porque há nelas, pondo de lado a sua desumana dureza, três raciocínios inconcebíveis sob a pena de um sociólogo: 1º — a crença de que a mutilação territorial resolva um problema nacional; 2º — que seja impossível educar ou reeducar uma coletividade; 3º — que haja fatalidades inelutáveis numa evolução social.

Ao primeiro, basta a resposta seguinte: as mutilações que a Polônia sofreu valeram como solução do problema polonês para os seus adversários, que a retalharam como o professor Radcliffe-Brown quer que a Alemanha o seja — aos quilos, no mármore de açougue dos tratados internacionais? Respondamos ao segundo com o exemplo da Rússia, que, graças à coletivização dos meios de produção e da propriedade privada em geral, moldou um povo em vinte anos. Quanto ao terceiro, lembremos que os belicosos gauleses se transformaram rapidamente nos pacíficos galo-romanos; que os normandos tremendos viraram os escandinavos sossegados; que o conquistador saxão da Inglaterra produziu o pacato camponês britânico. Não há povo inelutavelmente isso ou aquilo. Os povos são o que as condições históricas e mesológicas os obrigam a ser, e a melhor maneira de tornar pacífico um povo *inelutavelmente* guerreiro é, não prolongar as condições que o levam periodicamente à guerra, mas criar-lhes outras, dentro das quais ele possa cumprir pacificamente o seu destino. Não sei se o professor Radcliffe-Brown se lembra que, há coisa de cem anos, os alemães eram, excetuados os prussianos, o povo mais quieto e pacífico da Europa, a ponto de um francês poder dizer, então: “Les français sont faits pour la guerre, les anglais pour le commerce et les allemands pour la musique et la philosophie”.

Não sei qual é a política a ser adotada quanto a Alemanha, uma vez vencida a guerra. Só sei que não há mais lugar no mundo para os tratados de Vestifália e que os aliados só conseguirão alguma coisa em relação aos alemães se forem a eles movidos pelo espírito de compreensão, importando, antes de mais nada, distinguir cuidadosamente Alemanha de nazismo. Este é uma praga de que muita gente tem culpa, dentro e fora da Alemanha, devendo ser punidos os culpados onde quer que estejam, enquanto que aquela é uma pátria eterna da sabedoria, da arte, da ciência. Um mundo sem a Alemanha seria um mundo mutilado. Nas forças vivas do seu proletariado, do seu povo sólido e forte, estão muitas das esperanças do futuro, se é que queremos um futuro em que não haja mais fascismos e em que a igualdade dos homens — política e econômica — seja algo mais do que uma figura de retórica. Não me espanta que as burguesias de todo o mundo queiram mutilar os países vencidos, porque as burguesias, mesmo quando pensam buscar outros fins, querem sempre preparar um estado de coisas que prolongue as contradições sociais e econômicas. Daí lançarem mão de conceitos como o *inelutável*, que lhes adormece a consciência num travesseiro cômodo de razão histórica. Ora, acontece que o mundo de amanhã não pode mais servir aos interesses de classe, porque são estes que geram as guerras. Os povos se entendem acima e através das fronteiras de interesses. Veremos, assim, chegar a hora em que os outros povos da Europa farão frente comum com o alemão para liquidar o que restar de nazismo, dentro e fora dos países totalitários.

*

O que há de chocante na entrevista do professor Radcliffe-Brown é que a sua linguagem poderia estar na boca do sr. Goebbels ou outro sinistro personagem do mesmo jaez. O que deve distinguir um homem livre de um nazista é, antes de tudo, a sua atitude mental, prelúdio necessário da ação. Nada mais deplorável do que responder a um fascista com o mesmo gênero de argumento por ele usado. Olho por olho, dente por dente. Mataram? Matemos. Roubaram? Roubemos. Até onde nos levará esta lógica tremenda, que reentroniza o Código de Hamurabi?

Não, meu respeitado mestre Radcliffe-Brown. Não se deve vencer o nazismo para continuar a empregar os seus métodos — onde quer que seja, de que lado seja, sob que pretexto for. Como sociólogo, como homem de pensamento, cabe-lhe pregar a humanidade nas relações do homem; cabe-lhe, ao invés de se queixar, como faz, que o tratado de Versalhes não tenha sido bastante rigoroso, ensinar que é preciso acabar com os odiosos tratados de Versalhes e dar a todos os povos quaisquer que eles sejam condições que lhes permitam sacudir o jugo da contingência econômica e mesológica. A democracia não deve ser feita entre os homens apenas, mas também entre os países. O que se tem a fazer é esmagar o nazismo, punir os seus responsáveis e estender, larga, sincera, generosa e fraterna, a mão à Alemanha e ao seu povo.¹

¹ Nota — A entrevista mencionada se encontra no número de 27 de maio do *Diário da Noite*. Aconselho vivamente a sua leitura para uma boa compreensão do meu ponto de vista e, sobretudo, para edificação do leitor.

Notas de crítica literária – A roda do peru

Quando eu era menino, sempre me diziam que um peru podia ser hipnotizado mediante dois processos. O primeiro consistia em pôr o digno animal diante duma linha reta e fazê-lo andar por ela afora. O segundo, mais palpitante, em fazê-lo acompanhar uma circunferência, da qual não conseguia se livrar nem à mão de Deus-Padre. Cresci, infelizmente, sem que me fosse possível testemunhar o fenômeno, e só o vim realmente encontrar na literatura. Embora o que nela se encontre com mais frequência seja o peru de roda, que incha o papo e solta glu-glu aos nossos assobios de incitamento, não é raro a roda do peru — a hipnose pela circunferência, o escritor ou os seus heróis ficando presos dentro do círculo magnético do próprio eu, rodando dentro dele sem parar, olhando fascinadamente os pés, à maneira dos perus e dos pavões. É o que ocorre geralmente com os escravos da adolescência, os indivíduos que passam a vida amarrados a certa ordem de emoções da primeira mocidade — do momento em que se estabelece a equação da personalidade com o mundo — e que se comportam como adolescentes diante de todas as circunstâncias da vida. Às vezes o adolescente é genial e consegue levantar um mundo maravilhoso dentro da sua roda. Chama-se Proust, por exemplo, e quase chega, como um novo demiurgo, a criar o cosmos do adolescente perpétuo, em que à decisão de agir, se antepõem sempre, asfixiantes, as antinomias do escrúpulo. Outras vezes faz o *Ateneu* e mete a seguir uma bala na cabeça, porque os seus nervos não comportam adaptação ao mundo desagradável dos adultos. Quase sempre, porém, dá lugar aos pequenos introvertidos de convenção ou de fancaria, que vivem a amolar o resto da humanidade com os seus complexos mal digeridos e fazer a literatura pagar o pato.

O que distingue, no entanto, todos os casos é a presença perturbadora da memória, responsável pelo mundo do adolescente em crise perpétua. Com efeito, ela é a cozinheira-mor dos complexos e uma das condições para prender o peru na roda.

A literatura brasileira muito deve à dos seus escritores. Há mesmo uma linha bastante sólida da memória, das suas técnicas, das suas armadilhas, do seu encanto ao mesmo tempo sedutor e doentio. (O homem são, já dizia Balzac, é o que não se recorda e vai crescendo e vai crescendo como os vegetais — cheio de seiva). O sr. Graciliano Ramos — um adulto — é mágico nas técnicas da memória. O sr. Octávio de Faria carrega nos círculos do seu inferno burguês uma adolescência irremediável. Embora saudável e forte, o sr. José Lins do Rego não se liberta de uma memória que será menos pessoal que grupal — da sua raça nordestina, da sua casta de senhores de engenho. O sr. Ciro dos Anjos, artista sutil das recordações, constrói a sua obra numa confluência do passado com o presente, enquanto o sr. Oswaldo Alves se abandona ao primeiro, agredindo o segundo com desconsolo e a revolta do seu herói inadaptado. Um desconsolo menos dramático e mais resignado caracteriza o Vicente, do sr. Fernando Sabino, de Minas, que entra em campo com uma novela de memória, alargando a lista de romances da adolescência.¹

A marca é uma narrativa que prenuncia um bom romancista introspectivo. Geralmente este é o gênero predileto dos cabotinos, que o têm frequentemente desacreditado. Não obstante, é preciso reconhecer que é dos setores mais importantes e fecundos da ficção. Ademais, um tempo como o nosso está condenado a ver proliferarem as narrativas dos introvertidos, os dramas íntimos, as análises dos fracassos e das lutas inglórias do eu introjetado com um mundo que se torna, cada vez mais, áspero e insuportável para as consciências sensíveis. O delírio da introversão parece uma das

¹ Fernando Sabino, *A Marca*, novela, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1944.

características da literatura do nosso tempo. Nas outras épocas de crise, talvez os instrumentos de expressão ainda não estivessem bastante polidos para permitirem, no domínio das letras, o refúgio total ante as condições sociais, chegando ao desequilíbrio e ao soçobro da expressão normal do pensamento. O nosso é o tempo do mundo interior de Stephen Dedalus, da fantasmagoria de um *Minuit*, com que Julien Green exprime o desnorteio em face da realidade e da aparência sensível.

Dentro destas tendências perigosas de exploração e aventura interior, o sr. Fernando Sabino se comportou da melhor maneira possível. *A marca* traz um cunho de simplicidade e de equilíbrio, uma modéstia intelectual digna dos mais calorosos elogios. É a história em zigue-zague de um vencido da vida — a narrativa fazendo alternar, como pêndulo, o momento presente com o passado, a fim de que o leitor possa ver como o homem Vicente se explica pelo menino que foi. Realmente, há uma marca que distingue ambos, que os estigmatiza e, permanecendo como fator de desorganização moral, estabelece uma silenciosa unidade entre a infância e a maturidade. No tempo, cujos planos se confundem, a mesma unidade. Levando e trazendo a narrativa, o sr. Fernando Sabino como que estabelece uma identidade do passado com o presente. Vicente parece, na realidade, ser o mesmo indivíduo de sempre, um eterno adolescente maltratado pela realidade. E assim são os demais personagens. O autor não recorreu ao processo banal de salientar os desajustamentos individuais, que é misturá-los com outros normais, a fim de que a anormalidade sobressaia. Nesta novela todos são desajustados e infelizes, assinalados todos pela mesma marca inicial de desequilíbrio, que é a fuga da mãe do narrador com o dentista da vizinhança. A partir daí, seu pai, seu marido, seus filhos, viveram numa descida contínua para a lassidão moral, a perda de controle sobre as energias. Avô, genro, netos — todos parecem pender sobre alguma desgraça, parecem cúmplices envergonhados desta mesma maldição de que sofrem. Quando agem, é claro, transpõem para a ação esta incapacidade de viver equilibradamente e prolongam a desgraça em repercussões infundáveis.

Na novela, porém, atmosfera e ressonâncias são apenas indicadas. A sua condensação é grande e ela repousa muito sobre as implicações e o subentendido. É, sobretudo, muito equilibrada como exposição. Jogando com personagens dramáticos, o autor se absteve honestamente de explorar o drama e ampliar o patético por meio de qualquer truque que fosse, mantendo-se nos limites de uma narrativa singela. É das novelas introspectivas mais objetivas que tenho lido ultimamente. A afirmação parece paradoxal, mas não sei como qualificá-las melhor nem como assinalar mais precisamente a sua honestidade literária.

E, justamente, o caráter dramático de *A marca* provém da objetividade com que fica implícita uma constatação tremenda: de que a solidão interior, a paralisia da ação diante das dores do pensamento é um fenômeno universal, um estigma de dor que irmana os homens, contaminando mesmo aqueles que pensavam viver normalmente. Na realidade não vivem, porque são escravos de alguma fatalidade irremediável. Otávio, o pai do narrador, não vive desde que a mulher o abandonou. Lucília, a irmã, não vive desde que a sua existência se anulou no casamento infeliz. Não vive o avô, próximo da morte e sentindo em torno de si uma decomposição que abafa o resto da sua vitalidade entrevista. Não vive o narrador, morto para a vida desde o instante em que percebeu a história da mãe. Nem os pequeninos, filhos de Lucília, vivem — estes pobres que passam de vez em quando no livro, degenerados e meio imbecis, com a alegria trágica da inconsciência. De modo que, enquanto passa o tempo, *eles não passam*, porque são irremediavelmente passado. Para eles, o tempo significa um simples mover de ponteiros em meio ao sentimento permanente de estagnação e de fracasso. E Vicente tem o sentimento confuso de que assim é com os outros homens e as outras mulheres, todos mortos para a vida,

vegetando numa atmosfera de sofrimento que é a própria negação do viver, porque é fator de parada, e não de progresso. Vive quem faz do seu sofrimento material de vitória sobre o obstáculo. Morre quem não sai mais da roda de peru — quem permanece quebrado diante do sofrimento ou foge, ante o seu ataque, para esconderijos do mundo interior. Na cabeceira de Otávio, Vicente encontra um livro anotado em que lê: “Muitas coisas te desagradam e te perturbam a cada passo porque ainda não estás perfeitamente morto para ti mesmo...”. A conduta, portanto, deverá ser uma ascese monstruosa de autopunição, o indivíduo fazendo dentro e em torno de si o silêncio dos desertos, a fim de que chegue mais facilmente ao nada — que esta é a meta dos desvairados da aventura interior, o destino fatal dos introvertidos; autossupressão por incapacidade de viver a vida. Frequentemente, porque as condições sociais entram em período agudo, as individuais também participam do processo, com o resultado, em ambos os casos, da desorganização. De fato, Vicente tem a vaga noção de que o fenômeno que se dá com ele é mais geral. Que muita gente está condenada à paralisia vital, a ter uma vida sem calor e sem sentido. “Ali na rua todas as janelas fechadas, cada casa era um túmulo onde dormiam homens como enterrados vivos. Sim, vivos, vivos como eu, eles também respiravam e sofriam, cada casa, cada janela, as esquinas, os postes de luz, as pedras da rua eram homens e mulheres sofrendo no tempo, implacavelmente. E nem um protesto, um movimento de revolta, todos submissos, congregados em torno de mim como uma muralha de carne intransponível — *então eu não estava sozinho!*”.

Esta ausência de revolta, este ângulo adolescente de encarar o sofrimento como algo de inelutável e definitivo, faz com que encaremos frequentemente as aventuras introspectivas como fatores de estacionamento. Raramente são soluções vitais, porque frequentes vezes tiram a sua força da sua própria falta de progressão. Por outras palavras, não vão além do caráter antinômico dos seus conflitos, colocando como fatais problemas que na realidade o são por falta de progresso real da personalidade, integrada numa corrente viva de conduta. O romance da adolescência prende a personalidade numa roda de peru, dando-lhe os pés como alvo de contemplação, porque o adolescente — tenha vinte ou cinquenta anos, seja Proust, Raul Pompéia, Octávio de Farias, James Joyce — é nas mais das vezes aquele que não resolve as suas contradições, não transforma o conflito em solução dinâmica de progresso. Por isso, num tempo como o nosso, a linha excessivamente personalista do romance aparece não raro como defesa das posições já gastas da inteligência e da sociedade. Numa última palavra, se opõe ao desenvolvimento dialético da personalidade e da sociedade, procurando breçar o vir a ser por meio do prolongamento indefinido das oposições do ser e do não ser. Nisto não vai um julgamento de valor estético, mas antes histórico, em relação à literatura personalista, setor que, justamente por ser reflexo dos conflitos do nosso tempo, tem sido dos mais brilhantes da literatura deste fim de civilização burguesa.

*

O sr. Fernando Sabino estreou há três anos com um livro de contos — *Os grilos não cantam mais* — em que se podia prever um escritor de certa força. Agora vem reforçar esta previsão, pois a sua novela manifesta qualidades de honestidade e de construção que bem o poderão levar a uma altura maior do que esta a que já faz jus. A sua objetividade e a sua descrição impressionam favoravelmente, sobretudo quando pensamos nos passes de cabotinismo de que ele tão bem soube se livrar. Tenho a certeza de que este jovem mineiro será das figuras mais significativas na nossa literatura contemporânea.

Notas de crítica literária – Língua, pensamento, literatura

É sabido que uma das tragédias de quem escreve em português é o fato da nossa ser uma língua que, a bem dizer, não foi suficientemente polida pelo pensamento. O português não foi suficientemente *pensado*, como as outras línguas europeias. Ora, os vocábulos são como os seixos dos rios. A princípio, duros e ásperos calhaus cheios de pontas e arestas. A água, todavia, passa longa e pacientemente sobre eles. Os anos sucedem aos anos, e os seixos vão se arredondando, as suas anfractuosidades se atenuam, toda a pedrinha como que amacia e se torna um pequeno bloco polido, doce ao contato e à vista. Também as palavras sofrem esta erosão; no seu caso, da corrente do pensamento. Quando lemos um escritor como Gide, sentimos que atrás dele houve outros há séculos e séculos, que vieram lentamente desbastando a expressão das suas durezas, aplicando-a afincadamente a exprimir um pensamento sempre à busca de maior e maior clareza, maior e maior significação. Para expor o seu método, Descartes foi obrigado a disciplinar sua língua metendo-a em certas veredas pouco frequentadas antes; como Pascal, como Voltaire — no desejo de fazer da palavra um instrumento expressivo e adaptado às necessidades elocutivas.

Em português, praticamente não tivemos um só pensador que, dotado de originalidade, fosse obrigado a dobrar o idioma às sutilezas do seu pensamento. Os grandes mestres do pensamento português e brasileiro pensam de segunda mão, e a sua linguagem concorda em gênero e modo... Não temos, sobretudo, esta coisa pura e feliz: o pensamento literário — característicos dos escritores que, não sendo filósofos nem homens de ciência, possuem, contudo, um certo cabedal de ideias cuja expressão depende estritamente da beleza ou da justeza vocabular. Não há um Montaigne, um Carlyle, um Nietzsche, um Leopardi em língua portuguesa. Debalde buscaríamos um Ganivet, um Unamuno, um Matthew Arnold, um Frederico Schlegel. Não encontraríamos um sistema literário de pensamento dotado de expressão própria. Teríamos, de um lado, o cientista ou o filósofo a fazer retórica; do outro, o literato a se tornar sentencioso. Entendeu-se por espírito filosófico, em Portugal e no Brasil, o do indivíduo que faz literatura em torno de certos chavões do pensamento. Ora, um literato nem sempre pode, no domínio das ideias apresentar a originalidade de um verdadeiro pensador. O que faz a sua grandeza específica é, numa forma bela e conveniente, dar valor literário, dar um tom *sui generis*, ao que nas mãos do filósofo seria expressão técnica do pensamento. Assim, em Anatole France não encontramos talvez uma só ideia original. O que encontramos é uma vitalização das ideias, uma apresentação estética de certos lugares comuns, do pensamento francês e clássico, que os torna valores profundamente literários e lhes dá categoria mais humana e mais comunicativa. No Brasil temos fenômeno parecido em Machado de Assis. No sr. Ciro dos Anjos encontramos qualquer coisa de mais polido e mais integrado — o pensamento recebendo de fato um tratamento estético. No gênero ensaio e reflexão, é preciso confessar que somos pobres, paupérrimos, não passando além das banalidades dolorosas do malgrado Vicente Licínio Cardoso ou da sopa fria do sr. Gilberto Amado — para não falar dos remexos do Professor Afrânio Peixoto.

Esta falta de linguagem pensada e de pensamento bem-vestido, num país em que o pensamento se reduz ao ribombo da palavra, faz da nossa literatura de escritores sem inteligência real e sem criação estilística. Um sr. José Lins do Rego é um grande romancista, não há dúvida, e o sr. Jorge Amado talvez ainda seja maior. Nada ficam devendo aos múltiplos Steinbecks de todos os hemisférios. Mas, justamente como todos os Steinbecks, lhes falta aquela funda densidade de pensamento, aquela capacidade de

pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência que faz o romancista de primeira água, o romancista que não dissocia o pensamento da sensibilidade nem vê o mundo alternadamente com uma ou com outra, mas segundo um único movimento de compreensão, que é maturidade de pensamento e força de criação, é profundidade psicológica e é espontaneidade afetiva. Lhes faltando esta posição rica e fecunda, lhes falta forçosamente a justeza de expressão, a capacidade de fazer da língua um instrumento de pesquisa e de descoberta. A sua, como a dos demais romancistas brasileiros e de quase todos os outros modernos, pode ser muito plástica, muito bonita, mas pouco ajuda o leitor penetrar melhor e mais fundo na vida dele e nele mesmo.

Esta força admirável, que é pensamento afinado e sensibilidade penetrante, — um enriquecendo o outro sem cessar —, depende de uma tradição histórica, que compreenda elementos mais opulentos que os das magras literatura portuguesa e brasileira, na primeira das quais é preciso chegar ao século XIX para encontrar prosadores realmente à altura dos demais da Europa. Assim é que no panorama da literatura moderna, num momento em que começamos realmente a valer alguma coisa, não é no Brasil que devemos procurar os ensaístas e os romancistas que expressem uma verdadeira riqueza intelectual, uma verdadeira conquista do mundo através do pensamento. Debalde procuraríamos alguém para opor ao fenômeno extraordinário de um Silone, de um Kafka, de um André Malraux, — escritores que “acrescentam” alguma coisa de efetivo e de definitivo ao mundo da expressão e do pensamento literário, apenas arranhado exteriormente pelos Hemingway, Ehrenburg, Jorge Amado, Steinbeck, José Lins do Rego, Huxley.

Ora, parece certo que o início de uma verdadeira reforma do pensamento literário tem de começar por um forjamento da expressão adequada. Nem de outra maneira agiram Ronsard, Malherbe, Spencer, Goethe, Marcel Proust, James Joyce, Charles Morgan. No Brasil, notamos um certo conformismo estilístico. As tentativas modernas, que pareceram bravatas tão arrojadas aos tímidos amantes do Serviço de Trânsito Literário, é forçoso convir que não passaram de uma limitada amplitude. Dentro dela, cada um se exprimiu mais ou menos saborosamente, segundo o seu talento, mas ninguém aprofundou a expressão literária. Isto é, ninguém disse mais e melhor do que Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. A qualidade que mais impressionou foi o vigor: a certa desenvoltura com que, por exemplo, os romancistas de Trinta lidaram com os vocábulos e as construções, adaptando uns e outras ao seu temperamento literário mais expansivo. Quase ninguém, todavia, chegou a dar uma demonstração de verdadeira força “mental”, e não física ou emocional. (Talvez Antônio de Alcântara, se não morresse, — pensam os melancólicos). Possivelmente o sr. Mário de Andrade foi o único que fez algo de certo valor, com *Macunaíma*. O sr. Oswald de Andrade, em escala menor, produziu o *João Miramar*. Noutro sentido, o sr. Ciro do Anjos andou relendo, assim como o sr. Graciliano Ramos. Os demais deram belos exemplos de vigor e sensibilidade. Nada me agradaria mais do que ler *Fogo morto* ou *Terras do sem fim*, — coisa que já fiz repetidas vezes. Mas a contribuição do pensamento, que faz a verdadeira obra durável, que distingue a confissão de Stavroguine dos gritos pungentes de Helen Grace Carlisle, fazendo da primeira uma criação superior do espírito, em contraposição ao rumor de entranhas da segunda; que distingue o velório de Luigi Murica da admirável prisão de Vitorino Papa-Rabo, porque aquele se enquadra numa visão geral da sociedade e da existência, enquanto esta não é mais do que um retalho de humanidade transposto pela arte — esta contribuição do pensamento, eu a procuro em vão nos nossos mestres do romance, semelhante nisto aos seus colegas norte-americanos e à maioria dos europeus.

E talvez se pudesse concluir dizendo que enquanto, numa literatura, não se estabelecer um movimento de pensar efetivamente o material da ficção e de pensar ao mesmo tempo o material verbal; enquanto não se passar da afetividade e da observação

para a síntese de ambos, que se processa na inteligência, segundo a cultura e a consciência do mundo, — não é possível encará-la *sub-species*, digo *aeternitatis*, mas *quodam aeternitatis*.

*

Volto à posição inicial. Enquanto não for pensada convenientemente, uma língua não estará apta a coisa alguma de definitivo, nem dará azo a nada de mais sólido do que a literatura periférica, ou seja aquela que dá voltas em torno de um problema essencial sem conseguir pôr a mão sobre ele. Para que a literatura brasileira se torne uma grande literatura, é necessário que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma dupla corrente, da qual saem as obras-primas, e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura.

Nos romances que se publicam todo dia entre nós, podemos dizer, sem medo, que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura de expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas as contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente nos é dado encontrar um escritor que, como o português António Pedro, ou o Mário de *Macunaíma*, procura estender o domínio do vocábulo sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler recentemente um livro publicado já há alguns meses, mas que só agora me caiu sob os olhos. Quero referir-me ao romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, da sra. Clarice Lispector, escritora completamente desconhecida para mim, da qual não tenho a mais leve informação.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante de levar a nossa língua canhestra para domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual, se sente, a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. Até que ponto a escritora conseguiu o seu intento, procurarei investigar no próximo artigo.

Notas de crítica literária – Um livro didático

Todos nós, que passamos pelos ginásios, sabemos que o Brasil é o inferno dos livros didáticos. Poucos países do mundo, penso eu, poderão se orgulhar de uma literatura didática tão sem propósito. Até há alguns anos atrás, as gerações passavam umas às outras certos mastodontes obsoletos nacionais e estrangeiros, como a *Física* de Nobre, a *Química* de Bassin ou a de Lanessan, a *Geologia* de Lapparent, a *Geografia* de Novais, a *História* de Raposo, — quando não era a coleção completa da F.T.D. ou de F.I.C. Depois, veio a febre dos livros destinados às diferentes séries, e o Brasil saiu do letargo, em que a “aritmética” de Trajano dominava vetustamente, para a aventura dos livrecos renováveis todos os quinze dias, segundo os interesses ou pendores de mestres e diretores de colégio. Hoje, a balbúrdia e a desonestidade caracterizam a rendosa indústria do livro didático secundário, na qual encontramos as melhores e mais dignas exceções, mas que, regra geral, é uma feira desavergonhada de barateamento cultural.

*

Tenho em mãos um compêndio edificante: *Língua Portuguesa — Literatura, História da literatura, Leitura e Exercícios para as três séries dos Colégios Clássico e Científico*¹. O autor é o sr. Geraldo de Ulhôa Cintra, doutor em Letras, professor de Filosofia Clássica, segundo reza a folha de rosto. Diante de títulos tão conspícuos, abri confiadamente o volume, esperando encontrar algo melhor do que se vê nos Marques da Cruz daqui e d’além-mar. No entanto, o que encontrei foi algo de pior, de muito pior, não podendo conter um pensamento de desânimo em relação aos pobres rapazes cujos colégios adotarem o livro em questão.

A primeira parte traz as definições clássicas de teoria geral da literatura, nem melhores nem piores do que as dos outros compêndios, pois que todos eles repisam as mesmas convenções a respeito de estilo, gêneros etc. Os nossos programas e os nossos manuais continuam a tratar a teoria da literatura exatamente como faziam os velhos compêndios de retórica, dando um valor primordial ao estudo dos pontos que nada mais adiantam para a compreensão da literatura moderna, e que só se justificariam por critério histórico. Mas, neste caso, seria imprescindível que houvesse uma parte modernizada, o que em geral não se vê. Muito menos se veria no presente compêndio, falta inteiramente de originalidade.

No capítulo 3º, por exemplo, diz o autor: “Como que em três livros dividiremos esta parte: Gêneros de poesia; Eloquência; Outros gêneros de prosa” (pág. 41). Dedicadas 19 páginas à primeira, o que está certo, 20 páginas à segunda, o que está errado, e 7 páginas à terceira! Assim em pleno século XX um compêndio de língua e literatura gasta 20 páginas com a velha traquitana oratória e comprime em 7 “os outros gêneros” entre os quais está nada menos do que a expressão literária por excelência do nosso tempo — o romance. E vá o leitor folhear as 20 páginas! Tremendamente a sério, o sr. Ulhôa Cintra discorre sobre “o prestígio do orador”, “a convicção”, os tópicos da arte de persuadir: “paixão, patético oratório”; fala das qualidades do discurso, discorre sobre a declamação. O romance recebe 3 páginas e o epítáfio seguinte: “A leitura habitual de romances, mesmo honestos, transporta para o mundo fictício, convencional, muitas vezes falso; enche de quimeras a imaginação, sobre-excita, o sentimentalismo e a emotividade, faz perder o contato com a vida real, para a qual dá fastio, e tira o hábito de leituras sérias e instrutivas. Matéria comum dos romances de observação é uma paixão culpável ou costumes

¹ 1ª edição, Editora Anchieta Limitada, São Paulo, 1944.

anormais; constituem pois um perigo sério para a virtude, mesmo quando sejam tratados com decência. (...) O romance não é, como a epopeia donde deriva, escola de heroísmo e idealização. Antes deprime muito mais do que eleva. Ninguém, portanto, deverá ler romance algum sem primeiro informar-se, junto de pessoa autorizada, se essa leitura é conciliável com as restrições intangíveis da consciência” (pág. 84, 85). Sem comentários.

Na parte de história literária, chegamos a pensar numa brincadeira. A valorização que o sr. Ulhôa Cintra faz dos autores é prodigiosa. O seu conceito de literatura moderna é de uma incompreensão e uma deficiência fora do comum. Pobre Brasil! Nos outros países vemos filólogos como Amado Alonso escrever um livro sobre a língua e a poesia de Neruda; vemos professores ingleses e americanos comentarem a *Waste Land* de Eliot. No Brasil, parece que a condição essencial para o indivíduo se considerar linguista é ignorar ou depreciar a literatura moderna. O sr. Ulhôa Cintra não foge à regra. Passa ao largo do “modernismo” como um olhar desconfiado e mal-informado, para se afirmar, em literatura contemporânea, nas tendências reacionárias, estética e sociologicamente falando.

Começamos pela literatura portuguesa. No “Período Moderno”, o autor principia com a “Escola Realista”, na qual considera Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro e Fialho de Almeida com mais detalhe e letra grande. Em letra pequena, acrescenta “Alguns outros poetas”, “Romance”, “Teatro”, “História”, etc. Pois bem, nesta parte complementar, em que consagra duas ou três linhas informativas, estão amontoados Antero de Quental (“poeta, filósofo, autor de *Odes modernas*, *Sonetos*. Escritor ótimo”), Ramalho (“como Fialho, Gomes Leal e outros, abandonou o campo sectário e defendeu a fé católica”; é a única coisa que diz do grande escritor, incluindo no título “Romancistas”), Oliveira Martins, Teófilo Braga.

No título “O Modernismo e o Futurismo” distingue o primeiro do segundo, o que pode estar certo, e baralha ao fazê-lo, as noções e os nomes. Que, aliás, não têm grande importância para ele, pois os junta em meia página de letra miúda e apressada para chegar logo ao “Período Contemporâneo” ao qual dá letra graúda e 6 páginas, pois trata-se da “Escola Espiritualista ou Integral”. Antes de mais nada, ficamos sabendo que Fernando Pessoa, João de Castro Osório, Mário de Sá Carneiro não são contemporâneos. Em seguida aprendemos que a tal “escola espiritualista ou integral” “tende” a um refinamento da realidade pela ação do espírito, pelo primado dos “valores ideais”, sendo algumas das suas características: “a) ... colhe no romantismo e no realismo o que eles podem oferecer de útil à nacionalidade: é eclética; b) cultiva com otimismo o amor à pátria: confia no caráter e nos dotes da raça; c) cultua o passado e promove a prática dos deveres para com a família, o entusiasmo pela atividade social, compaixão pelo sofrimento, a defesa da moral etc. É, pois, tradicionalista, social e moral; d) para a escola espiritualista a religião é a mais valiosa herança do passado e o mais poderoso fator de grandeza e progresso; e) a poesia espiritualista pode gozar de certa liberdade no metro, ritmo e expressão, mas há de ser singela, límpida, viva, e de intenção nacionalista.” (pág. 138) Os seus precursores são Ferreira Deusdado (“o maior filósofo português do século XIX” (?)), Gomes Leal e Ramalho Ortigão integram-na os “poetas espiritualistas” (Teixeira de Pascoais e Correia de Oliveira em letra maior, Mário Beirão, Lopes Vieira, Sardinha e Eugenio de Castro em letra menor...); os romancistas como Nuno Montemor e Manuel Ribeiro, os historiadores como Carlos Malheiro, Serafim Leite etc; os críticos como Antônio Sardinha (“Entregou-se, depois, a intensa propaganda nacionalista. Era monarquista. Foi um dos chefes do *integralismo lusitano*”) e o Cardeal Cerejeira, estes em letra maiúscula. Conclui o autor que “a espiritualização é vagarosa, por serem ainda numerosos os inimigos... Da Escola Espiritualista ou Integral, baseada no equilíbrio das faculdades, renascerá um mundo melhor, já que a literatura influi nos séculos e por eles é

gradualmente influenciada” (pág. 142). Façamos votos para que os piedosos intentos do autor e da Escola não caminhem, para o bem da literatura e paz do bom gosto, que não têm maiores inimigos do que o Cardeal Patriarca, o poeta Correia de Oliveira e todo o vazio salazarismo que lhes forma o *background*.

Para não [trecho ilegível] a literatura brasileira até o período moderno apresentando-lhe a respeito desta, as ideias do sr. Geraldo de Ulhôa Cintra. Sobre o romance moderno, nem uma linha. Sobre a poesia página e meia de letra miúda. Diz que “apesar dos esforços dos modernos, o parnasianismo perdura na poesia brasileira” (pág. 195). São modernistas Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Luiz Carlos, Menotti del Picchia, Murilo Araújo, Cassiano Ricardo, Augusto Meyer, e Abgar Renault. São futuristas Manuel Bandeira, Mário de Andrade, *Oswaldo* de Andrade e Carlos Drummond. Este é o único que merece apreciação, que é a seguinte: “cujos versos têm sido muito apreciados”. No romance, cita-se Paulo Setúbal! Na sociologia, Alberto Torres, Oliveira Viana, Gilberto Amado, Mota Filho, Farias Brito etc., sem mencionar sequer Gilberto Freyre.

O grande final, entretanto, é reservado, em tipo maior, para o Período Contemporâneo (sic), que é apenas a “Escola Espiritualista”. Não a define, remetendo o leitor ao que foi dito do integralismo literário português, ao qual a assimila. Os bichões deste lado do Atlântico são, é claro, Jackson, e mais Durval de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes. Em letra miúda estão Augusto Frederico Schmidt, Mário de Lima e Tasso da Silveira, sendo o primeiro classificado do seguinte modo: “é poeta lacrimoso queixoso da vida, piegas à moda brasileira”. O romance conta com Gustavo Barroso, Jonathas Serrano, Alcebíades Delamare, Frei Pedro Sinzig, sendo de lamentar a ausência de Plínio Salgado. Na sociologia ganham letra maior Tristão de Athayde e o padre Leonel Franca, assim qualificado: “Estilo de Ruy Barbosa num pensamento de lucidez e persuasão infinita”. Na filosofia e na crítica brilham dois nomes: o mesmo padre Franca, que recebe do [ilegível]: “é um grande filósofo” e o sr. Pirillo Gomes. Há outro título separado de crítica, não se sabe bem por que, compreendendo Agripino Grieco, Oscar Mendes e Octávio de Faria.

Basta, leitor, não vou mais longe nesta fastidiosa enumeração nem entro pela parte de gramática, da qual, sinceramente, não entendo grande coisa. Quem sabe é boa? A literatura, como se viu, é um desastre.

*

Não é difícil perceber a orientação e a intenção do sr. Geraldo de Ulhôa Cintra — pois ela é simplesmente, servir aos colégios brasileiros o prato reacionário que eles na maioria esperam. Um livro que escamoteia a verdade histórica e literária para fazer o jogo do espiritualismo barato com que nos querem embalar. Imaginemos os alunos de curso secundário aprendendo que o único romancista contemporâneo do Brasil é o autor do *Confiteor*, que o sr. Durval de Moraes compartilha com Jorge de Lima e Murilo Mendes as honras da grande poesia, que Gilberto Freyre não existe, enquanto o sr. Gilberto Amado é sociólogo, que o sentido moderno das letras é o tradicionalismo espiritualista e que a literatura contemporânea começa com o movimento reacionário, tanto do Brasil quanto o de Portugal, tanto o de Jackson de Figueiredo e Plínio Salgado quanto o de António Sardinha e António Ferro. Além do mais, num livro mal-informado, sem gosto e sem ordem, que se pode lançar confusão nos espíritos moços. E este livro, leitor, é apenas um dos muitos que dão ao seu filho. Medite nisto, tende à mão direita o Compêndio do sr. Ulhôa Cintra, cavalheiro que, é bom esclarecer, desconheço por completo, sendo esta a primeira vez que lhe vejo o nome.

Notas de crítica literária – *Perto do coração selvagem*

“Todos os homens que estão fazendo um grande nome em arte... fazem-no porque evitam o inesperado; porque se especializam em pôr as suas obras no mesmo encaixe que as outras, de modo que o público sabe imediatamente onde tem o nariz”, dizia certo crítico de arte a Jolyon Forsyte Junior e, aconselhando-o a abandonar as suas veleidades pessoais e entrar na rotina comum, acrescentou estas sábias palavras: “e isto é tanto mais fácil para o senhor quando não há uma originalidade muito acentuada no seu estilo”.

Assim, na bitola comum da arte, o melhor para o artista seria soffrear os seus ímpetos originais a procurar uma excelência relativa dentro de uma certa rotina, mediana mas honesta e sólida. O próprio Galsworthy talvez possa ser dado como exemplo do que põe na boca do seu personagem. No entanto, mesmo na craveira ordinária dos talentos, há quem procure uma via mais acentuadamente sua, preferindo o risco da aposta à comodidade do ramerrão. É o caso da sra. Clarice Lispector¹, que nos deu no fim do ano passado um romance de som mais ou menos raro na nossa literatura moderna, já qualificada de “ingenuamente naturalista” por um crítico de valor, numa frase que me parece exagerada. O que se poderia dizer, com maior justeza, é que os escritores brasileiros se contentam em geral com processos já usados, apenas um ou outro arriscando tentativas mais ousadas.

Quanto mais não valesse, o livro da sra. Clarice Lispector valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito. Original não sei até que ponto o será. A crítica de influências me mete certo medo, pelo que tem de difícil e, sobretudo, de relativa e pouco concludente. Em relação a *Perto do coração selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro de nossa literatura, é uma *performance* da melhor qualidade.

A autora — ao que parece uma jovem estreante — colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre uma transfiguração que abre caminhos para mundos novos. As telefonistas de Proust — transformadas em divindades fatais — o corvo de Poe, os objetos de Hoffman, o sanduíche de Harpo Marx são outros tantos processos de protestar contra o ramerrão, o hábito, a deformação profissional causada pelos sentidos mecanizados. A sra. Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura recriar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para os outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem. Como os outros, ela nada consegue, a não ser esse timbre que revela as obras de exceção e que é a melhor marca do espírito sobre a resistência das coisas.

Antigamente se chamavam *de análise* os romances mais ou menos psicológicos, que procuravam estudar as paixões — *as paixões* da literatura clássica — dissecando os estados de alma e procurando revelar o mecanismo do espírito. Hoje o nome convém a um número bem menor de obras. Os romances são mais universalistas, e as suas delimitações perderam muito em sentido e jurisdição. Aos livros que tentam esclarecer

¹ Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, A Noite Editora, Rio.

mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar de *aproximação*. O seu campo é ainda a *alma*, são ainda as *paixões*. Os seus processos e a sua indiscriminação repelem, todavia, a ideia de análise. São antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto.

É desta maneira que a sra. Clarice Lispector procura colocar o seu romance. O ritmo do livro é um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada na nossa literatura moderna. Os vocábulos são obrigados a perderem o seu sentido corrente para se amoldarem às necessidades de uma expressão muito sutil e muito tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático do que o trecho. A narrativa se desenvolve a princípio em dois planos, alternando a vida atual com a infância da heroína. A sua existência presente, aliás, possui uma atualidade bastante estranha, a ponto de não sabermos se a narrativa se refere a algo já passado ou em vias de acontecer. Todos esses processos, que sentimos conscientes e escolhidos, correspondem à atmosfera do livro, que parece dar menos importância às condições de espaço e tempo do que a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a razão de ser ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior.

Talvez devamos procurar no capítulo chamado “O banho” o melhor ponto de apoio para a compreensão de Joana, a personagem da sra. Clarice Lispector. Descobrimos nele que a menina é *diferente*. A tia não sabe porque, nem ela própria. O que esta sabe é justamente o que disse aquela: “Eu posso tudo”. Diante de Joana não há barreiras nem empecilhos que a façam desviar do seu destino — que, quase uma missão, é procurar acercar-se cada vez mais do “selvagem coração da vida”. O coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, em que o suplício máximo seja o de Tântalo. Com efeito, este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se permanentemente entre aquelas “formas vãs e aparências” de que o poeta julgou se ter libertado e, como ele, apenas entrevê a zona mágica em que tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida. “Eu posso tudo”. A pobre Joana nada pode, como todos nós. Mas possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado infável em que a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer.

Em pequena, Joana se recusava a admitir que as galinhas fossem somente o que lhe diziam que eram, e que ela própria *via* que eram. Como todos os da sua estirpe — de insatisfeitos e obstinados aventureiros dentro do próprio eu — Joana reputava bem desprezíveis os argumentos dos sentidos, aos quais sobrepunha a visão mágica da existência. O seu drama é o de Tântalo sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o sempre fugitivo ante si. Com a diferença que para Tântalo isso era condição de desespero, enquanto que para ela nisto estava a própria razão de ser da vida e, portanto, a sua glória, a sua esplêndida unicidade. “Eu posso tudo”. Tudo para ela é possível desde que signifique a realização do seu eu. Os outros nada valem e não importam. Importa o seu corpo que ela mira amorosamente na banheira, a sua alma, que ela sente latejar no escuro do mundo. Em torno dela, o silêncio, porque ela é única e, portanto, só. Acima dela, o coração selvagem da vida, do qual só se aproximam os solitários, que encontram a suprema felicidade no supremo antagonismo com o mundo.

Mas, como a vida, o romance da sra. Clarice Lispector é um romance de relação. É impossível a glória apenas entrevista do supremo isolamento, porque a ela só têm acesso

os anormais, que são supremos desadaptados. Portanto, Joana vive em contato com os seus semelhantes. Antes de mais ninguém, com o seu marido. De certo ponto em diante, o livro deixa de ser casulo da heroína para entrar por outros destinos adentro. O seu esplêndido isolamento, a sua força de exceção, que aterrorizava a tia, se vê obrigada a medir forças com a vida e sofrer as limitações que esta impõe. Joana perde algo da supremacia que lhe vimos, mas a sua unicidade a leva a despojar-se de todos os que nela interferem para buscar de novo a solidão. Uma constatação se impõe, e ela a sente fatal: os outros vivem mais do que ela, porque são capazes de se esquecerem. Na sua consciência aguçada existe uma frieza que é incompatível com o fluxo normal da existência, e é por isto que ela cede o marido tão facilmente e que reconhece a verdade maior da mulher-da-voz e de Lídia. É, vitalmente, uma fraca. Mas à sua frente só abrem campinas que os outros não veem; se abre uma noção de plenitude pela autorrealização que vale a renúncia à comodidade da existência corrente, porque vai lhe permitir (quando?) a vitalidade definitiva de um cavalo novo, perto do coração selvagem da vida.

*

De tal estofa são feitas as grandes obras. O livro da sra. Clarice Lispector não o é, certamente. Todavia, poucos como ele têm, ultimamente, permitido respirar numa atmosfera que se aproxime da grandeza. É isto, em grande parte, porque a sua autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras, nas quais muitos não veem mais do que sons e sinais. A intensidade com que soube escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização.

Notas de crítica literária – Longitude

Mais de uma vez lamentei por escrito que o sr. Rossine Camargo Guarnieri se mantivesse esquivo ante o público, guardando um silêncio poucas vezes interrompido após a publicação de *Porto inseguro*, há seis anos. Este poeta, com efeito, me parece o melhor e o mais forte dos poetas moços de São Paulo, e é com verdadeiro prazer que dou notícia do seu último livro, *A voz do grande rio*¹.

Usando de uma terminologia perigosa, que receio se prestar a segundas intenções, eu diria que os poetas se organizam segundo um meridiano ideal, havendo os que se colocam à sua esquerda, e à sua direita. Haveria, assim, uma esquerda e uma direita poéticas, usando os termos, não no sentido político corrente, mas relacionados a questões de técnica e de concepção da poesia. A segunda atitude caracterizaria os poetas preocupados sobretudo com a expressão do destino individual, construindo um sistema poético em que sobreleva a necessidade de expansão do eu e da obtenção de uma poesia mais ou menos pura, no sentido de bastante a si mesmo e inimiga do tema poético. A primeira atitude compreende os poetas aos quais a sua própria personalidade aparece irremediavelmente misturada com a dos outros, levando-os a coletivizar as suas emoções em oposição à primeira atividade, que procura individualizá-la ao extremo. Os poetas de direita geralmente não se ultrapassam, criando beleza dentro das condições extremamente individuais da sensibilidade. Nas coisas e nas cenas do mundo, vêm de preferência correlativos objetivos — para usar uma expressão de Eliot — das suas idiossincrasias. São, numa palavra, excessivamente teses. Os poetas de esquerda tentam transpor este individualismo, maior ou menor, abrindo a sua sensibilidade ao mundo e ao semelhante e procurando uma expressão mais total do mundo. São poetas sintéticos, se me permitem a expressão, que, partindo do seu *eu* (etapa em que permanecem os da primeira categoria), tomam consciência do mundo e o opõem a si mesmos, resultando, como síntese, a poesia.

Se aplicarmos a classificação à nossa poesia, veremos que ela se encaixa, na maioria das suas produções, à direita do meridiano ideal que adotamos: Schmidt, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes — uns mais, outros menos. Do outro lado encontramos apenas um grande poeta, Carlos Drummond de Andrade. E este mesmo Carlos Drummond de Andrade é um dos melhores exemplos, em toda a literatura moderna, do que seja realmente uma poesia de ultrapassamento das condições individuais. O sr. Rossine Camargo Guarnieri também se coloca ao seu lado, embora muito lhe falte para atingir a posição verdadeiramente poética conseguida por ele e por mais alguns poucos na literatura moderna: Aragon, Spender, Day-Lewis, Neruda.

Na sua maioria, o livro do sr. Rossine Camargo Guarnieri é de poesia, mais que social, política. O primeiro problema com que nos defrontamos ao encará-lo é, portanto, este da poesia que visa um fim e se põe ao serviço de alguma coisa. Há uma certa ingenuidade em afirmar que a poesia, sendo intemporal, deve não se dirigir aos problemas presentes da coletividade, pois assim se torna demasiado circunstancial. Seria o caso de perguntar em nome de que hierarquia se proíbe a uma poeta cantar os temas de significado coletivo e se lhe permite uma complacente abundância ao tratar dos seus pequenos casos, dos seus resfriados, do leque da sua mulher, dos olhos da sua amante. O problema não é este, mas sim de se saber até que ponto o tema, qualquer que ele seja, foi incorporado à sensibilidade do poeta, a ponto de se tornar poesia — isto é, estilização acentuadamente pessoal de qualquer impressão, emoção ou ideia por meio do verso. As sátiras de Juvenal

¹ Editora Brasiliense Ltda., São Paulo, 1944.

ainda são atuais, assim como os cantos comemorativos de Píndaro, o poema didático de Virgílio, o panfleto religioso de d'Aubigné, os encômios de Donne, a eloquência propagandista de Castro Alves, a invectiva política de Victor Hugo. Não importa, portanto, em absoluto que o assunto seja *interessado* para que a poesia se manifeste e dure, do mesmo modo por que não há razão alguma para se condenar o lirismo pessoal e intimista, contanto que seja autêntico.

As poesias de *A voz do grande rio* afundam as suas raízes nos acontecimentos do nosso tempo, se nutrem do fato de todo o dia, de ontem e de agora. Os países que sofreram primeiro de todos o bote do fascismo são como que os heróis que aparecem a cada poema. A Abissínia, a Espanha, a China enchem as páginas com a sua dor e a sua paixão. O poeta sofre e canta com os seus irmãos da terra inteira, num movimento intenso de fraternidade:

O mundo todo é um sofrimento que não cansa,
e ninguém mais estende a mão aos que perecem!...
Mas as crianças do mundo sofrem tanto
que eu já não posso esconder as minhas mãos.

Parece que é este sentimento de compromisso moral, obrigação inelutável de bradar contra a iniquidade, que inflama o poeta e forma a base deste livro. Por causa do horror que vai pelo mundo, onde “As metralhadoras estão ladrando contra a Vida, — e os canhões vomitam lava, miséria e morte”, é que ele insiste no seu canto de fraternidade.

O Dia nascerá de novo sem tardança
para iluminar os nossos pobres irmãos
que permanecem no escuro
tateando como sombras desnorteadas!
O Dia nascerá de novo, meus irmãos.

E:

Quando os navios atracarem sem bandeira
em todos os portos do mundo,
é chegado o momento do poeta cantar
para que os homens descansem.

O sr. Rossine Camargo Guarnieri usa o verso de inflexão bíblica, como convém aos toques de expiação e de profecia que marcam o livro. E é curioso notar o som diferente que epítetos comumente usados pelos poetas espiritualistas adquirem sob a pena deste poeta do povo. Como eles, ele usa abundantemente da maiúscula que revela a direção. É a maiúscula que revela a direção ideológica dos seus poemas. Enquanto os poetas católicos ou catolicizantes capitalizam o Espírito, o Tempo e a Eternidade, as Águas Primeiras, o sr. Rossine Camargo Guarnieri o faz para com o Dia, o Grande Caminho, o Povo, a Liberdade, a Noite do Fascismo, o Ódio, a Vida, a Grande Aurora, o Porvir etc...

*

Este livro, em que há muita beleza e, sobretudo, um sentimento muito fundo de humanidade é, contudo, um livro desequilibrado. O poeta não consegue sempre encontrar a expressão — isto é, fazer poesia verdadeira. Talvez eu exprimisse mais ou menos o que desejo dizendo que não houve na sua sensibilidade um amadurecimento suficiente dos temas para que eles encontrassem a sua forma própria. Em mais de um ponto temos a impressão de prosaísmo, coisa inesperada num poeta tão autêntico quanto este. O *slogan*,

o dístico quase de propaganda ideológica mutilam dolorosamente certos poemas que, mais pensados e mais depurados, se teriam tornado obras-primas. Vejam-se os seguintes:

Ensinarás ao mundo o culto da Liberdade
porque eu vejo na escuridão das tuas noites
os primeiros sinais da União das Repúblicas da América
na grande Confederação Republicana do Mundo!

E estes:

darás ao mundo roído pela Covardia
o milagre da Consciência Humana Redimida!

É mau, é muito mau, porque é prosa retórica e não poesia. Coisas como estas se dizem em comícios, porque, afinal de contas, a literatura ainda é literatura. Poesia não é isto, mas algo de mais complicado, algo que se distingue da prosa por certos imponderáveis que não saberei definir porque não sou mais esperto que outros, mas que implica todavia uma elaboração de metáfora ausente no clichê extremamente banal de certos versos do sr. Rossine Camargo Guarnieri. Como exemplo, envio o leitor a várias outras passagens do mesmo poeta. Ao magnífico poema já citado: “Quando os navios atracarem sem bandeira”. Este poema exprime sentimento análogo ao dos versos acima transcritos, e no entanto passou por uma elaboração interior bastante forte para que nada lhe ficasse de prosaico. Vamos até à exemplificação detalhada. Quando o poeta diz:

Quando os navios atracarem sem bandeira
em todos os portos ao mundo,
é chegado o momento do poeta cantar
para que os homens descansem.

Forcemos o ridículo e imaginemos o verso seguinte:

As diferenças entre os Povos se exprimem pelas Bandeiras. Quando os navios não as
[trouxerem mais no topo do Mastro
haverá fraternidade entre os homens e o poeta poderá cantar as artes da Paz
mais belas e sossegadas.

É evidente que no primeiro caso tenho poesia, e da melhor, e no segundo, inventado para a circunstância, tenho prosa — pobre prosa normal e sadia que, guindada a poema, se torna de um ridículo atroz e mais que isto, desnecessário.

É deste equívoco que acuso o sr. Rossine Camargo Guarnieri com tanto mais veemência quanto não se trata de um qualquer, mas de um poeta de primeira qualidade levado ao exagero do discursivismo pela sua intenção — aliás muito nobre — de transformar o seu verso em arma de combate. Por uma estranha ironia, um dos melhores, senão o melhor poema do livro é “Desastre”, escrito com ritmo curto em que o autor é mestre e sem a mínima preocupação panfletária:

Tombado,
tombado,
tombado,
sem força nenhuma.
Cabeças em torno formando coroa,
as nuvens no alto vagando sem rumo.

É preciso que o sr. Rossine Camargo Guarnieri se compenetre de que o tom do verso e a qualidade da expressão devem acompanhar o tema. A ordem direta, a ausência de imagens, o abandono da elipse, a simplificação do ritmo se justificam, por exemplo, num poema narrativo, mas nunca quando se tratar de temas abstratos ou justificativos, como os seus. No seu último livro, *Ouvertures to death*, Cecil Day-Lewis tem um longo e admirável poema narrativo, uma espécie de epopeia moderna, em que pinta o combate de três pequenas embarcações republicanas com um destróier franquista, ao largo da Biscaia — fato verídico, ocorrido na guerra civil. Não temos nele uma inversão uma metáfora, uma concessão à graciosidade ou ao hermetismo. É direto, simples, rude, contido. Aconselho a sua leitura ao poeta paulista, que tem com o inglês afinidades inegáveis de ideologia, intento e, mesmo, temas, pois que ambos — como Auden, Spencer, Neruda — tiram do drama espanhol alguns dos acentos mais belos do seu canto.

O sr. Rossine Camargo Guarnieri não precisa de indulgência. A sua obra já realizada lhe dá o direito de ser considerado o maior poeta moço de São Paulo e um dos mais fortes do Brasil. *Porto inseguro* permanece em bloco. Sinto não poder dizer o mesmo de *A voz do grande rio*, porque se metade deste livro merece a nossa adesão irrestrita, a outra metade está por demais eivada de tropeços e de equívocos para não comprometê-la. De qualquer modo, é um livro que é necessário ler, não só porque nele se encontram poemas de vigorosa beleza, mas porque representa das poucas tentativas sérias feitas entre nós no sentido de uma poesia menos personalista e mais humana.

Notas de crítica literária – De leitor para leitor

Devo confessar, caro leitor, que sempre me sinto bastante à vontade para conversar contigo. Isto vem de que já debes ter percebido, sou avesso a formalismos e me coloco, à tua frente, de leitor para leitor. Porque, afinal de contas, nós ambos somos isso apenas: pessoas que leem. Não importa o que façamos além disso. Tu podes ser um luminar ou um tonto, um milionário ou um proletário, e eu também. Aqui, perdemos as nossas demais características e existimos apenas em função da qualidade universal que a todos nos iguala e une: — a de sermos leitores.

Pafnuncio, que, como sabes, foi um monge do século III, e, sobretudo, herói elegante ali por voltas do fim do século passado graças ao seu historiador, Anatole France; Pafnuncio, pois, teve certa vez um sonho estranho e cruel. Viu o vale do inferno e os demônios a torturarem as almas penadas. A dor e os seus brados faziam um só e bárbaro clamor, que se eleva dos réprobos até o céu. Só algumas almas permaneciam impávidas, alheias à tortura, embebidas nalguma coisa de maior que a tudo sobrepujava. Eram, leitor, almas como a de Homero, os olhos cegos perdidos na profundidade do seu canto de Anaxágoras, preso de tal modo à leitura de um papiro que não sentia o óleo fervente lançado pelos demônios nas suas orelhas.

Este sonho era uma cilada do Maligno, e visava confundir a fé do cenobita, querendo-o fazer acreditar que, acima da própria danação, a força da inteligência domina gloriosa, mesmo quando pagã. Embora não compartilhem, tu e eu, desta suposição ousada, não há negar que a leitura, se não anestesia os nossos ouvidos contra o óleo fervente, ainda é das atividades que mais nos defendem da vida; sobretudo quando precisamos realmente defender-nos dela.

Ora, leitor, se há alguma coisa que nos liga, é ela, sem dúvida nenhuma. Sainte-Beuve — uma espécie de parente rico dos críticos — disse que o crítico é aquele que lê melhor do que os outros e os ensina por isso a ler. Duvido, leitor, ao menos no meu caso. Confesso-te que não senti estalo algum no dia em que comecei a vir contar ao público o resultado das minhas leituras. A partir daí, li como dantes lera, e nada me leva a crer que o fizesse melhor que o meu semelhante. Portanto, é com certa convicção que te falo de leitor para leitor, convencido deste modo que, como o Brasil e a Argentina, tudo nos une e nada nos separa. Sobretudo, não nos separa a distinção de Sainte-Beuve.

A leitura é um ato de amor tanto quanto de inteligência. Há muitos maus leitores extremamente talentosos, e há pessoas muito apoucadas que são leitores excelentes. É que não basta o engenho para saber tratar um livro. Os bons leitores, os que de fato incorporam a substância lida ao mais íntimo da sua pessoa — como se incorporam as coisas do sentimento — são os que experimentam nos livros uma serena exaltação do espírito e dos sentidos. São, portanto, os que se integram na leitura e fazem do ato de ler uma atividade necessária.

O mau leitor é facilmente identificado, por um sintoma evidente e tão claro que o desmascara ao leitor autêntico: o mau leitor é o que lê por distração. Quem lê apenas para se “distrair”, isto é, para encher com a ajuda do livro um tempo que poderia, a igual título, ser preenchido com uma outra atividade, e que só lê em tal circunstância, peca de pecado horrendo. Ler é pensar, ainda que o pensamento seja o mais raso e humilde. Lê bem quem consegue, estimulado pelo livro, formar dentro de si mesmo uma atmosfera altamente receptiva e, dentro dela, recriar ou criar uma experiência. Por isso, ler com os olhos, não é ler.

Não só por aí se reconhece o mau leitor. Um outro traço característico é a sua impiedade e o seu impudor. Mau leitor é aquele que diz ter lido um livro, quando não o leu. Ora, tomar o nome de uma obra em vão é um pecado próprio dos bárbaros e dos irreverentes. Equivale, moralmente, ao conquistador barato, que conta aos amigos que tal mulher foi sua amante, quando a digna senhora nunca o viu mais gordo. Este pecado de cavalheirismo, que Antônio de Alcântara Machado considerava um dos mais graves do burguês paulista — no que restringia indevidamente a um só Estado um fenômeno nacional — é prova do mau amoroso. Corresponde exatamente ao do gabola bibliográfico, que abusa de uma obra ausente para se cobrir de glória fácil, facilmente desmascarável.

Que a leitura requer, como o amor, tato e constância, não há a mínima dúvida. Como o amor, ela absorve e enche a vida: conduz a desregramentos e melancolias fatais. O bom padre Jérôme Coignard dizia de si mesmo que as únicas orgias que conhecia eram “as orgias silenciosas da meditação”. O bom padre se caluniava um pouco, se dermos crédito ao que nos conta o seu discípulo das galanterias para com Catarina e da atração que exercia sobre criaturas tão belas quanto Jahel e Mademoiselle Roxane. Não de menos, caracterizava admiravelmente a sensualidade intelectual com que se atirava aos livros e a volúpia com que neles se perdia, esquecido do mundo e seus trabalhos.

Ora, tais orgias podem ser tão perniciosas quanto as outras, que sua idade e estado eclesiástico lhe proibiam. Ele próprio reconhece que o muito a ler e o muito a pensar o tornaram inapto para as largas aventuras da vida, fazendo-o ver em tudo a vacuidade e o ridículo das coisas vãs. Podaram-lhe a ambição e a vaidade, abafaram-lhe o orgulho e o entusiasmo e nada lhe restou para tomar a vida de assalto. A sabedoria se acomodava bem com o seu hábito remendado e a tenda de secretário público.

É preciso, pois, que tendo constância, tenhamos tato e prudência, para não reduzirmos a nossa vida a um apêndice de biblioteca, morrendo, como o João Benévolo dos *Caminhos cruzados*, para a existência normal. Esta, com efeito, requer certa dose de estupidez, de brutalidade e de injustiça, que devemos cultivar carinhosamente em nós mesmos, como plantas raras, não as deixando crescer pela virtude excessivamente humana da sabedoria.

Dispensadora de sabedoria, a leitura é, quase tanto quanto a vida, formadora. Tu sabes, melhor do que eu, que Lenin foi um dos maiores homens de ação da história, e que Trótski quase não lhe ficou atrás. Ora, pensando bem e meditando as suas vidas, fico indeciso para resolver até que ponto a experiência dos homens os auxiliou mais que o conhecimento dos livros. Ambos eram leitores tremendos.

*

Não exagero ao dizer que a leitura “forma” tanto quanto a vida. Leiamos, pois. Sejam sempre, e cada vez mais, dessa maçonaria sem protocolo que nos congrega pelo mundo afora, e nos faz reconhecer uns aos outros sob todos os céus.

Do silêncio das bibliotecas sai vida e força, tanto quanto prazer e repouso. Sai o prazer que gera a vida; a força, que precede o repouso. Por isso é que recuso aparecer diante de ti enquanto crítico, para poder reivindicar a qualidade mais nobre e mais universal de leitor, que nos aproxima. Leiamos, quando moços, para aprender a vida; leiamos na maturidade, para vivê-la melhor; leiamos na velhice para nos lembrar dela e resistir à morte.

Nada mais digno do que uma vida cujos trabalhos eficientes e justos alternaram com as belas leituras. A minha excelente amiga Teresina Carini Rocchi, com os seus oitenta anos frescos e enérgicos, é uma leitora infatigável. Desde a infância vive mergulhada nos livros. Eles lhe deram força para vencer uma existência tormentosa e alimento para os seus grandes ideais de liberdade. Música, livros, ação social. De tais

elementos ela teceu nobremente a sua vida, e a tece ainda, com os olhos limpos e admiravelmente azuis que visaram sempre as causas justas; com a sua vitalidade transbordante, sua eterna frescura de sentimentos e emoções. Os cinquenta e quatro anos de Brasil fizeram desta campeã antifascista um dos nossos melhores compatriotas. E Teresina lê, lê, sem parar. Dá os livros; não consegue formar biblioteca. Dá à primeira visita os livros comprados com o trabalho de todos os dias da sua dura vida. A mim, nem sei quantos deu. Devo-lhe uma ou duas diretrizes por que procuro me nortear e o exemplo desta chama nunca apagada que é o seu amor pelo povo e o seu ódio à Reação. Devo a melhor das amizades e o espetáculo da leitura perpétua — a leitura tornada existência dentro da existência e mola para a atividade. Por isso, celebro aqui a minha velha, nobre amiga, e convido-te, leitor, com o exemplo dela a acreditar na vida dos livros, tão estimulante quanto a outra. Amém.

Notas de crítica literária – Carlos Magno

Estudo interessante para um licenciado em letras seria o da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, traduzida do castelhano por Jeronymo Moreira de Carvalho, dividida em duas partes e nove livros e seguida da de Bernardo del Carpio, que venceu em batalha aos Doze Pares de França, escrita por Alexandre Caetano Gomes Flaviense¹.

Pedindo auxílio à erudição, à história e à sociologia dos mitos, ser-lhe-ia possível construir um trabalho crítico de valor, desbastando o grosso tufo sincrético destes velhos romances quinhentistas de cavalaria. A *História* nos aparece, após seiscentos ou setecentos anos de lendas e poemas, como um ponto de encontro de muitos deles, misturados com elaborações eruditas, inclusões ibéricas, combinações de todo tamanho e feitio, visíveis até aos olhos desarmados da erudição, como os meus. Nesta salada mal feita e não de menos encantadora, passam a *Canção de Rolando*, as *Infâncias de Rolando*, a *Viagem de Carlos Magno ao Oriente*, o *Ferrabraz*, faíscas do ciclo de *Guilherme d'Orange*, compilações dos *Cancioneiros* espanhóis e até ecos deformados do *Orlando Furioso*, — uns parafraseados, outros transcritos, adaptados, torcidos, num baile que deve fazer as delícias do historiador da literatura e da literatura comparada.

Além disso, a *História* tem uma singular importância — e até aqui, ao que eu saiba, não assinalada — na civilização do nosso Interior. Nas velhas fazendas, era dos poucos livros existentes. Para muita gente, a única leitura, além do jornal da Corte. Em torno dela floresceu um verdadeiro complexo cultural, compreendendo noções de etiqueta, conceito da vida, atividades lúdicas, onomástica própria. Inspiradas nela, organizavam-se cavalladas periódicas, entre cristãos vestidos de azul e mouro, de vermelho. Os cavaleiros, inflamados pela bizarria dos Pares, caprichavam as suas montarias, iam correr as argolinhas e terçar as espadas da Guarda Nacional, no alto de lombilhos chapeados, com os santos-antônios de prata, baldranas trabalhadas, pelegos e coxonilhos vistosos. Estas justas eram cheias de graça e galanteria, tanto mais quanto isentas de dúvidas — os azuis ganhando sempre.

Nos meus tempos de menino ainda havia cavalladas no interior de Minas, e contava-se a história recente de um parente meu, belo rapaz que, desempenhando o papel honroso do Imperador, respondera, cheio de garbo, à interpelação — “Quem sois vós?” — do chefe do mouro: — “Carlos Magno, rei dos cristãos!”. Por toda aquela zona abundam os nomes da epopeia: Olivério, Valdevinos, Orlando, Hugo, Alda, Floripes, Roldão — não contando os Carlos, que nem sempre são inspirados dela.

*

Carlos Magno teve tudo para transformar-se em personagem de lenda. Herdeiro de uma evolução histórica meio confusa, dentro de cuja treva o Ocidente procurava retomar, às apalpadelas, o fio da tradição romana, o filho de Pepino, o Breve, encarnou, por assim dizer, a primeira época orgânica do mundo medieval. A centralização política operada em França pelos seus avós, Prefeitos-do-Paço, e os interesses temporais da Cúria, convergiram para restaurar nele a dignidade imperial, dando-lhe um prestígio de novo César, acima da pulverização de estados e tribos do mundo germano-latino. Tão grande foi o deslumbramento da unidade carolíngia na Europa alquebrada pela barbárie — unidade nunca mais obtida — que o feliz beneficiário duma série de determinantes históricas se tornou um Pai dos povos. Símbolo para mais de uma nação, foi, para os

¹ A edição mais recente me parece ser a que tenho em mãos, da Livraria Garnier, trazendo sub-fine, como hábito da casa, a data de 25 (1925).

franceses, o primeiro grande rei conquistador a estabelecer hegemonia do seu país sobre os vizinhos; para os alemães, foi o primeiro kaiser, que há de voltar, misturado às vezes à lenda posterior do Barbarroxa, para construir a Grande Pátria; foi, para os espanhóis, esmagador de mouros, como um maioral da Reconquista; foi o último Augusto para os italianos. Depois dele, cada parcela do império começou a corrida que acabaria na formação dos estados nacionais, mas ele era a fonte de que quase todos promanavam. E esse homem magro, melancólico, que os mosaicos do Latrão nos mostram aos pés de São Pedro, com os longos bigodes caindo sobre o queixo fino, se viu alçado a semideus pelos cristãos.

Fez milagres, foi santo. Teve doze pares, como os doze apóstolos, e um deles traiu. Foi a lugares com os quais nunca sonhou, elevaram-lhe a estatura, engrossaram-lhe o corpo, deram-lhe as barbas opulentas dos patriarcas antigos. Eis a concepção que dele tinham, segundo o nosso romance:

“Escreve Turpim, homem santo e arcebispo de Roma, que andou muito tempo em companhia de Carlos Magno, e diz que era homem de grande corpo e bem fornido, forte e proporcionado de membros, muito ligeiro e feroz no olhar e tinha a cara larga e trazia continuamente a barba do comprimento de um palmo; os cabelos negros, o nariz rombo e chato, a presença era muito respectiva, os olhos como de leão e algum tanto vermelhos e reluzentes, as pestanas e sobranceiras declinantes e roxas; se estava enfadado, só como olhar espantava; o cinto, com que se cingia, tinha oito palmos de comprimento; era largo das costas, grosso das pernas e grandes pés”.

*

Na *História*, Carlos Magno aparece como um bom rei ibérico. Menos o *roy Charle, que la barbe est floride*, ou o *Karl der Grosse* do que um espanhol, lutador e vencedor de mouros, ocupado em alargar a fé, o império, e as terras viciosas de África e Ásia andar devastando. Não há nela saxões, e os lombardos apenas perpassam. Há mouros e *turcos*. Espanha e *Turquia*. E para isto não foi necessário que o escritor peninsular forçasse demasiado o material lendário que tinha à frente. Bastou compilar canções de gesta com pena espanhola. Com efeito, é interessante constatar que o ciclo carolíngio épico é um ciclo meridional e antissarraceno por excelência. A gesta de Carlos Magno e a de Guilherme de Orange são gestas sulinas. As do Norte são menores e menos importantes. Foi nos países de língua d’oc que a lenda carolíngia produziu a sua mais bela floração poética.

Ora, formadas em terras do meio-dia, estas gestas tinham forçosamente que tratar os aspectos do grande imperador que de mais perto tocavam as tradições locais. A batalha de Poitiers, com Carlos Magno, a de Villedaigne, com Guilherme de Tolosa, a incursão de Carlos Magno na Marca de Espanha, com o episódio de Roncesvales, foram como que pontos de cristalização da consciência popular ante o perigo árabe, desconhecido das populações do setentrião. Assim, formou-se um elemento altamente comunicativo entre a canção de gesta francesa e as populações ibéricas: o inimigo comum. Por isso, deve ter sido fácil a penetração do ciclo em terras da península. A Gasconha é quase a Biscaia, e o golfo que as banha traz os nomes de ambas. Nada mais fácil do que adotar como herói nacional o homem que desbaratou tantos mouros e levou a ruína à terra dos turcos. O Bernardo del Carpio, criação espanhola, pode ser considerado como um romance carolíngio, pois que o herói se integra por completo no ciclo de aventuras das gestas francesas, combatendo com os pares, ora ao lado, ora contra o imperador.

Teófilo Braga assinala vestígios das gestas nos *Livros de linhagens*, e cita um trecho curioso de Fauriel (*Histoire de la poésie provençale*, III), em que o romanista francês interpreta o romance de *Fierabras* como passado no reino de Portugal, assimilando a bela moura Floripes, filha do emir, a Dona Tereza, filha de Afonso VI de Leão, e Gui de

Borgonha ao conde Dom Henrique, borguinhão, como se sabe. Ora, a parte mais importante e seguida da *História* é justamente uma paráfrase do *Fierabras*, onde vemos, com efeito, o Par casar-se com a filha do imperador mouro e tornar-se soberano da terra conquistada e convertida. Inclino-me a considerar provável a interpretação de Fauriel. A analogia é grande entre a história, os nomes, e até, como assinala Teófilo Braga, entre o caráter da princesa sarracena e o da mãe de Afonso Henriques. Geograficamente, me parece também que a probabilidade vem em auxílio da hipótese. Os cristãos estão sempre às voltas com um grande rio, que delimita as terras dos infiéis, e que é guardado por uma ponte-forte, confiada a um gigante tremendo. Passada a ponte, anda-se ainda um bom pedaço antes de chegar aos quartéis do emir (almirante). Ora, este rio se parece bastante com o Ebro, que separava a Marca da Espanha das terras sarracenas. Mais ainda. Como se sabe, a gesta de *Fierabras* é das mais secundárias na época francesa. Os seus heróis são menos Carlos Magno e Rolando do que o gigante Ferrabraz, Oliveiros e Floripes. Se o compilador foi buscá-la entre tantas, não seria porque tocasse de mais perto o reino de Portugal, — o nativismo entrando assim como critério de seleção? O problema é curioso, e como ultrapassa as minhas possibilidades, fico-me nestas simples hipóteses de amator.

O nosso Jerônimo, ou quem haja escrito antes dele, sanduichou a gesta de Ferrabraz entre a *Voyage de Charlemagne en Orient* e a *Chanson de Roland*, ambas do grupo carolíngio. Acrescentou como que em apêndice as *Enfances Roland*, do mesmo grupo, e quase só com isso formou os cinco livros da 1ª parte. A segunda parte escapa à minha parca informação na matéria. Me parece, contudo, ser uma compilação mais livre, na qual se reconhece, não de menos, a contribuição do ciclo de Guilherme de Orange. Talvez entre em dose maior o elemento espanhol dos cancioneiros, e a presença de Angélica, assim como de Bradamante, — embora esta apareça de sexo trocado, — me faz pensar no *Orlando Furioso*. Existe aí um Salgueirão de Lisbões, como um Sortibão de Coimbras na 1ª parte, a atestarem a contribuição lusitana. O *Bernardo del Carpio* é uma colcha talhada nos *Cancioneiros* e muita coisa mais, aparecendo mesmo um Roldão distinto de um Orlando, ambos sobrinhos de Carlos Magno e pares de França. Como se vê, um campo maravilhoso para os eruditos. Peço perdão a estes por lhes ter invadido a seara e prometo, na semana que vem, falar da *História* como simples leitor, com o carinho que me merece este velho livro lido pela primeira vez aos dez anos de idade.

Notas de crítica literária – Livros e panelas

PANELAS

“A panela de ferro convidou a panela de barro para uma viagem. A segunda desculpou-se, dizendo que, para ela, seria mais sensato ficar ao pé do fogo, pois se quebrava com tanta facilidade que qualquer coisinha a reduzia a pedaços, não sobrando um caco para amostra. — Quanto a vós, no entanto, cuja pele é mais dura que a minha, nada vejo que vos retenha. — Ora, respondeu a panela de ferro, eu te protegerei! Se por acaso alguma matéria dura te ameaçar, meter-me-ei entre ambas, salvando-te do perigo. Estas razões convenceram a panela de barro. A de ferro, sua boa amiga, põe-se bem junto dela, e lá vão pelo mundo afora, manquejando do melhor modo com os seus três pezinhos, dando encontrões uma na outra à mínima bacada. Quem sofria com isto era a panela de barro, tanto que não havendo ainda andado cem passos, foi reduzida a cacos pela companheira, sem a mínima intenção por parte desta e sem que houvesse motivo de queixa.

Metamo-nos somente com os nossos iguais; do contrário, será preciso temer o destino duma destas panelas”.

(Muito mal traduzido duma fábula de La Fontaine, encantadora como todas as fábulas de La Fontaine)

*

LIVROS

Cheguei a São Paulo, após um mês de ausência, nos primeiros dias mornos e agradáveis. Pensei encontrar toda a gente, como a cidade, bem-disposta e alegre, após a onda gaúcha de frio. O que encontrei, no entanto, foi uma temperatura de fusão, todos bradando, ninguém se entendendo, porque uma firma norte-americana estava se preparando para descer à liça editorial com os alforjes cheios de dólares, as costas livres de ônus e alfândegas e, nas mãos, armas tremendas, devastadoras: livros a seis cruzeiros. Verdadeiras metralhadoras atômicas, como as de Flash Gordon, inundando o país de pequenos livros celofanados, em cujas capas vistosas se leem, de preferência, três gêneros literários de importância: livros policiais, clássicos anglo-americanos e propaganda política na proporção de um dos segundos para vinte dos primeiros e dez dos terceiros. “De Shakespeare a Lippman, via Franklin”, é o lema imortal da falange invicta.

Os editores nacionais, que estavam merecendo um susto, estão tendo o susto merecido, e eu gostando. Gostando, porque não acho possível que a coisa passe de um alarme sem fundamento. Os nossos amigos do Norte são mestres da propaganda, e usam os meios mais esquisitos, inclusive este de remexer o ambiente, provocar pânico e, em seguida, continuar a mandar edições... em inglês, para deleite dos seus colegas brasileiros, imensamente aliviados. Lembro-me do meu *Segundo livro de leitura: O trabalho*, de Tomás Galhardo, e do seu primeiro capítulo. Nele, um homem desgrenhado vem pela rua abaixo bradando: “Incêndio, incêndio!”. Pedrinho, o herói do livro, corre, com a respiração presa, para o local donde saíra o desgraçado, e chega a uma em *queima*, isto é, liquidação. O incêndio não passava disto. Um processo hábil de chamar a atenção do público, como me parece que seja o caso dos “Pocket Books”. Sim, porque há duas coisas que não são concebíveis: primeiro, que os nossos bons amigos americanos, com todos os seus *State Departments*, seus órgãos de sondagens de opinião, suas instituições de intercâmbio cultural etc., permitam que uma firma se meta de permeio na política da boa vizinhança, estragando com pilhas de livros policiais uma amizade tão útil para ambos os

lados; segundo, que o nosso governo conceda isenções pedidas pela firma em questão, o que o transformaria em amigo da onça, coisa humanamente inconcebível. Portanto, não nos assustemos muito e não demos à pilhéria de propaganda mais do que o seu justo valor.

Mas porém... Mas porém se fosse verdade? Se fosse verdade, estaríamos diante dum atentado sério à nossa cultura, e todos os meios para combatê-lo seriam poucos. Os Estados Unidos são um grande país. A Convenção de Filadélfia, Lincoln, a estátua da Liberdade, o Grand Canyon do Colorado etc. Ninguém o nega. Seria ridículo hoje em dia defender a tese de muitos brasileiros e também europeus, segundo a qual o nosso amigo do Norte não passa de uma maravilha técnica, que compra tudo, até sábios estrangeiros; mas uma maravilha desprovida de cultura própria, original, humana. Bobagem. Os Estados Unidos têm um valor cultural que é dos mais sólidos desta civilização. O homem de inteligência só pode orgulhar-se diante do que se tem feito lá pela inteligência, pela civilização, pela humanização da cultura. Temos muito que aprender com eles, e é necessário que aprendamos. Nos ramos do conhecimento pelos quais eu me interesso, só têm sido fecundos os meus contatos com os livros americanos.

Não me é possível, portanto, pensar doutra forma de um povo que, nas ciências humanas, deu um passo agigantado, fazendo pelo conhecimento do homem mais do que seria de esperar dos seus trezentos anos de história. Isto, quanto aos Estados Unidos.

Quanto aos Pocket Books, considero um perigo para nós a sua introdução no Brasil, em língua portuguesa. Não sabemos o que eles trarão. Sabemos que, se vierem com as costas quentes e o Espírito Santo soprando nas orelhas, poderão reduzir a indústria nacional do livro ao Livro Vermelho dos Telefones ou ao Almanaque de Ross. Poderão desvirtuar o sentido da nossa produção intelectual e até conseguir o impossível, isto é, piorar o gosto dos nossos leitores. Na melhor das hipóteses, darão ao nosso povo 10% de boa leitura brasileira para 90% de boa leitura americana. Pode ser que, culturalmente falando, a proporção seja justa, como justo seja talvez a gente se entregar de corpo e alma a um patrão rico, que defenda melhor os interesses da casa. Nenhuma das hipóteses, todavia, é aceitável para quem quer progresso efetivo, isto é, próprio. A entrada, no Brasil, de firmas especializadas em *best-sellers* significa a inclusão de um corpo estranho, cujas consequências é difícil prever. Preferimos continuar como estamos, isto é, traduzindo com esforço próprio as coisas úteis que aparecerem por lá (e levando de cambulhada quanta coisa inútil que vem junto). Estamos entendidos? Vamos, então, ao reverso da medalha.

*

Se há uma coisa que me desagrade é, junto com interesses da cultura, ter de defender os interesses dos industriais e comerciantes do livro brasileiro. Num momento em que compramos livros ordinaríssimos, materialmente falando, de 20 a 50 e mais cruzeiros; em que se torna quase impossível às pessoas de recursos modestos adquirirem o livro que querem; num momento em que, não obstante as casas editoras se abrirem todo dia, e pulparem as livrarias, prosperando umas e outras com uma incrível rapidez — num momento como este, dói-me vir a público ajudar os interessados no livro, que ganhando tanto, fazem tão pouco pelo melhoramento do nível cultural do país. Por isso, quero esclarecer o que me parece ser a atitude justa a respeito.

Uma vez admitido, como é lógico, ser inconcebível continuarmos a suportar este estado de coisas na indústria e no comércio do livro, tentemos apurar as responsabilidades. Não sou bom advogado nem estou muito minuciosamente a par dos nossos movimentos financeiros. Parece-me, no entanto, que se poderia fazer uma escala de culpa, dispondo em ordem os culpados pelo alto custo do livro.

Primeiro, e sobre todos, estão os papeleiros. Não vou entrar em detalhes relativos ao protecionismo, à precariedade da nossa indústria de papel, à falta de celulose etc.

Quero apenas lembrar que o papel produzido no Brasil é dos mais ordinários do mundo, e que os papeleiros estão, muito satisfeitos da vida, vendendo a peso de ouro os seus produtos reles, como esta folha sobre a qual escrevo e que se desfaz a um repelão mais forte da pena. Graças a uma série de medidas econômicas, que não é possível analisar com minúcias neste momento, o papel está sendo trustificado em terras brasileiras, o que quer dizer que os *trustmen* produzirão o papel que quiserem, vendendo-o pelo preço que quiserem, porque não haverá concorrentes sérios em vista. O dever do intelectual, portanto, é denunciar o papeleiro como um inimigo da cultura, mesmo com a falta de celulose.

Segundo, os impressores que fazem o preço que bem entendem e é se quiser, porque se não quiser é favor desocupar. A impossibilidade de importação de maquinário os tornou árbitros da situação. Dificilmente acessíveis, devem ser propiciados como deuses raros, para que, em troca, concedam o favor insigne de admitirem um livro nas suas máquinas cobrando-o, em seguida, a preços visíveis apenas a telescópio.

Terceiro, os livreiros, que carregam 40 e 50% do preço do livro e que são os mais doces dos irresponsáveis. Recebem o livro em consignação, não o defendem se não for um *best-seller* e não pagam nem o selo de devolução.

Quarto, os editores, que lutam com mais dificuldades e são os melhores, ou antes, os menos maus. Sabemos que a sua margem de lucro num livro é inferior à dos grupos precedentes, e que muitos deles se esforçam realmente por melhorar o nível editorial. Outros são magnatas empedernidos, que pouco ligam aos interesses de quem quer que seja e só se dirigem ao intelectual para lhe propor pactos escusos ou pagá-los com 10% do preço de capa. Os editores se queixam muito, mas é incontestável que não existe um só dentre eles que não faça negócios rápidos e prósperos, neste verdadeiro jogo de bolsa que é o livro.

Quinto, finalmente, os intelectuais, que nem sempre agem no sentido da cultura, ora aceitando combinações inconfessáveis, ora dando o seu nome para traduções de livros sem o mínimo valor, ora... etc. etc.

Assim, são todos um pouco muito culpados. A escala que fiz me parece justa, sobretudo porque lembra aquela situação da Argélia, contada por Daudet no *Tartarin de Tarascon*: o governador *tape sur le commandant*, o comandante *tape sur le fonctionnaire*, o funcionário *tape sur le colon*, o colono *tape sur le natif*, e o nativo, não tendo mais ninguém para dar cascudos, desanca o seu jumento, que levanta os olhos tristes para o amo e, meditando sobre a injustiça da sorte, recolhe-se na paciência filosófica, que é uma das características da sua raça.

*

Defender comerciantes contra comerciantes não compete ao intelectual. No entanto, pela força das circunstâncias, estamos na contingência de fazê-lo. Todos os dias, intelectuais dos mais dignos e dos mais eminentes têm se manifestado contra os Pocket pela imprensa. É com prazer que me alinho nesta companhia ilustre.

Ora, seria de desejar que, a troco disto, os comerciantes do livro, que estão sendo beneficiados por tal atitude, se dispusessem a fazer um pacto. Que os papeleiros promettessem solenemente se tornarem dignos da legislação que os protege e resolvessem dar ao Brasil um papel mais barato e mais decente; que os impressores jurassem por Gutenberg comprar máquinas modernas assim que acabasse a guerra, barateando o custo da produção; que os livreiros tomassem um interesse maior pelos livros confiados à sua boa vontade e que os editores pensassem um pouco mais neste famoso interesse da cultura, de que eles só se lembram para efeitos de propaganda ou de patético; que os intelectuais... (etc. etc.). Enquanto, porém, a guerra não acaba, seria possível um pouco mais de boa vontade, não seria? Seria. Nós, escritores, jornalistas, professores, que neste

momento nos pusemos, *quand même*, ao lado da indústria e do comércio do livro; que após lhes termos dado a substância da sua atividade lhes damos agora um apoio sólido junto à opinião pública, temos o direito de exigir, não benefícios pessoais, que nunca tivemos e que possivelmente não teremos, mas uma atenção mais séria e mais sincera pelos interesses educacionais e culturais do povo brasileiro. Afinal de contas, eles são mais capazes disto do que a panela de ferro... perdoem-me, quero dizer, da boa vontade editorial dos nossos amigos do Norte.

Notas de crítica literária – As infelicidades do Almirante

Lembrava-me outro dia um erudito gonçalvino que, na sua infância solta, o grande poeta maranhense se deleitara com o livro de Jerônimo Moreira, de que falei há duas semanas. Com efeito, à página 25 da *Vida de Gonçalves Dias*, Lúcia Miguel Pereira escreve: “Já não eram, então, só as brincadeiras que tentavam os pequenos, mas também um livro maravilhoso, a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, que ainda um caixeiro... tinha a ventura de possuir e a generosidade de ler para os amigos”.

Podemos imaginar o efeito que deve ter exercido sobre a imaginação do menino essas gestas altissonantes, que ampliavam acima da humanidade comum os heróis lendários doutros tempos. E podemos conjecturar a influência que possam ter tido mais tarde, estratificadas no subconsciente, sobre o cantor dos feitos timbiras. O que é fora de dúvida, entretanto, é que a *História*, vem deleitando as gerações. Não andava mal avisado o editor do exemplar que possuo ao escrever, ignoro em que data: “Na época atual, em que, não há negar, a literatura está passando por uma verdadeira revolução, que lhe prepara e vai dar uma nova face, resultado fatal das ideias que se debatem, parecerá arrojado cometimento a empresa de uma nova edição da obra que apresentamos ao público.

Não é tanto assim.

Quando não fora a extração que tem tido em todos os tempos esta obra, o que aliás não é só motivo desta edição, animar-nos-ia a editá-la novamente a convicção que temos de que, quaisquer que sejam os modernos moldes literários, nenhuma das antigas obras perde o seu mérito em relação à época em que foi elaborada”.

Além de uma linguagem honesta e convincente o bom editor tem o senso da relatividade das obras literárias. É também de notar-se que participa do hábito inveterado de considerar a sua época como de transição, contemplando com certo receio essa “nova face” das letras, que ameaça sempre derrocar a face antiga, mas que termina por acomodar-se, ao seu lado, na piedosa galeria das obras passadas.

*

A melhor parte do livro é, sem dúvida, a primeira, na qual se reconhecem, como assinaei, sementes da *Viagem de Carlos Magno ao Oriente*, do Ferrabraz, da *Canção de Rolando*. São, pelo menos, quatro episódios distintos, mas ligados entre si. No primeiro, o Imperador vai tomar aos infiéis o Santo Sepulcro, e aqui aparece o mar pela única vez nesta parte: “Chegados ao porto, embarcaram e tiveram tão feliz vento que em poucos dias chegaram à Turquia”. O livro segundo constitui a única aventura coesa desta obra, e é sobretudo a história dos príncipes *turcos* Ferrabraz e Floripes (lembrar a hipótese de Fauriel). Aliás, em matéria de civilização e maneiras, os infiéis se parecem exatamente com os cristãos. Usam as mesmas armas, os mesmos truques, a mesma retórica. A única diferença sensível está na religião. Enquanto Carlos Magno e os seus pares professam a verdadeira fé, os turcos são politeístas... Maomé vira ídolo, ao lado de outros e nem sempre superior a eles. Estes ídolos são um problema. Uns, é claro, saíram do Olimpo clássico. Outros, tão deformados quanto os primeiros, da Bíblia. Outros, enfim, não sei onde os foi buscar o autor. Da primeira espécie são Apollim, Apollo, Jupini; da segunda, Magor; da terceira, Tavalgante. O gigante Ferrabraz, “homem agigantado, de grandíssimas forças e magnânimo coração, muito destro em todas as armas, rei de Alexandria e senhor de toda a província de Babilônia até o Mar Vermelho e Jerusalém”, filho do Almirante Balão, vem desafiar o exército de Carlos Magno. Sai-lhe Oliveros ao encontro, e o turco assim se exprime: “Pela fé que devo a Apollim e Tavalgante, meus

muito amados e veneráveis deuses...”. Em seguida, toma um escudo de aço “onde tinha esculpida a imagem do seu ídolo Apolo”. Não obstante, lança mão também dos deuses alheios. Quando vê o Par ferido, se compadece e quer restaurar-lhe as forças. Oferece-lhe alguma beberagem moura? Não: “... chega-te ao meu cavalo e acharás no arção da sela dois vasos atados que estão com bálsamo, que por força das armas ganhei em Jerusalém, e deste bálsamo foi o teu Deus ungido e embalsamado quando o desceram da cruz e foi posto no sepulcro; bebe dele e logo sararás de todas as tuas feridas e ficarás com as tuas forças dobradas”. Os milagres de Cristo eram pacatamente utilizados pelos mouros, uma vez de posse das relíquias. Como em certas tribos, que se esforçam por tomar o ídolo da inimiga a fim de que o seu deus, preso, se volte contra ela, obedecendo ao vencedor. Aqui, porém, o deus tribal dos cristãos se vinga, pois que Ferrabraz acaba convertido ajudando Carlos Magno a vencer e matar o próprio pai.

A Princesa Floripes, irmão do gigante, e em cujo temperamento altanado e ardiloso Fauriel julgou vislumbrar uma transposição romanesca da primeira condessa de Portugal, Dona Tareja de Leão, usa ainda com maior liberdade as relíquias e os seus milagres. Apaixonada por Gui de Borgonha (conde Dom Henrique, o Borguinhão?), liberta os pares prisioneiros, traindo o pai e lhes dá acesso às relíquias que tem guardadas, e que o Almirante arrebatara ao tomar Roma. Eis o retrato da linda infiel, que teríamos julgado mais trigueira: “... era a mais formosa dama que naquela terra se achava, de idade de dezoito anos, muito perspicaz, advertida e sábia; branca como a neve, as faces cor de rosa fina, as sobrancelhas e pestanas negras, os olhos grandes, o nariz afilado, a boca pequena, os beiços delgados e cor de rubi, os dentes brancos e miúdos, a barba quase redonda com uma cova ao meio, o rosto moderadamente largo, os cabelos como madeixas de ouro fino, os ombros direitos e muito iguais, os peitos sem senão, cintura estreita e largas cadeiras, segundo a boa proporção do seu corpo”.

Esta arguta donzela dá a Oliveros uma colherinha do verdadeiro maná, que o cura imediatamente. Quando as coisas estão duras, vão todos ver as Santas Relíquias, que ela lhes deu “com todo o tesouro do almirante meu pai e outras joias de grande valor” e que são: “uma parte da coroa do nosso Salvador, um dos cravos com que foi encravado na Cruz, um pano em que foi envolto o Menino Jesus, um sapato de Nossa Senhora e uns poucos dos seus cabelos”.

O mais estranho, todavia, é que as relíquias têm as mesmas propriedades organolépticas que os ídolos turcos. A sala em que estes ficavam, feitos de ouro e cravejados de pedras preciosas, “cheirava tão suavemente que ficaram os cavaleiros admirados”. Ora, noutro passo ficamos sabendo que as Santas Relíquias desprendem um perfume tão doce que dispensa o comer. Já esta paridade não existia no tocante às obras. Enquanto o deus dos cristãos age decididamente em favor dos filhos, os “falsos deuses” deixam os seus ao desamparo. Este conflito supremo faz o drama do pobre Almirante, a cujo lado acabamos por nos colocar sem hesitação. Senão, vejamos.

Turcos e cristãos são igualmente corajosos e cavalheirescos, desfazendo-se em galanterias. Enquanto, porém, uns sempre vencem — os cristãos — porque quando a força humana já não pode mais intervém o milagre, os outros praticam façanhas em vão. Ao cabo, uma relíquia, um santo, uma intervenção qualquer do deus dos cristãos dá a vitória a estes. E nada mais pungente do que o pobre Almirante Balão, com o nome saído do livro dos “Números”, e tão azarado quanto o pobre mágico. Ao contrário deste, porém, não se prosterna ante o anjo de Deus. Permanece infiel numa teimosia sublime, apesar da traição dos filhos e da incompetência dos seus “falsos deuses”, que nada fazem contra os milagres escandalosos do deus cristão. Não, contudo, sem desfalecimentos. Como é triste o passo em que, fatigado de ver ondas de dez e vinte mil soldados seus se quebrarem contra os Doze Pares, clama aos céus e “arrenegando os seus Deuses, e amaldiçoando a

hora do seu nascimento e a sua má fortuna, dizia: — Ó desgraçado e mal-aventurado velho, esquecido dos seus Deuses e de toda a sua gente. Não posso crer que os meus soldados não ousem nem se atrevam a pelejar com os cristãos. Ou os cristãos estão encantados, ou os meus soldados estão dos meus Deuses desfavorecidos; pois tanto destroço tem deixado ao meu exército, sendo este tão poderoso, que passa de duzentos mil homens bem armados e os cristãos tão poucos que não são mais que dez em número”. Não obstante recompõem-se e ainda espera ver as coisas mudadas, pois repreende em seguida um cavaleiro blasfemo: “Cala-te e não digas tais palavras que eu ainda creio que os meus Deuses ainda hão de fazer trazer os cristãos e Floripes ao meu poder”. De modo que é necessário as amarguras chegarem ao máximo para ele bradar: “— Oh maldito e traidor Máfoma, que pouco é o teu poder e o meu: pois a só dez cavaleiros não podemos com tão grande número de gente resistir!”. Pobre e grande Almirante, que, precursor inconsciente, antepunha o esforço puro e forte ao homem à onipotência temível dos poderes supremos. Mas, repreendido por el-rei Sortibão de Coimbras retrata-se mais uma vez e se prosternará ante uma estátua de ouro do seu deus. Aí acontece o único fato sobrenatural da parte destes ídolos insensíveis. Mas que milagre!

“Logo lhe trouxeram uma imagem de ouro fino à semelhança do maldito Máfoma, a qual em sua cabeça tinha um demônio que falava três dias na semana... O diabo... lhe respondeu: — Almirante, teus erros serão perdoados... E assim... não faltarei no que pedes. E manda logo aparelhar a tua gente e dar outra vez combate à torre que sem dúvida serás senhor dos teus inimigos”. Não é preciso falar do júbilo do bom soberano e de como a previsão do diabo falhou. Até o demônio ajudava os cavaleiros cristãos! Talvez porque, lembrando-se de vez em quando que, afinal de contas, já foi príncipe da Corte Celeste não lhe repugne, embora opositor, ajudar os antigos correligionários, contra terceiros.

Mas apesar de tudo; de traído pelo filho, pela filha (ah! as belas mouras da Reconquista!) e até pelos deuses; com milagres pela frente e estrago por todo lado, ele não cede. Derrotado, instado por Carlos Magno, prefere morrer a converter-se. Os filhos “a formosa e virtuosa Floripes”, casada com Guido, e Ferrabraz, ficam reis dos seus impérios, e “estavam todos com grande contentamento, dando graças a Deus Nosso Senhor por chegarem a ver toda a Turquia católica, o que se fez em menos de dois meses”. Nós ficamos tristes e, traíndo a nossa própria fé cristã, nos pomos ao lado do velho emir, abandonado de Deus e dos homens. E talvez não traíamos, ao fazê-lo. Dessas narrativas iberizadas, avulta um grande chefe nórdico e cristão, que é Carlos Magno, e outro, árabe e maometano que o Emir, ou Almirante. Como na Reconquista, um acaba por ceder diante do outro. Não de menos, contribuiu, tanto quanto o vencedor, para a formação da Península. Deu as suas filhas pérfidas aos cavaleiros nórdicos, misturou-se com a população vencida. Carlos Magno e Balão aparecem, aqui, quase como símbolos dos dois princípios antagônicos de que saiu, como síntese do Norte e do Sul, a Ibéria, moçárabe de que proviemos. Daí, talvez o amor que tenhamos pelo Almirante e o fato de nos pormos ao seu lado. Fazemo-lo, todavia, provisoriamente. Mais adiante, voltamos aos nossos paladinos cristãos. A narrativa se humaniza e se justifica quando chamados à Santa Glória, Dom Roldão e outros pares tombam a mãos dos mouros, no desfiladeiro de Roncesvalhes. Este sacrifício é bem uma imolação à fé, um símbolo da cavalaria cristã, que foi instrumento de expansão da cultura medieval e salvaguarda do Ocidente. Equilibra à vantagem demasiada do deus de Carlos Magno. Dom Roldão, o mais completo herói da cristandade, cresce sobre a Península, que regou com o seu sangue, se abraça à boa espada Durindana, sopra na buzina e morre. Vêm os anjos e, como está na Canção imortal.

“L’anme del conte portent en paredis”

*

A *História* é uma delícia. Os anacronismos, a geografia maluca, constroem um tempo e um espaço de fábula, em que tudo foge pelo declive suave do mistério, e, no seio da fantasia, se opera a incorporação de Carlos Magno à tradição ibérica. É um grande desabafo, doce aos nossos avós peninsulares, no qual se veem os turcos destroçados ou convertidos à verdadeira fé. Porque para o Imperador não havia medidas. Tendo tomado uma cidade aos infiéis, “não achou... uma só pessoa que quisesse ser cristã. E vendo a sua contumácia e tenacidade os mandou passar todos a espada exceto os meninos inocentes”. O soberano franco-ibérico guerreia em Córdoba, toma Lucena, por obra de Deus, institui o culto de Santiago na Galiza. Já mora em Paris, e os reis de França já são enterrados em Saint-Denis. Há um rei mouro em Coimbra (Coimbres) e outro em Lisboa (Lisbões). As cidades têm nomes lindos: Mormionda, Mantible. Há gigantes, espadas mágicas de nomes magníficos: Plotança, Baptizo, Braba, que eram de Ferrabraz; Durindana, Selvagina, Corante, a primeira de Roldão, as outras de Urgel de Danôa; Flambergue e Altaclara, de Oliveros, e Joioza, de Carlos Magno — as nove feitas por três irmãos misteriosos: Gallus, Munificas e Aufiax. O narrador ajuda a imaginação do leitor a configurar os reis e funcionários turcos: o capitão Burlantes, o camarista Barbaças, o príncipe Ducafré, el-rei Clarião. Uma revoada de heroísmo e romance, na qual se conjugam cinco ou seis tradições, resultando um todo florido e compósito, em que o real é apenas uma isca para o reino da fantasia. Isca que te convido a morder, leitor, com o devido respeito, porque poucas vezes encontrarás uma leitura tão encantadora.

Notas de crítica literária – Um poeta “impuro”

Lembro-me bem da primeira vez que vi o sr. José Tavares de Miranda. Foi numa daquelas sessões tumultuosas do Centro XI de Agosto, sendo ele quinto — e eu segundanista de Direito, se não me engano. Os oradores se sucediam, sob os aplausos ou os apupos — porque o Centro, em todas as ocasiões, não conhece as meias medidas acomodaticias. Eis senão quando assoma um deles à tribuna diferentes dos outros, desusado, fora de foco. Falava quase cantando e dava às palavras uma veemência de tribuno antigo. Modelava as frases na garganta com ênfase lenta e as acompanhava com a gesticulação abundante que costumamos imaginar nos clássicos retores da Bahia. Ante tão diferente discursador, a vaia desencadeou vigorosa, após ligeira indecisão. O orador todavia com um certo ar divertido, permaneceu insensível ao tumulto, falou mais um bocado sem alterar o estilo e sentou-se placidamente. Tive a impressão exata de um último condoreiro, de um líder da Abolição cheio de imagens e bêbado com o som da própria voz.

Nunca mais vi o moço de sotaque nortista. Não faz muito tempo que soube tratar-se do sr. José Tavares de Miranda. Agora, encontro-o de novo num livro de versos, e a lembrança daquela sessão agitada do XI de Agosto ajuda-me a compreendê-lo melhor.

*

Estreando com *Alamboa* em 1942, o poeta pernambucano volta agora a público com um novo livro: *Poemas*¹. É necessário antes de mais nada assinalar o progresso que verificamos dum livro para outros. *Alamboa* era um rompante algo palavroso, enquanto os *Poemas* nos mostram um poeta de posse do seu *métier*. Num e noutro, porém, a qualidade que mais chama a atenção é o verbalismo. Um condor mais polido e mais manso, como veremos.

O sr. Tavares de Miranda faz com a poesia aposta que certos oradores fazem com as palavras. Solta a primeira, seguem as outras, mais ao sabor da associação e das suas harmonias que propriamente das diretrizes mentais. O sr. Tavares de Miranda é o contrário do poeta que pensa, porque é o poeta que explode. A sua é uma poesia de germinações rápidas e florações bruscas. Relega para segundo plano o elemento consciente, que em geral leva o poeta a *construir* o poema, organizando-o e podando-lhe os brotos excessivos. O nosso poeta aceita a sua fatalidade oratória e faz bem — porque se ela o torna não raro palavroso e superficial, lhe dá em troca, as mais das vezes, a eloquência que eleva o tema acima da banalidade. Para ele o verbo é mais augusto que os seus quadros, e refiná-lo demais, um trabalho imperdoável de jardineiro. Deixa-o brotar aos tufos, como em certos jardins antigos, cuja simetria se perde, abafada pela riqueza da vegetação livre e exuberante. Muitas vezes temos a impressão de que os vocábulos são atirados como se fossem coisas ponderáveis, cheias de realidade e de seiva. Contrariamente aos poetas da quintessência e da abstração, é um romântico embriagado pelo que a palavra tem força afirmativa.

Raramente o sr. Miranda usa meios tons e nunca se faz o cantor da vida corriqueira ou pequenina. Os seus temas são simbólicos ou gravemente altíssimos. Poesia para ele é exaltação antes de compreensão ou ponto de vista. Aborda o tema pelo exterior, acentuando as qualidades plásticas, as sensações que lhe pode dar a cor, o som. É um grande sensual, que passeia pelas coisas mais os seus sentidos do que a sua reflexão. E não é atraído pela volúpia implícita, pela sensação sublimada igual à de tantos versos do

¹ José Tavares de Miranda, *Poemas*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1944.

seu conterrâneo antípoda, Manuel Bandeira. As suas emoções são diretas e ferem a observação mais superficial. Cada vocábulo, cada objeto, cada evocação lhe parece uma oportunidade muito vital de vibrar — em júbilo ou tristeza — para que se resigne a estilizá-la.

No entanto, pertencendo embora a uma linhagem de poetas verbais — como Castro Alves, o maior de todos — o sr. Miranda não pode ser chamado um condoreiro. Ao lado da embriaguez verbal, mais presente em *Alamboia* do que neste volume, existe nele um recolhimento ante as coisas que sucede ao fervor das suas aventuras verbais:

Irremediavelmente só, desprezado
Estou na terra, no mar, no céu.
Nem um gemido, nem o pássaro canta
E nem mesmo a árvore dá sombra
Deserto, deserto, só deserto.

Ele se distingue dos grandes verbalistas no fato de saber, como também Victor Hugo, canalizar a sua força vocabular para os temas menores. Aí, a mesma sonoridade, a mesma sabedoria plástica do verso — mas um reconhecimento maior, um pudor que esbate a violência de tantos dos seus versos. E os seus temas prediletos não são temas heroicos. Mais: o tema heroico fica miúdo e sem tónus nas suas mãos, como vemos na “Elegia para os tambores de Albuquerque”.

Os melhores poemas do sr. Tavares de Miranda são, todavia, aqueles em que a fantasia vocabular pode expandir-se livremente, sendo possível ao poeta criar uma síntese de imagens visuais, táteis, olfativas e fundi-las num símbolo de preferência sexual. É o caso da admirável “Ária para a desvirginada”, de “Certa noite no mar” e, sobretudo, da “Canção de Rudá” — grande realização poética:

Teodora se soubesses
Dançar a dança da enguia
Melhor do que Lutécia
A perigosa que sabia
Dançar e mais pudesse
Fazer o que queria
Teodora ó minha Teodora
Contigo sumiria
Para terras nunca vistas
Para a lua se quisesses
Veja lá se não querias!

Outras vezes cria uma atmosfera fantástica, graças ainda ao jogo de imagens acentuadas e habilmente dispostas:

Ictiousauro ígneo
Varando vai
Pelo oceano
À praia vem
Rouba as conchas
E às sereias dá
O amor eterno
E o ódio também.

Ou o “Epitalâmio num átimo de desejo”:

Piúmbea esganiçada
Hiperbórea serenada
Meu violão ao luar
Estará em seresta
Para modinhas cantar
Ao peitilho da janela.
Beijos hei cobrir desnudo
Ombro, fulva, ó glabra
Rescendes, sabes
Rosmaninho e resedá.

O sr. José Tavares de Miranda soube conservar-se fiel às tradições verbais da sua região, que nos deu no entanto um poeta tão comedido quanto o mencionado sr. Manuel Bandeira. Por isso, é o avesso do poeta puro — daquele que descarrega o seu verso de toda ganga sensorial para sublimá-lo numa perfeição que satisfaça o senso de mistério. Carregado de palavras, comprazendo-se nelas; falando muito e criando beleza não raro pelo acúmulo, o autor de *Alambo* é um poeta *impuro*. De minha parte, confesso que o aprecio mais por esta circunstância. Estamos num tempo em que se exagera bastante, a meu ver, as virtudes de despojamento e *pureza* poética. A pureza está longe de ser um ideal artístico absoluto. E mesmo de ideal humano. Nós todos sabemos o que vai de antivital, de antinatural, na concepção semítico-cristã de castidade, por exemplo — que não passa de um ideal, um correspondente moral de pureza poética. Para ser fecunda, para se realizar, toda pureza deve começar por renunciar a si mesma, sob pena de ser um significado extremamente limitado e quase aberrante. E a poesia não escapa à regra. A poesia pura, despida, que se nutre das migalhas do silêncio e soluça por não poder atingi-lo, é a negação mesma do esforço artístico, se quisermos ver nela a *poesia*. Concebida como *uma espécie* de poesia, todos nós a aceitamos e apreciamos porque sabemos que ao seu lado existe um verso mais quente e mais comunicativo, embora menos *perfeito*. A poesia *pura* surgiu com os alexandrinos e veio erigir-se em dogma com os simbolistas franceses, depois de tentativas inglesas. Não foram puros os grandes poetas clássicos, nem os românticos. Parece que os gongóricos o são. O que é fora de dúvida é que este tipo de poesia aparece de preferência como expressão casta — quer de letrados, quer de grã-finos, uns e outros geralmente afastados das fontes mais espontâneas da vida e da arte, que é o povo. E a coisa chega a extremos dignos de nota. Como um amigo meu, professor universitário, defendesse certa vez a poesia pura — de que é partidário feroz — perguntei de que maneira encarava Dante, com a sua astronômica, a sua didática filosófica, científica, moral, ou Camões, com a sua epopeia histórico-comercial. Meu amigo respondeu, sem pestanejar, que a verdadeira poesia se encontra em pouquíssimos versos de ambos os poetas, e que só a estes é devida a sua grandeza. Instado a dar exemplos, acabou por admitir que talvez não haja versos puros na *Divina Comédia* ou nos *Lusíadas* pois, infelizmente, todos têm um significado lógico ou simbólico, e ter significado é contrário à pureza...

O meu amigo é um símbolo. Os *puristas*, a serem coerentes, reduziriam a poesia a pouquíssimos momentos, sendo o resto floração impura de um limbo que é preciso aceitar em vista do que pode produzir de quando em vez. Não. Não é possível reduzir a arte, e portanto a poesia, à *pureza* que esteriliza de certo modo alguma das expressões mais vivas do homem. Como toda gente, leio Mallarmé e gosto muitíssimo dele. É dos meus poetas prediletos. Mas não quero, como muita gente, que todos os seus poemas sejam *a poesia* — como se pretendeu afirmar durante certo tempo. Quero os elementos humanos que a tornam comunicativa e inteligível. Quero palavras que tenham coragem de ser palavras,

e não que queiram virar som puro — porque neste caso vou ao concerto. Quero poetas como o sr. José Tavares de Miranda, impuro, cheio de demasias, porque sinto nele um calor de vida nem sempre discernível nas *chinoserias* e no vocábulo puro — coisa aliás bem mal explicada.

Notas de crítica literária – *Faces descobertas*

Nada mais belo que uma bela vocação. Acabo de ler, e em muitos pontos reler com o maior interesse, o segundo livro de crítica do sr. Carlos Burlamaqui Kopke. É um crítico que vive dentro da literatura como se fora o seu ambiente vital. Sente-se nestas páginas o interesse emocionado, a paixão pelos problemas literários. Paixão às vezes demasiada, que nos faz pensar numa direção mental excessivamente livresca, mas não obstante respeitável e, sobretudo, fecunda para as nossas letras, pois é condicionada por uma seriedade que transforma a atividade crítica num sentimento de missão intelectual.

*Faces descobertas*¹ apresenta trabalhos geralmente escritos sobre poesia e romance, além de um sobre o sr. Álvaro Lins, que comentarei adiante, quando tratar da concepção crítica do autor. Como crítico de romance, o sr. Carlos Burlamaqui Hopke não me parece muito forte. O mesmo não digo em relação à poesia, terreno no qual parece destinado a uma carreira brilhante. Como estilista, é menos fácil aceitar o autor. O sr. Burlamaqui Kopke escreve bastante arrevesado. Não com pedantismo, pois as suas páginas estão impregnadas de uma modéstia digna do verdadeiro homem de estudo, que demonstra ser; mas, sem dúvida alguma, com mau gosto algo precioso, que as pretensões evidentes de purismo agravam em vez de refinar. Não me sinto totalmente à vontade com um escritor que diz: "... a poesia de Manuel Bandeira, toda ela, verdadeiramente, estremeçada de paixões, não obstante se apresentar numa expressão serena, isto é, sem extasamentos intelectivos e aranzéis metafóricos". Ou juridicamente, folheando um romance: "A página 276, de *Marco zero*". Tanto mais quanto o seu pensamento não é retorcido, nem obscuro. Pelo contrário, sentimo-lo senhor de si, claro, ordenado, apesar dos arrebiques verbais.

Posto de lado este reparo meramente formal, menciono outra circunstância que prejudica o livro: o tamanho reduzido dos trabalhos. O sr. Carlos Burlamaqui Kopke tem capacidade de debater e expor as ideias. Por isso mesmo, aparece meio constrangido no pequeno espaço em que se confinou. Em alguns artigos, temos a impressão de meros esboços, a exposição perdendo em notações que não progridem. Parece-me que a circunstância é devida ao próprio caráter dos estudos deste livro, cuja forma primitiva foi o artigo de jornal. O autor teve a seu cargo a seção crítica d'*A Noite*. Ora, nós que escrevemos sob medida, sabemos como frequentemente isto prejudica o que queremos dizer. Limitados pelo número fixo de laudas, obrigados a uma certa facilidade jornalística e, sobretudo, premidos pelo tempo, sacrificamos ideias e temas que estariam melhor num ensaio ou numa série de artigos. Compreendo, pois, as condições de trabalho do sr. Burlamaqui Kopke, e apenas lamento que ainda não tenha querido ou podido superá-las, escrevendo ensaios mais extensos. O artigo de jornal raramente revela um crítico. O que fazemos aqui não é crítica literária, mas resenhas de livros e ideias. E eu tenho a impressão de que o autor de *Faces descobertas* é por excelência um ensaísta. Grande parte dos seus trabalhos aparecem como ensaios de asas cortadas, desequilibrados portanto.

*

Quer como crítico de ficção e de poesia, quer como crítico de ideias, o sr. Carlos Burlamaqui Kopke manifesta preocupações que poderiam ser chamadas de essencialistas. Quero sugerir com este vocábulo impreciso a sua tendência de procurar o sentido por assim dizer metafísico das obras. Parece-nos que ele se coloca sempre ante um livro como diante de um absoluto. Ou por outra: de algo que participa de um absoluto. Da *Beleza*, da *Poesia*, do *Sentido*. Quando fala da missão do intelectual, se refere a um certo padrão

¹ Carlos Burlamaqui Kopke, *Faces descobertas*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1944.

eterno de conduta. Quando estuda um livro de versos, tateia para encontrar a sua ligação com a Poesia, uma, eterna. Tomado de vertigem em frente do abismo da Beleza, se exprime frequentemente com um certo hieratismo compenetrado, de quem não aceita o *granum salis* do relativismo. Daí a sua preocupação com o drama implicado na obra. Um livro para ele é um sintoma agônico. É produto de uma luta do autor em busca da “Ideia do mundo”, como diria um idealista fichteano. E o seu trabalho crítico se esforça por determinar certas realidades psicológicas. Na crítica de poesia — o seu campo por excelência — mostra-se sobretudo psicológico, interessado pelo drama mental do poeta, pelo significado pessoal do verso. Mas um psicólogo metafísico que se compraz em pesquisar as ligações entre o verso e os absolutos metafísicos ou críticos, o processo tendendo, no seu conjunto, para uma aproximação das essências nucleares da obra e da aventura literária. Portanto, a crítica de poesia é para ele menos uma *explicação* do que um esforço de comunhão na mesma realidade misteriosa em que se iniciou o poeta. O que, como tenho dito mais duma vez, me parece a negação mesma da crítica concebida como disciplina intelectual. Com efeito, se ela é objetividade por definição, não se poderá confundir-se com semelhante ponto de vista, que acaba por transformá-la em milagre de simpatia intuitiva. O ponto de vista do sr. Carlos Burlamaqui Kopke, penso eu, só deve ser aceito como *processo* de análise, mas nunca como método de compreensão.

A sua atitude tem muito daquela “crítica pura... em que não se intrometam as mais modernas aquisições das Ciências antropológicas”, de que ele mostra as limitações no seu estudo sobre Stendhal. A crítica *pura* representa um perigo de rompimento do caráter orgânico, funcional, que deve ter toda disciplina dirigida para o estudo da cultura, como é o caso da nossa.

Leiamos a sua teoria exposta no belo estudo sobre Álvaro Lins: “O que importa é que aquele (crítico) saiba apreciar na obra deste (artista), através de um instinto de curiosidade interpretativa (*fase objetiva da Crítica*), através, principalmente, de intuições (*fase poética da Crítica*) todos os sintomas, valores e possibilidades de realização. Pois à medida que o crítico seleciona para julgar; à proporção que se aprofunda nas complexidades da obra para interpretar, ou intui os sentimentos íntimos e os sentimentos sociais para eleger dentre eles o que melhor particulariza ou excepcionaliza o artista, há como que um desdobramento ou dois atos, um ativo e um passivo, isto é: o que prova a intervenção da inteligência, do bom gosto (*fase catártica da Crítica*) e o que prova subsistir no crítico um estado de inocência, de pureza, de entrega (*fase receptiva da Crítica*), pelo qual (estado) lhe é transmitido o ser natural ou primitivo do artista”. A citação é longa e os dois primeiros parêntesis são meus; mas ficamos de posse de um trecho que é dos mais característicos da maneira do autor.

Ora, o sr. Carlos Burlamaqui Kopke me parece proceder justamente ao contrário do verdadeiro espírito crítico, ou seja, objetivo. Com efeito, o resultado da crítica deve ser uma objetivação. Ela deve poder extrair da obra analisada um julgamento tão desligado quanto possível do *eu* crítico, que o nosso autor pretende nunca esquecer, a fim de que este julgamento se torne um bem comum. Portanto, longe de começar por uma fase objetiva e acabar por uma hipóstase inefável, seria preferível que o crítico comesse por esta (isto é, por uma identificação pessoal tão *simpática* quanto possível) e acabasse pelo estabelecimento duma relação entre a obra e o julgamento, e não entre a obra ele, crítico. [sic] Assim, o trabalho resultaria na formação de um critério acessível à revalorização por parte dos leitores, porque acessível a eles. A objetividade deve referir-se aos produtos efetivos da atividade crítica, e não a um vago movimento de afinidade espiritual.

Fazendo estas críticas, não quero dizer que o trabalho do sr. Carlos Burlamaqui Kopke tenha falhado. Parece-me apenas unilateral. Para a compreensão e o aproveitamento humano de uma obra, o critério cultural (sentido largo) me parece melhor

e mais sólido do que o critério metafísico, porventura mais profundo e mais poético, porque é uma ilusão. O primeiro tende a incorporar o trabalho no patrimônio da história da cultura; o segundo, como que o limita aos prazeres de uma aventura pessoal.

Dentro do seu ponto de vista, o sr. Carlos Burlamaqui Kopke fez obra de valor. Sinto-me tanto mais à vontade para comentá-lo e tanto mais livre para apreciá-lo quanto me acho em posição bastante diversa da sua. Não obstante, além das divergências de método, existe um terreno comum em que se encontram todos os críticos: é o da simpatia em face da obra. Sem ela, não há progresso em nosso ofício. Ela significa possibilidade de visão, aprofundamento, dignidade do juízo formado. O sr. Burlamaqui Kopke tem-na em alto grau. A sensibilidade e o fervor fazem dele um dos nossos críticos mais promissores. Esperemos que prossiga, realizando através do ensaísmo de maior fôlego, pelo qual, aliás, se tornou conhecido (v. o seu livro: *Os caminhos poéticos de Jamil Almansur Haddad*). Por ora, sinto nele o pecado da leitura, que leva frequentemente os espíritos críticos a uma singular e deliciosa depravação intelectual: preferir a crítica ao criticado.

Muitas vezes, com efeito, nos comprazemos mais em ler um estudo de Rod sobre Leopardi do que o próprio texto de Leopardi. Este traço de alexandrinismo, que nos ataca a certa da evolução mental, e que é um sintoma de puberdade na crítica literária, ainda o vislumbramos, aqui e acolá, neste jovem e brilhante escritor. O seu estudo sobre Stendhal pode servir de exemplo. Nele, submete-se demais à opinião dos comentadores, e chega a *enxergar* o que estes lhe mostram. Assim, quando diz que não há influência marcada dos “ideólogos” sobre o grande romancista, aderindo a um ponto de vista do velho idealista da Sorbonne, Henri Delacroix. Ora, todos sabemos que a “ideologia” foi uma doutrina, ou um conjunto de doutrinas, que implicava pontos de vista políticos em mesmo grau que os propriamente filosóficos. Um minuto de reflexão sobre a Política de Stendhal nos mostra a impregnação poderosa destas ideias, maior do que as que se refletem na sua Psicologia. Aqui, como em outros momentos, o sr. Carlos Burlamaqui Kopke se fiou mais no comentário que no texto. Texto que é quase sagrado para os seus devotos, de que eu pretendo ser humilde companheiro. E, nesta qualidade, não perdoo ao sr. Carlos Burlamaqui Kopke haver, no seu estudo, chamado de Fabiano o nosso Fabricio del Dongo. Em todo o livro, que guardarei entre aqueles que preciso reler e consultar, é este o único lapso de lesa-stendhalismo que me faz ficar bravo com o autor... O que é mais uma prova da simpatia e da admiração com que acompanho a sua honesta e eficiente carreira de crítico.

Notas de crítica literária – Carta a Luís Martins

Meu caro Luís,

Há uma ideia bastante enraizada entre os maiores de trinta anos, da qual você fez quase um “slogan”: a saber, que a última geração literária não tem poesia, não tem capacidade de ficção, preferindo um conjunto de disciplinas objetivas e racionais, como a crítica sob os seus vários aspectos. Você acha que este fenômeno pode vir a ser perigoso, e fala do temor que o assalta, ante tanta sisudez e tanta falta de “*élan*” *poético*. Como ainda recentemente, ao referir-se de maneira generosa a um grupo de moços você retoma a questão, pus-me a pensar no problema e a examinar as afirmações feitas sobre ele por você, Sérgio Milliet e alguns outros. Falando *pro domo*, não sei se vou ser parcial ou propor argumentos especiosos. Como, porém, nas suas argumentações há muito de *pro domo*, ficamos quites.

De um modo geral, o problema que o preocupa é o seguinte: uma geração toda voltada para o estudo e a crítica não corre o perigo de ressecar-se, de perder o tônus criador que mantém as literaturas? Não arrisca perder uma certa desordem fecunda, sacrificando as possibilidades de criação às de erudição pedantesca? Esta última é a opinião do sr. Oswald de Andrade, expressa com mais graça que critério em bom número de artigos. Para ele, todos somos sociólogos... Sociologia por todo o lado. Gente que ficha e cataloga o número de sapatos das vitrines, as vezes que um cavalheiro acende o cigarro entre o viaduto de Santa Ifigênia e o Brás etc. Devido a esta concepção um pouco primária da sociologia, o nosso ilustre Oswald confraterniza com o sr. Léo Vaz, outro inimigo mal informado desta disciplina infeliz.

Todos os senhores, meu caro Luís, exprimem uma circunstância que é verdadeira: o fato de os estudos gerais terem assumido um desenvolvimento bem satisfatório em S. Paulo nestes últimos dez anos. Diante de um médico, advogado ou engenheiro, nenhum dos senhores seria capaz de falar em ressecamento da afetividade e da poesia em prol da *secura* universitária. Há cem anos e mais que tais atividades têm no Brasil bons centros de estudo. Quanto às ciências humanas e às letras, porém, os senhores estavam acostumados a vê-las entregues ao empirismo e à improvisação. Agora, elas também já começam a ter os seus centros de estudo, e aumenta o desejo de aplicar os seus métodos ao estudo das artes e da literatura. Este é um primeiro aspecto do problema. Diante da grande quantidade de ensaístas da nova geração que pululam em São Paulo, seria necessário pensar num ressecamento coletivo, numa perda geral de inspiração. É claro que o caso não é este. Ao lado dos estudos universitários, você tem outro fator de primeira importância, e, ao que eu saiba, nunca mencionado, para explicar o ensaísmo dos moços: o artigo pago. Como você sabe, hoje em dia, não é imensamente difícil para um principiante ter os seus escritos recebidos e pagos pela imprensa periódica. Instituição nova. Há poucos anos, poucos jornais pagavam os colaboradores extraquadro, e pouquíssimos pagavam mais do que 20 ou 50\$. Sei de jornais, no Rio, que até hoje pagam artigos a 10\$, para colaboradores velhos e habituados a este regime... Ora, antigamente, o moço dado às letras nem pensava no artigo de imprensa. A saída era pouca e a paga não existia. Os que tinham vocação ensaística, se empenhavam para ter os seus trabalhos publicados. Hoje, as coisas mudaram. A remuneração do trabalho intelectual, nas Capitais maiores, já é uma coisa assentada. O jovem escritor, ao invés de espremer a cabeça para arrancar de dentro dela um conto sertanejo ou um romance social, escreve um artigo sobre “O conto sertanejo” e ganha 100\$. Garanto a você que as nossas famosas vocações críticas sofreriam um abalo sério se voltasse o regime do artigo gratuito...

Você achará talvez que estou jogando bruto ao explicar o fenômeno com uma crueza que pode parecer cinismo. Pense bem, ponha a mão na consciência, tome o seu “whisky” das cinco horas e depois me dê a resposta...

Assim, já estão aí duas circunstâncias importantíssimas para o desenvolvimento da atividade crítica em S. Paulo e no Rio. Crítica, evidentemente, no mais amplo dos sentidos indicando não a crítica literária apenas, mas uma disposição de espírito que leva a examinar e submeter a julgamento os diversos ramos da atividade cultural de um dado momento.

Ao lado destas, sr. dom Luís, há outras circunstâncias mais gerais, que você não ignora. O nosso velho e grande Sílvio Romero, no seu primeiro livrinho de crítica literária — *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1880) — dizia o seguinte: “Há na vida das nações certos momentos de caráter prático, em que elas como que fazem alto na tarefa que seu gênio lhes traçou, para prepararem o balanço dos resultados obtidos, das riquezas acumuladas.

Estas épocas, essencialmente críticas, produzem, ao invés do que geralmente se pensa, resultados positivos e servem de orientação ao espírito dos povos.

O trabalho na produção popular, na sua generalidade, é inconsciente; a elaboração das ideias assemelha-se a uma vegetação mais ou menos vigorosa na medida da uberdade do solo. De envolta com as árvores frutíferas e úteis, brotam plantas daninhas, que devem ser extirpadas do terreno. Desembaraçado o passo, os povos seguem outra vez o seu caminho, munidos de novas forças, secundados por melhores incentivos. Estes renovamentos do ideal das nações seguem-se sempre aos tempos de crise, em que a crítica depura a atmosfera intelectual sufocando os germes parasitários que ameaçavam destruir o organismo público” (págs. 165-166).

Não é preciso comentário algum para você perceber o porquê da citação. De tantos em tantos anos, numa literatura, ocorre um movimento crítico invencível, graças ao qual surgem orientações novas, sem que por isso o crítico estufe o papo e julgue ser ele o fator do processo. O processo não depende dele; é um fenômeno histórico necessário. Ele, crítico, é apenas um dos seus aspectos, nem sempre consciente: um sintoma. O que não quer dizer que o seu trabalho não tenha uma importância acentuada. Quando mais não fosse, serve para estabelecer maior confusão...

Ora, Luís amigo, nós tivemos no Brasil, até agora, quatro grandes movimentos críticos: a campanha do romantismo com a revista *Guanabara* editada em Paris (!), e os artigos de Gonçalves de Magalhães, Torres Homem, Porto Alegre etc. — campanha rápida e vitoriosa; o movimento do Recife, que exprimiu a passagem para o realismo e a inauguração entre nós do verdadeiro espírito crítico; a reação espiritualista, que fez o processo do cientifismo do século passado e pretendeu galvanizar a inteligência brasileira; o movimento modernista, que lançou as bases de uma solução cultural brasileira.

No segundo movimento, você encontrará uma geração formada quase que exclusivamente por críticos embora alguns deles tenham sido também, em caráter secundário, maus poetas ou maus romancistas. São Tobias, Sílvio, Araripe, Capistrano, Artur Orlando, Clóvis, Franklin Távora (exceção) etc. No terceiro, idem; é Jackson, é todo o grupo espiritualista paranaense, que está por ser estudado como o maior fenômeno de mediocridade coletiva da nossa literatura, é o sr. Tristão de Athayde, ligado ao quarto movimento etc. Finalmente, neste famoso modernismo, são os homens de Vinte e Dois, em grande maioria espíritos críticos, e somos nós — talvez a fase propriamente crítica do movimento.

Por enquanto, permita-me dizê-lo, temos sido lindamente inferiores à tarefa. Os críticos modernos se distinguem mais pela capacidade de análise de um dado livro ou

autor do que pela outra, mais geral e necessária, de orientadores de opinião. De maneira que, numa geração crítica, ainda não apareceram os críticos de que precisamos. Não obstante, a análise que está sendo feita, por todo o lado, dos mais variados aspectos de nossa cultura, me parece um fenômeno de importância cultural. E nem sei como é que você se assusta com isso, num tempo em que está ao nosso lado a plêiade mais vigorosa de poetas e romancistas que já tivemos.

Até aqui, procurei explicar-lhe o meu ponto de vista. Agora, faltam alguns reparos às suas afirmações. Creia que são exageradas. Você generaliza demasiado um fenômeno que observou em São Paulo e, em parte, no Rio — lugares nos quais a tendência crítica, auxiliada pelos dois fatores mencionados no início, tem se manifestado com maior vigor. Pensando um pouco no nosso panorama literário, você verá que a tal novíssima geração está em dia com o romance, a poesia, o conto e até com a maluquice e a boêmia, cuja ausência parece inquietá-lo tanto. Em Belo Horizonte, há uma geração inteira de poetas e contistas. Ainda recentemente veio de lá *A marca*, de Fernando Sabino, que é uma das novelas mais fortes dos últimos tempos; veio *Lume de estrelas*, de Alphonsus de Guimaraens Filho, e *Mundo submerso*, de Bueno de Rivera. Murilo Rubião e Hélio Pellegrino preparam seus contos, e muitos outros procuram entrar na literatura pela porta da ficção. Isto, porém, sem que deixem de possuir espírito crítico em alto grau. Do Norte, desceram dois jovens poetas de futuro: Lêdo Ivo e, sobretudo, João Cabral de Melo Neto. Desceu o contista Breno Acioly e o romancista Xavier Placer. Aqui no Centro, Floriano de Brito acaba de estreitar com um romance cheio de qualidades, que analisarei qualquer dia: *Lixo*, e Eliezer Burlá nos deu *Braços suplicantes*, bom livro de contos. Da Bahia, vêm os poemas maravilhosos deste grande poeta que é Sosígenes Costa, e os do Sul nos têm mandado livros honestos e equilibrados: Ivan Pedro de Martins, Ciro Martins, Darcy Azambuja.

De modo que, embora predomine a preocupação crítica nos dois maiores centros, os outros continuam a produzir ficção e poesia. E, o que é mais importante, eu não vejo ressecamento algum por parte dos críticos. São todos indivíduos entusiasmados e prontos para as aventuras, inclusive as da imaginação, em que pese o seu preconceito. E para pesar mais nele, vou lhe fazer uma confidência: esta corrente crítica, este desejo de estudar que caracteriza a mocidade de agora, vai desempenhar um papel decisivo para a nossa formação. Tenho o palpite que, daqui a uns dez anos, quando o terreno semeado pela poeira dos ensaios e artigos se puser a frutificar nos livros e nos estudos alentados, muitos dos nossos problemas mais agudos serão aclarados por pontos de vista justos. Isto, em literatura, arte, sociologia, história, política. O movimento começou em Vinte e Dois e na década seguinte produziu homens como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Álvaro Lins. Nesta década de quarenta, amola-se muita arma e forja-se muito escudo. Sinal de que os tempos estão próximos, e que a crítica poderá, brevemente, passar à construção, iniciada por eles. E o impulso é tão vigoroso que o romancista de *Fazenda*, um certo sr. Luís Martins, é hoje o crítico sociológico de arte e de história com *A evolução social da pintura e O patriarca e o bacharel*. Será que você vai dizer que até este crítico é trombudo e pesadão? Quanto a ele, ao menos, você me dará licença de não concordar, porque quero mandar-lhe, neste momento, o mais amigo e cordial dos abraços...

Notas de crítica literária – Apostilas ao amanuense

O sr. Ruy Veloso Versiani dos Anjos publicou um livro aparentemente sem interesse: *História da família Versiani*¹. Ele próprio o define quando diz que “este trabalho não aspira a sair do âmbito doméstico. Eventualmente algum especialista em pesquisas deste gênero, ou que se relacionem com a história do desenvolvimento econômico do Nordeste de Minas, poderá encontrar, nele, material aproveitável, mas o propósito que ditou a sua publicação foi apenas permitir a uma família, hoje numerosa, o melhor conhecimento dos seus antepassados”. Convenhamos que a utilidade coletiva de um semelhante propósito é mínima e que o seu caráter de velho álbum não é de natureza a conferir-lhe um valor apreciável. Nas suas páginas algo convencionais, não há um sopro forte de vida. Esse Capitão João Maria Antonio Versiani, Caixa da Real Extração de Diamantes, esse Capitão Pedro, Senhor da Fazenda de Santo Elói, Cavaleiro de Cristo e da Rosa, são certamente personagens talhados para o romance, rudes trabalhadores mineiros, senhores de uma vitalidade que não aparece na crônica sumária e bem-comportada do sr. Ruy dos Anjos. E, não obstante, nas onze páginas em que trata d’“O tronco Versiani dos Anjos e o Coronel Antonio dos Anjos”, a narrativa banal e sem interesse avulta, cresce e irrompe graças a uma força estranha, que relega para o lugar que lhes compete os honrados chefes de família e as matronas invariavelmente santas que se arrastam no convencionalismo do resto do livro. O Amanuense da Rua Erê, Belmiro Borba, seu criado, se expande, enorme, arrastando para o mundo maravilhoso da sua ficção o velho Coronel Antonio dos Anjos, sublimando e transpondo o “Dr. Ciro Versiani dos Anjos, bacharel em Direito, escritor e professor, residente em Belo Horizonte, onde já exerceu os seguintes cargos: Oficial de Gabinete do Secretário das Finanças, Oficial de Gabinete do Governador do Estado, Diretor da Imprensa Oficial e Membro do Conselho Administrativo do Estado. Atualmente, é Presidente do mesmo Conselho. É autor de dois romances: *O amanuense Belmiro* e *Abdias* (este no prelo), etc. etc.”.

Na honesta composição em que o jovem escritor mineiro vaza a sua piedade familiar, o Amanuense penetra com a costumeira sutileza e, ao seu toque mágico, o arrolamento encomiástico e banal se transforma em fonte de exegese literária.

A este título como subsídio para a compreensão do *Amanuense Belmiro*, a *História da família Versiani* interessa profundamente. Menos ao crítico, diga-se desde já, do que ao historiador da literatura. Ao primeiro, compete analisar o valor por assim dizer individual da obra literária. Destacando-a de um autor que não conhece e que é seu contemporâneo, o crítico encara a obra como uma unidade autônoma. O historiador, porém, visa situá-la no panorama literário para poder compreender o seu alcance dentro dele. Atrás da obra, está o autor. Atrás do autor estão os seus contemporâneos, está todo o estilo de vida duma época. Um dos seus trabalhos primordiais é, portanto, a busca do homem que motivou a obra, o estudo das ligações, da proporção em que ele está presente nela, a medida em que esta presença exprime o modo de ser dos outros homens do seu tempo. Para semelhante trabalho é preciso perspectiva, isto é, afastamento suficiente. Daí a impossibilidade de uma exegese satisfatória em relação às obras contemporâneas, que são contemporâneas justamente porque ainda não têm história. Não obstante, é curioso

¹ *História da família Versiani — Da vida do velho Caixa Versani, da Real Extração dos Diamantes, & do seu filho Capitão Pedro, bem como da grandeza & decadência da Fazenda de Santo Elói — Os descendentes dos Versanis*, Notas que Ruy Veloso Versiani dos Anjos compilou, de acordo com documentos encontrados no Tijuco, na Vila do Príncipe & Arquivos Particulares, em Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais. Ano de 1944.

podermos traçar algumas ligações entre o escritor vivo e a sua ficção. É justamente este prazer que nos proporciona o sr. Ruy Veloso Versiani dos Anjos. Graças a ele, sabemos agora que no velho Belarmino Borba há muito do Coronel Antonio dos Anjos, a cuja memória o livro é dedicado (confronte-se a dedicatória do *Amanuense*: “Aos Borbas, da linha tronco, desde Porfírio até Belarmino”). Consequentemente, haverá muito do “Dr. Ciro Versiani dos Anjos, bacharel em Direito, escritor e Professor”, no magro amigo do exuberante Silviano. Este admirável Coronel Antonio consegue perfurar a crosta de convencionalismo em que quase o sepulta a piedade do sr. Ruy dos Anjos (“Antonio dos Anjos tinha o feitio moral desses varões que, no século passado, sob as normas éticas do Império, consolidaram as bases da família brasileira, dando forma e direção à sociedade heterogênea, amorfa e borbulhante que vinha dos tempos coloniais”) e cresce como um batalhador. Estudou no Caraça, foi depois simultaneamente jornalista e comerciante em Montes Claros, passou a fazendeiro e, quando ia fazendo fortuna, aconteceu-lhe o que acontece a todo homem de valor nas pequenas cidades: a política chamou-o a si e devolveu-o pobre ao seu trabalho. Antonio muda para Belo Horizonte aos setenta anos, para recomeçar a vida. Não aguenta as saudades da roça e volta para Montes Claros, onde ensina História no Ginásio, morrendo Inspetor Federal aos oitenta anos. Conta o biógrafo e descendente que a sua cultura era boa. Versava sobre os clássicos latinos Ruy, Haeckel, Le Dantec, Boiadeiro, lia na rede dos pousos, para escândalo dos colegas, e isto não impedia que tivesse uma bela organização de administrador. Não seria um requintado, e o biógrafo fala mais uma vez na sua rudeza sertaneja, a contrastar com a mulher, “filha do deputado dr. Carlos Versiani e descendente, por parte de mãe — a fina e distinta d. Gabriela — do ramo Oliveira Cata-Preta”. É um desses admiráveis tipos de mineiro velho, nutrido de boas letras, dedicado a coisa pública, estragando a saúde e a fortuna na política ingrata das aldeias, recebendo o castigo de terem abandonado a terra, que amam não obstante quase mais do que o próprio prestígio. É evidentemente o modelo do velho Belarmino Borba, de Vila Caraíbas, que exclamava de desprezo ante o filho burocrata e escrevia uma série de cinquenta artigos na *Gazeta Caraibense*, “sob epígrafe geral de *Rumo à Gleba*”. O velho Belarmino, todavia, já era um senhor rural em decomposição, atacado pelo demônio da cultura, exatamente como o Coronel Antonio. Este, jornalista na mocidade, lia Le Dantec na sua rede de pouso. O Borba, por qualquer pretexto, ia à vila “para trocar dois dedos de prosa com o provisionado Loiola” e mandava ao mesmo um volume de Haeckel com a seguinte nota a lápis: “Veja, Loiola, o mesmo ciclo biogenético”. No §43 do *Amanuense* vem o perfil do velho Borba, o “sistema Borba”, rude e sem afetações. Quando lemos o desvanecimento do sr. Ruy dos Anjos ante a finura da avó Cata-Preta, nos transportamos imediatamente para esse parágrafo, onde se diz do velho fazendeiro: “Mas em matéria de modos, ficou-me intata essa admirável rusticidade dos Borbas, apesar da influência que nele exerceu a grande velha, que vinha dos Maias, gente da Vila. Os Maias eram finos e a avó Maia era um ser delicado e inteligente. Fora de Ouro Preto para a Vila quando casou com meu avô materno, deputado geral”. Com mestre Rizério, diz o sr. Ruy dos Anjos que d. Gabriela aprendeu música. No *Amanuense*, mestre Rizério é o maestro de Vila Caraíbas, que tocava trombone para uso.

Assim, uma corrente reversível se estabelece entre as informações do sr. Ruy dos Anjos e o romance admirável do sr. Ciro dos Anjos. Entre o coronel Antonio Pereira dos Anjos e o coronel Belarmino Borba, entre Maias e Cata-Pretas e Versianis. Figuras vivas, transpostas para o romance, formam-lhe o pano de fundo sobre o qual se destaca o amanuense melancólico e irônico intelectualizado demais para ser Borba da linha tronco e demasiadamente Borba para criar na ordem da inteligência, que lhe parece desvitalizada. A obra do sr. Ciro dos Anjos se aclara ao contato das informações do sr. Ruy dos Anjos, porque estas nos obrigam a focalizar nos personagens secundários uma

atenção que devotamos de preferência ao herói do livro. E nos lembramos de que talvez não haja heróis neste livro, pois Belmiro é de tal modo dependente das existências alheias, a sua vida se organiza de tal modo segundo as intercorrências da vida de relação, que o amanuense aparece como um ponto de encontro do seu meio, da sua fatalidade histórica. Belmiro se coloca entre dois planos, sem encontrar equilíbrio em nenhum deles. Atrás dele está o latifúndio e o patriarcado rural, dissolvidos um e outro pelo desgaste da evolução social. À frente dele está a vida urbana com todos os seus venenos, mais dissolventes que a decadência do velho Borba Belmiro não pode ser Borba da linha tronco. Ao seu lado, como um remorso vivo, um convite permanente ao sentimento de fracasso, está Emília, o cordão umbilical com a fazenda. À sua roda, Silviano convida-o aos mergulhos na metafísica, Redelvim chama-lhe a atenção para os problemas sociais, Jandira coloca o problema da nova ética sexual. Este vórtice de problemas urbanos assusta e faz tremer o seu *pince-nez* indeciso; mas Belmiro não pode resistir ao uso do tóxico. Daí o diário. Ele tem consciência do fenômeno, e procura muito bem simbolizá-lo por meio do luar de Vila Caraíbas. Sente que a sua autonomia é precária, e precisa do diário para não perder pé. O velho Borba, Silviano, Redelvim, Florêncio, Glicério são outros tantos eus que poderiam ser ele próprio. A sua vida é uma trama dos fios alheios, e por isso tão grande é a sua paixão pela experimentação. Carmélia é um simples pretexto para as aventuras cavilosas do amanuense dentro de si mesmo. É uma ilusão transitória, uma projeção do eterno feminino no seu esforço de equacionar o velho Borba, a velha Maia, os amigos de Belo Horizonte numa fórmula feliz, harmoniosa e inatingível. Assim, a importância dos outros é fundamental no *Belmiro*. É preciso nos penetrarmos bem desta ideia para sentirmos a força de presença de Belarmino, a sombra magnética das irmãs e até a possibilidade final de Jerônimo, o “Doutor Angélico”.

Ora, a pequena *História da Família Versiani* estabelece ponte entre Belmiro e os seus maiores, e servindo-nos dela, lançamos muitas outras entre ele e os problemas do seu tempo, o caráter social e intelectual da atmosfera em que vive. Podemos sentir o que há de *relacional* na gênese psicológica do herói do sr. Ciro dos Anjos e o campo fecundo que o seu livro apresenta para o futuro historiador da literatura, que sem dúvida haverá de deter-se nesta obra das mais sugestivas em nossa evolução intelectual. Tomada como crônica familiar, pouco interessará aos estranhos. Estabelecida a sua ligação com o amanuense da rua Erê, torna-se um auxiliar precioso de exegese literária.

Notas de crítica literária – *Confissões de Minas*

Para quem observa com certo cuidado a literatura brasileira moderna, um dos seus fenômenos mais interessantes é a posição dos romancistas e dos poetas em face da Prosa. Fora da ficção, os romancistas brasileiros geralmente são maus prosadores. Contrariamente a um preconceito muito vulgarizado, são os poetas que têm entre nós maior capacidade de organizar o seu pensamento e disciplinar a sua língua. Não estarei descobrindo uma lei, é claro; mas estou sem dúvida nenhuma afirmando uma verdade de ordem bastante geral. É chocante, com efeito, como os srs. José Lins do Rego e Jorge Amado, por exemplo, — dois poderosos criadores de beleza — descem de nível quando se trata de organizar ideias no papel. Há, não resta dúvidas, exceções. O sr. Oswald de Andrade é um mestre do artigo e da polêmica, e talvez seja mesmo melhor articulista que romancista.

Os poetas, ao contrário, geralmente manejam a prosa com uma elegância e uma beleza iguais às dos seus versos. Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes são grandes prosadores. Escrevem com um senso da língua, uma maturidade intelectual ausente nos nossos grandes ficcionistas. Talvez porque, entre nós, a poesia, intelectualmente falando, esteja mais depurada, mais trabalhada do que a prosa, esta, porventura, mais entregue ainda ao impulso da criação do que propriamente submetida ao crivo da inteligência. Quem sabe os romancistas brasileiros preferiam cuidar da vida dos seus livros e, de preferência, ao seu equilíbrio estilístico? Ou quem sabe — explicação meio bruta — são menos cultos e amadurecidos do que os poetas? Provavelmente há os dois fatores.

O que é fato — e isso para voltarmos ao terreno prudente das simples verificações — é que, fora do romance, poucas vezes suportamos a prosa dos nossos romancistas, enquanto a dos poetas, na grade maioria dos casos, nos é fonte inesgotável de prazer intelectual. Não quero outro exemplo que o das *Crônicas da Província do Brasil*, em que o sr. Manuel Bandeira enfeixou os seus escritos de circunstância, e que é um companheiro inseparável de todo homem de bom gosto. Ou este, bem recente, das *Confissões de Minas*, coleção de artigos, notas, crônicas, cenas, descrições, reflexões, estudos do sr. Carlos Drummond de Andrade¹, fadado ao mesmo destino.

No entanto, nem um estudo pretensioso, nem um longo ensaio neste livro. Simples traço de pena — mas tão densos, tão firmes e tão elegantes que nunca mais se apagarão. Tratando-se do autor do *Sentimento do mundo*, somos levados a procurar na sua poesia o segredo da sua prosa, e nos convencemos de que ambas são devidas à mesma linha interna de severa autocrítica e infinita capacidade de emoção. Emoção algo vasta, que, longe de contrariá-la, é devida em boa parte à autocrítica. Conhecendo-se com uma clareza algo implacável, o homem destas páginas não procura suprimir-se, como o asceta. Antes tira do sentimento da própria fragilidade e do conhecimento de que ela é o maior traço de união entre ele e os outros homens, uma visão calidamente humana, uma ternura mal contida por tudo e por todos. Como nas suas poesias, está presente aqui, em todas as linhas, o vasto complexo de Itabira, fulcro da sua personalidade literária e humana. O escritor se sente itabirano e por isto escreve. E é justamente este sentimento que o torna tão apto e mesmo tão inclinado a falar de si mesmo. O homem derramado, que flui pela vida afora e não para, aterrorizado e trêmulo ante pedra alguma no meio do seu caminho — o homem derramado não sabe e não pode saber falar de si. Se dá demasiadamente, não

¹ Carlos Drummond de Andrade, *Confissões de Minas*, Coleção “Joaquim Nabuco”, Ameri-Edit., Rio, 1944.

tem forças para catar os cacos que andou espalhando ao próximo, e por isso não pode, como o poeta de Itabira, ter concentração bastante para se conhecer, isto é, ver-se refletido nos outros. Um dos traços mais explicativos do sr. Carlos Drummond de Andrade — traço bastante claro neste livro — é a intensidade com que absorve e assimila a existência do seu semelhante. Quer quando fala dos seus amigos — e este é em grande parte um livro de amizade —, quer quando registra cenas da rua, quer quando faz reflexões de ordem literária, sentimos sempre a sua vocação fatal para transfundir em si a substância dos demais homens. Como o milagre é reversível, consegue transfundir neles a sua própria e equilibrar-se, plenamente humano, pelo sentimento do mundo.

Ora, se atrás de cada página do sr. Carlos Drummond de Andrade está o calor de uma palpitação humana, nem por outra razão o seu livro nos interessa imediatamente. A primeira coisa que nos prende a ele é a presença do autor. Dentro da medida que se impõe, o sr. Carlos Drummond está não obstante se revelando a cada passo. E se revelando conscientemente, pois não é à toa que chamou confissão ao seu livro. Por isso fala de si a propósito de tudo. Coloca-se no centro da obra como que num desejo enorme de comunicar-se mais e mais com o leitor. Explica a sua tristeza, fala da sua infância, narra o seu conceito de solidão. Sente-se meio perdido no meio da aglomeração urbana, dentro dos grandes cubos de cimento que soube tão bem cantar. Talvez (“Che dubbitar: scometto!”) porque os grandes centros importam na asfixia de tantos homens e são uma pirâmide social tão odiosa. No vértice desta pirâmide, o poeta escorrega e procura isolar-se; concentra-se para poder ouvir e falar à base. Daí a sua necessidade de solidão. Dentro dele há um homem só, que tem a faculdade de destilar solidão. Destila tão bem que consegue feixar-se num casulo de poesia, a cuja vista os outros homens pressentem um aviso e têm vontade de unir-se mais. Para ele, não é necessário o silêncio dos desertos. Havia, é verdade, o silêncio de Itabira, mas este perdeu-se. Por isso, o seu filho passará a vida procurando recriá-lo. Não procura o ermo. Varela procurou-o e foi um solitário imperfeito. Ele, “nesta cidade do Rio, de dois milhões de habitantes”, é capaz de atingir a perfeita solidão, consistente em isolar-se de tudo aquilo que não for essencial e vital, para o poeta e para os homens: em opor um — “não!” — violento, em si e fora de si, a tudo o que for compromisso e ameaça desta vontade magnífica de seleção. Com os seus irmãos o poeta comunica, embora suspirando: “só Deus sabe como me é difícil dirigir a palavra a um desconhecido, de qualquer idade e em qualquer situação”. “Quando encontrarás, Carlos, a chave de outra criatura?” (Nisto vai um certo dengue, uma certa exploração desta famosa *gaucherie*, cantando em prosa e verso, e na poesia famosa). A solidão o atrai na medida em que é segregação das impurezas da sociedade, mas o horroriza não de menos, fascinando-o: “A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula, pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou às cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os roncões dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade”.

Se insisto no problema da solidão, é porque ele me parece não só a mola deste livro como de toda a poesia e mesmo da personalidade literária do sr. Carlos Drummond de Andrade — homem que é levado a sentir o mundo porque sentiu demais a si mesmo. No *Lucien Leuwen* há uma frase admirável, daquelas de que Stendhal possui a fórmula, e que, ocorrendo-me sempre que leio o sr. Carlos Drummond, ocorreu-me uma vez mais ao ler estas *Confissões de Minas*: “... et croyant avoir entièrement rompu avec lui, madame de Chasteller se trouva de mauvaise compagnie pour elle-même”. Como o sr. Carlos Drummond, que tendo esgotado a investigação do itabirano pelo itabirano, sentiu

que não poderia mais viver de si mesmo, e aprendeu a extrair da sua solidão esse sentimento de fraternidade-por-via-da-fragilidade-comum, tão nítida nas suas prosas.

Ao lado deste problema de psicologia literária, temos ainda, a prender-nos, as próprias realizações do autor no domínio do estilo. O seu espírito crítico é firme e sutil, assim como o seu gosto literário. Sabe lidar com os temas, envolvê-los na sua prosa penetrante e elástica. A qualidade rara, a eloquência desataviada desta prosa do sr. Carlos Drummond provém, de certo modo, duma espécie de entendimento sutil que ele estabelece com o leitor. Acordo misterioso, graças ao qual é possível a ambos navegar pelo país das coisas implícitas. É como se o leitor aceitasse o convite de adivinhar a riqueza das entrelinhas, suprir a elipse intencional, não da frase, mas da exposição e sobretudo da intenção. O sr. Carlos Drummond consegue ser conciso devido à precisão da sua escrita. E, reduzindo-se ao essencial, a sua prosa como que assimila os valores próprios da poesia. Numa e noutra sentimos o mesmo fluído interior, o mesmo despojamento. Há certos trechos que costumamos a classificar; que nos parecem, antes, domínio comum, indeterminado. Na parte intitulada “Caderno de notas”, principalmente, flutuamos indecisos, pensando às vezes que estamos lendo belo poema:

E quando as águas pareciam calmas,
um peixe voou
que se escondia em camadas mais fundas que o mais fundo suspiro.
Logo se formaram círculos, elipses, triângulos
e mais desenhos alheios à vã geometria.

Ou:

A vida anterior sutilizara-se.
A cidade, entretanto,
continuava o mesmo aglomerado de casas desiguais,
nas ruas tortas grimando ladeiras.

Podemos repetir infinitamente estes exercícios mais pitorescos que realmente significativos, porque a poesia consiste menos no bamboleio da frase, na constância ou na alternância de certos ritmos, do que no espírito de seleção com que encara o mundo e os vocábulos. A poesia é a grande selecionadora, como o isolamento do poeta dentro do cubo de pedra, na cidade tentacular. Porque está alerta na prosa do sr. Carlos Drummond é que ela lhe comunica as suas virtudes raras e excelentes. As *Confissões de Minas* constituem um belo exemplo do que possa ser a boa prosa formada na escola da boa poesia. E do que é a presença dominante de um espírito de raça.

Notas de crítica literária – Lufada de gênio

Creio que foi o Romantismo que adotou a teoria do gênio isolado, ou antes, que concebeu o gênio como um estado de solidão, antagônico ao estado de convivência. O clássico, na generalidade, é um homem sociável. As delícias da vida em comum servem mesmo de base a grande parte da literatura clássica nutrida de sociabilidade, de influências *salonnières*. O homem de bem, o *honnête homme*, cultiva as suas maneiras e faz da inteligência um instrumento de comunicação e adaptação. Ser como os demais, cultivar-se dentro das medidas — eis possivelmente o sonho da literatura clássica. As maiores ousadias de pensamento esbatem-se ante as conveniências e o respeito humano. É o paraíso do policiamento do espírito e das maneiras, sob a vista complacente da monarquia absoluta. Daí o culto da razão e da verdade — entenda-se, das convenções “Aimez donc la raison etc.”; “Rien n’est beau que le vrai etc.”. Ora grande parte do Romantismo consiste em separar o homem do seu meio, opondo-se a este. O talento não depende da integração no grupo, mas na segregação. Tema constante já no século XVIII, que começa a revelar, sob a inquietação da Época das Luzes, um futuro próximo de tempestade e negação. O gênio romântico é solitário por excelência. E não aceita mais a convenção, isto é, a *verdade*. O ideal de poesia não se exprime mais por um apelo à medida e um convite aos padrões, mas pela afirmação desmesurada da autonomia e da solidão do poeta, ponto de vista de um relativismo que é a própria subversão do mundo clássico, feito de acordo comum e equilíbrio entre artista e grupo. O artista é solitário, isto é, genial. Eleva-se a ponto de reparo, a criador de absolutos. Segundo Victor Hugo, Deus havia colocado a sua alma de cristal no centro do mundo, como um eco sonoro. Não vou repetir o *Moisés*, de Vigny, nem o fastio altanado de Childe Harold. Mesmo porque pretendo hoje ocupar-me de uma gente muito mais integralmente romântica, porque muito mais radicalmente solitária. Gente para quem a solidão era a única maneira de equilíbrio, e para a qual a criação era um produto forçado do isolamento. Nada de atitude na sua incapacidade de convívio humano, mas uma tendência irreduzível e fatal, que nos leva a pensar num verdadeiro estado de solidão, como falamos em estado de graça ou de poesia. Refiro-me à estranha família Brontë, de onde saíram duas das obras mais fortes e impressionantes da literatura moderna: *Jane Eyre*, de Charlotte, e *Wuthering Heights*, de Emily.

Algumas das maiores grandezas do homem provêm da solidão. Sem querermos, asceticamente, erigi-la em norma de conduta, em supremo bem, temos que reconhecer que fora delas as grandes obras não adquirem aquele tônus misterioso que lhes assegura a permanência. O criador, o grande criador, deve muito do seu gênio a algum sentimento de segregação, de não participação. No isolamento, é possível ao homem apurar e em seguida afirmar as suas mais legítimas virtualidades. Para se conhecer, é preciso que o homem se isole. Isolando-se lhe é possível identificar aquele núcleo irreduzível que faz com que ele seja ele próprio, e não um sistema de interferências coletivas. Isolando-se, portanto, deixa-se penetrar pela ilusão da sua iniquidade. Sente-se triunfante, acima de tudo que possa significar imposição do meio. E deste sentimento de originalidade extremada, desta deformação inconsciente das influências recebidas, nascem as criações da imaginação, o mecanismo reintegrador que o insere novamente na sua condição de animal político. A imaginação solta as asas nesta solidão do homem que se encontrou no isolamento. Que descobriu, no meio do tédio e das tristezas, a sua magnífica essência, única, soberana. Todo criador revela um pouco deste estado. Mesmo quando ele lhe serve em seguida, para voltar ao meio do seu semelhante, sentir-se mais fundamente parte do

grupo. Como Dickens, cuja obra é um jogo entre a solidão e a sociabilidade: entre um personagem geralmente posto à margem do mundo e que, firmado nesta segregação, volta a ele de novo, conquistando-o. O isolamento foi aí uma etapa que antecedeu a integração. Nas Brontë, porém, o caso é diferente, porque estamos em presença de autênticas solitárias, de criaturas que só podem viver longe dos outros e que têm na solidão a via pela qual se acham a si mesmas.

Perdidas num pobre presbitério do Yorkshire, espécie de ilhota no meio de charnecas intermináveis pontilhadas de urzes brancas (as urzes com que Heathcliff coroa Catharine Earnshaw), sua vocação trágica é para o isolamento. Nada mais doloroso do que acompanhar a narrativa dos seus contatos com o mundo. Cada vez que abandonavam a casa paterna, voltavam mais mortificadas e mais frágeis, para retemperar no meio da família a alma esgotada pelos choques com a vida. Só Charlotte consegue, à custa de enormes sacrifícios sobre si mesma e obrigada pela necessidade, estabelecer ligações imperfeitas e mais ou menos contínuas com o exterior. Todos os outros são literalmente derrotados cada vez que abandonam Haworth. Voltam para morrer. Emily chegava ao ponto de não conseguir falar em público, e Anne tinha da vida um medo que confinava com a loucura. Perfeitas heroínas românticas, viveram da solidão e para a solidão. As árvores, os animais, as flores do campo, o vento que uivava na charneca eram os seus companheiros. Sublimavam o instinto social de todo homem pela mitomania, criando mundos imaginários, reinos misteriosos cujas histórias narraram por escrito, numa série de romances juvenis que são uma chave preciosa para a interpretação da sua obra. E se formaram altivos e solitários, com uma visão transfigurada da existência. O pai era um homem caprichoso e singular, de vontade forte e imaginação quente, autor de romances falhados. Limitadas ao círculo da família, as irmãs e o único rapaz, Patrício Branwell, se entregavam às mais exaltadas aventuras imaginárias, escrevendo sem cessar, esgotando o estoque de papel da aldeia. Deste isolamento compensado pela fantasia, nascerão as grandes obras. Branwell, incapaz de adaptar-se a profissão alguma, acaba como um farrapo humano, bêbado, toxicômano, furioso, vítima duma aventura até hoje mal esclarecida e que parece ser sobretudo um fruto da sua mitomania. Anne escreve dois romances medíocres, mas Charlotte e Emily se alinham entre os grandes criadores literários.

Jane Eyre e *Wuthering Heights* me parecem produtos da solidão. Produtos de escritores que cultivaram o próprio isolamento com uma intensidade que, em Emily, toca ao anormal. São desabaladamente românticos, porque são afirmações violentas da imaginação. Afastadas da crítica mundana, do equilíbrio trazido pela fiscalização da sociedade, as filhas do Pastor Brontë puderam dar curso ao que de mais irredutivelmente pessoal há no homem. Não conhecem limites, porque vivem quase fora do mundo. Por isso elevam os seus personagens a alturas dramáticas incompatíveis num livro feito sob a fêrula das meias medidas. O que perdem em policiamento e arquitetura do romance, ganham em mistério e em energia. Largadas nas ásperas colinas do Yorkshire, batidas pela ventania e pelas rajadas de neve, transmitem aos seres que criam o caráter único, excepcional, que teriam os homens sobrepostos às limitações sociais. A maioria dos homens tira a sua força do contato humano, do convívio com o próximo. Muitos artistas penetram, periodicamente, em esferas de solidão, dentro das quais, procuram descer mais fundamente na própria alma, a fim de sentirem uma autenticidade pessoal que o mundo ameaça destruir. Como Lord Sparkenbroke, retirado na sua casa de madeira, no meio do bosque, onde é visitado pelo espírito da poesia. Mas voltam ao mundo enriquecidos, para que este os enriqueça ainda mais. As Brontë, e sobretudo Emily, agem de maneira contrária. Vivem normalmente longe do contato humano, e só raramente penetram na sua zona de calor. Suportam-na por pouco tempo, como outros ao isolamento. O silêncio e a

solidão atraem-nas e elas não lhes resistem. Assim, Heathcliff não resiste ao apelo de Wuthering Heights, Catharine Earnshaw não resiste ao apelo de Heathcliff, porque ambos são seres bravios da charneca, e a sua aliança com a gente do mundo — com Thrushcross Grange, com os Linton — é um estado falso e insuportável. Fogem para as zonas de vertigem, e por isso Jane Eyre, ao lado do equilíbrio, da vida e da sociedade, com Saint-John Rivers e suas irmãs, larga tudo e volta para o mistério e o horror de Thornfield, para onde a chama uma voz telepática, misteriosa, que é a de Rochester. É esse o seu destino, e não há fugir-lhe.

*

Robert de Traz, escritor suíço-francês, contou a história fascinante dos Brontë no seu livro *Une famille hantée par le génie* que acaba de sair em tradução portuguesa do sr. Adonias Filho¹. É um livro bem feito e bem escrito, que serve de introdução ao conhecimento da família genial. Falta-lhe porventura um calor mais acentuado, uma interpretação mais dramática daqueles espíritos torturados. Mas é animado por uma profunda simpatia e por um generoso esforço de compreender.

Não posso deixar sem reparo, todavia, o verdadeiro atentado literário constituído pela tradução. Tudo tem um limite, sobretudo a ousadia. Não compreendo que o sr. Adonias Filho, que em todo caso tem um nome literário a zelar, publique ou deixe publicar o monstrengo a que reduziu o livro de Roberto de Traz. Ou não terá sido ele o tradutor, e sim apenas o padrinho? Como quer que seja, esta tradução toca ao cúmulo do permitido normalmente. Causa-nos um sentimento que parece às vezes cômico mas que a todo momento se transforma em reprovação. Traduzir é um ato de responsabilidade, quase um compromisso moral. Vejamos alguns exemplos da maneira pela qual o sr. Adonias Filho correspondeu a este imperativo.

Quanto ao francês: “... se se viaja de carruagem ou a cavalo, torna-se preciso colocar o pé na terra” (francês: *mettre le pied à terra* = apear); “Gostaria de adquirir o hábito de me levantar em uma boa hora” (francês: *se lever de bonne heure* = acordar cedo); “Recitava de coração, com um forte acento irlandês etc.” (francês: *par cœur* = de cor); “... os franceses... ignoram a doença do país ou, mais exatamente, da casa” (francês: *mal du pays* = nostalgia); “uma total ignorância dos costumes do mundo” etc. (francês: *le monde*, neste caso = a sociedade); “quando via um fornecedor chegar à cozinha, salvava-se procurando o vestibulo” (francês: *se sauver* = fugir). E creio que basta. Não me refiro aos galicismos às transposições grosseiras da sintaxe francesa, violando a nossa. Bastam-me alguns destes erros palmares de vocabulário.

Quanto ao português: “Disseram-lhes: Filhos, não vos deitais, muito tarde”; “Eu lhe amo, Miss Brontë”; “... procurei lhe esquecer”; “Necessitou de horas para se reconciliar com a ideia de ter sido os seus poemas descobertos”; “— Meu Deus, teria você pensado nas despesas? Certamente você irá perder dinheiro. Como você poderá perdê-lo? Ninguém lhe conhece”; “Apaixona-se, apesar da sua posição subalterna, de um homem”; “Ele a interessa, irrita-a, força-a ao rubor etc.”. Chegam estes poucos exemplos! Como o livro é pessimamente revisto, cheio de pastéis tipográficos, é perigoso, neste terreno, fazer-se alguma injustiça ao tradutor. Assim é que não dei exemplo algum do uso atrapalhado das crases. A língua, em geral, é frouxa e má. Não vence as dificuldades elementares da versão francesa, emaranha-se na repetição dos pronomes pessoais etc. Um presente de gregos para o pobre Robert de Traz...

¹ Robert de Traz, *A família Brontë*, tradução de Adonias Filho, Editora Panamericana, Rio.

Notas de crítica literária – Pedro Malasarte

Num daqueles artigos veementes, em que ajuntava nuvens, trovejava e acabava por não atacar de frente o tema visado — levado à dispersão pelo seu temperamento instável — Tobias Barreto se exprimia desta maneira a respeito do romance: “É um fato incontestável que o romance, em suas diversas espécies e variadas manifestações, forma hoje o campo de batalha principal de todas as forças poéticas. Já não basta lembrar a epopeia; a lírica e o drama mesmo se sentem prejudicados pela sua influência, parecendo que vão de dia a dia cedendo-lhe o terreno das conquistas gloriosas” (*Estudos alemães*, cap. XII).

Apesar da enorme produção acumulada de lá para cá, podemos ainda hoje fazer nossas as palavras de Tobias, velhas de setenta anos. O processo continua em pleno jogo, e a tendência parece ser a dum acordo entre os gêneros, antes mais ou menos estanques, hoje, frequentemente misturados. À medida que a literatura evolui, afastando-se das suas origens populares, a divisão do trabalho literário vai motivando o aparecimento, no seu corpo, de funções especializadas, que são os gêneros. Estes variam de sentido e importância conforme a época e segundo a sua função dentro dela — ora brilhando a epopeia, ora o romance, ora o drama — e desaparecem, ou renascem sublimados, como queria Brunetière. De um modo geral, este mecanismo de passagem é irreversível.

Nos nossos dias, a importância do romance parece às vezes levá-lo a absorver no seu bojo fecundo os elementos peculiares à poesia, ao drama, além da substância de disciplina não literárias, como a filosofia e a sociologia. De certo modo, é uma perda — se encararmos os direitos do romance enquanto gênero — porque ele vai, graças a este processo, perdendo a sua *especificidade*, se assim me posso exprimir. Por outro lado, contudo, é um enriquecimento, na medida em que ele tende a um universalismo inexistente no campo limitado dos gêneros eruditos, e observável nas primitivas formas populares, onde predomina o sincretismo. Por isso — por uma reminiscência de estados anteriores que deixaram vestígios no inconsciente — agradam-nos sobremaneira esses todos sincréticos, em que a poesia, o mimo e o romance concorrem, de mãos dadas e no mesmo plano, para perfazerem uma bela obra. É verdade que tais elementos — poéticos, dramáticos, narrativos — coexistem sempre ou quase sempre numa obra de ficção, cujo tom depende da predominância de um ou outro dentre eles. A perfeita fusão, todavia, implicando a presença efetiva de todos os elementos em jogo, só existe plenamente, a bem dizer, nas criações do povo. O folclore, por esta razão, é a nebulosa primitiva donde saem os gêneros literários, em filiações indefinidas. Daí a força de certas obras, que procura reconstituir a riqueza simbólica, multifária e indisciplinada, das obras espontâneas — a intuição e a erudição do autor nos permitindo assistir ao milagroso recriar do *lore* primitivo, em obras geralmente ricas e poéticas. Entre nós, há o exemplo incomparável de *Macunaíma — o herói sem nenhum caráter*. Agora, num sentido bastante diverso e, sobretudo, mais romanesco, o sr. José Vieira acaba de realizar uma tentativa que se filia, de certo modo, a esta corrente de fecundação da literatura erudita pelo folclore: *Vida e aventura de Pedro Malasarte*¹.

É um romance rural, folclórico pela inspiração, ou melhor, pelo tema, e picaresco, no velho sentido espanhol, pela sua mais íntima essência. Sobretudo, é uma obra original, clássica ao seu modo, e de características invulgares nas nossas letras. Procurarei indicar estes três aspectos, acentuando inicialmente tratar-se dum livro de significado

¹ José Vieira, *Vida e aventura de Pedro Malasarte*, romance, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1944.

excepcional, que pode despistar — pelo seu tom equilibrado e, literariamente, honestíssimo — um leitor habituado à nossa literatura de grandes *efeitos*. Comparado com o muito de Meyerbeer e de *bel canto* existente em escritores como os srs. José Geraldo Vieira, Jorge Amado, Oswald de Andrade e, mesmo, José Lins do Rego, a sobriedade e a ausência de brilho instrumental do sr. José Vieira podem relegá-lo para uma certa penumbra. Será injustiça. Abstraindo da sua obra anterior, que confesso não conhecer, este livro é de qualidade a garantir-lhe um lugar de primeira plana no romance moderno no Brasil.

*

Desgraçadamente, não conheço o ciclo de Pedro Malasarte. Seria necessária uma boa informação a respeito para compreender plenamente nos seus detalhes a tentativa do autor. Consigo identificar um ou outro *caso*, graças ao qual percebo o processo criador do sr. José Vieira e sou levado a crer que todas as histórias do seu herói são baseadas nas proezas do famoso ciclo. O autor como que procura *explicá-las*, propondo uma interpretação racionalista da sua possível gênese e articulando-as ao longo duma biografia de herói popular. Processo paralelo, mas não igual, àquele de que lançou mão o sr. Mário de Andrade para talhar no rico material colhido por ele, por Von Koch-Grünberg e Ehrenreich, o perfil brasileiro do herói sem nenhum caráter. Paralelo, ainda, ao de que serviu-se Thomas Mann para interpretar a história de José, partindo de três ou quatro capítulos da *Gênese*. Creio, mesmo, que se assemelha mais a este. O sr. Mário de Andrade, colocando Macunaíma no centro de irradiação de lendas e mitos, fê-lo reforçando o elemento maravilhoso e inscrevendo a sua obra dentro duma poesia também de lenda. Não aclarou; explicou fantasticamente, à maneira dos primitivos, por associação e transfusão. O sr. José Vieira, pelo contrário, reduz a lenda à realidade, apresentando as histórias de Pedro como perfeitamente normais, embora a habilidade desusada do rapaz fosse dando lugar à crença de que eram malas-artes, e ele próprio capeta. Este elemento racionalista, ocorrente, aliás, com uma naturalidade encantadora, afasta o presente livro de *Macunaíma*, que percorre caminho inverso.

Deste modo, o sr. José Vieira arranja os diferentes casos num sentido biográfico e os humaniza, humanizando o seu herói, espécie de possível, ou de *quase* Pedro Malasarte. Por uma indicação ou outra, mas sobretudo pela fala das gentes, sabemos estar no nordeste do Brasil, ao mesmo tempo da Colônia. E no campo, porque o sr. José Vieira quis aproximar-se da fonte dos casos. Na sua origem, o folclore é essencialmente campestre. O folclore urbano, derivado, e a zona misteriosa, o ponto de encontro das mentalidades citadina e rural, e se renova graças às correntes periódicas que lhe vêm desta. É produto derivado. Os negros que Antônio Alcântara Machado via cantando pela Barra Funda são exemplos desta transmissão; são etapas rudimentares dum processo que irá aninhar-se na literatura de cordel para, mais tarde, ser explorado eruditamente. O romance, que nas suas formas já fixadas é por excelência um produto urbano, um fenômeno de centralização estética, se enriquece por esta via, rememorando graças a ela etapas anteriores, encarnações primitivas.

Vida e aventura de Pedro Malasarte, subindo a corrente, tem este sabor rural das criações espontâneas. No entanto, embora profundamente embebido nas fontes do folclore, não é como obra popularesca que devemos encará-lo. O folclore lhe dá temas, lhe dá elementos de trabalho. Com estes, ele realiza a sua afirmação efetiva, que é, de um lado, a caracterização psicológica — admirável — dum herói tipo, um herói popular, extraordinário pela humanidade, pelo valor genérico, pela graça menina; do outro, o seu significado literário, à luz do qual pode ser definido como um romance picaresco.

Um romance picaresco se apresenta, quase sempre, como suma sociológica, visão variada e extensa da sociedade. As peripécias servem para pôr os personagens em contato

com toda a espécie de gente, do rei ao mendigo, proporcionando deste modo um estudo dos costumes e das condições várias dos homens. Pedro, autêntico pícaro, frequenta capitães-mores, estalajadeiros, saltimbancos, caçadores, tropeiros, militares, aventureiros, padres, fazendeiros — sempre com o pé na estrada, deixando a vida compor-se ao léu caprichoso dos encontros, pernoites, mil vicissitudes duma existência errante e sôfrega de experimentar-se.

No entanto, escapa, por outro lado, a uma característica importante do romance picaresco, aquela que em parte o define: a sujeição aos quadros do tempo, que o transforma em livro de costumes e dá alcance histórico à sua moral. Refugiando-se no folclore — que tende ao intemporal — sem contudo nele perder-se, o sr. José Vieira como que transcende o romance picaresco. Liberta-o da sua contingência, da sua minúcia histórica e geográfica, dando-lhe um enquadramento largo, e mesmo frouxo, como se não quisesse abrir mão do elemento poético, sacrificá-lo à limitação do romance de costumes. Fez, deste modo, um puro romance de aventuras, um *Gil Blas* sem a moral — isto é, o cinismo — mas também sem a pujança de vida.

Parece-me que esta é uma das poucas manifestações do gênero picaresco no Brasil. Não o tendo tido, por impossibilidade cronológica, não tivemos também a sua influência fecundante. Por isso talvez nos falte o grande romance de aventuras, que se sublima no romance de costumes: um *Roderick Random* ou um *Pickwick Papers* e, mesmo, um *Tom Jones*. Ora, o que há de interessante em *Vida e aventura de Pedro Malasarte* é que o sr. José Vieira foi postar-se cronologicamente numa época em que seria viável entre nós o gênero picaresco: o Brasil-Colônia, quando ainda havia capitão-mor e governador-geral; um século XVIII, talvez, vagamente delineado, entrevisto indiretamente pelas indicações de costumes. O tempo, contudo, não nos deve preocupar neste livro mais do que como um elemento secundário, porque o sr. José Vieira foge dos seus limites, rumo à indeterminação do folclore. Como disse, neste livro não há fantástico nem maravilhoso. O seu Malasarte racionalizado nunca se afasta da contingência física sem que este rompimento com o fantástico importe em perda dos valores poéticos, porque trazendo Malasarte para a vida comum e dando-lhe uma existência histórica, o sr. José Vieira está, dentro da vida, criando um personagem cheio de pitoresco e de seiva popular. O estilo acompanha semelhante tentativa. Operando uma combinação do tradicional com o moderno, chegou o autor a uma forma ajustada a um livro profundamente clássico, profundamente preso às velhas normas, mas casado à nossa sensibilidade pela própria sugestão do seu equilíbrio. Paralelamente ao consórcio que operou entre o romance picaresco e o folclore, para criar o seu possível Malasarte, o sr. José Vieira construiu uma língua também possível, adaptada a este romance sincrético. A serenidade e os valores expressivos do estilo; a *pietas* linguística e o senso moderno da expressão, dão-lhe uma harmonia e uma serena beleza nem sempre frequentes na terra do sabiá.

Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade (I)

Para compreender convenientemente o último livro do sr. Amadeu de Queiroz — *O quarteirão do meio* — é preciso reler o seu romance *Voz da terra*¹, de 1938.

Voz da terra é um romance rural, enquanto *O quarteirão do meio* é rigorosamente urbano. Rigorosamente, porque o sr. Amadeu de Queiroz quis realizar com ele uma história construída sobre elementos especificamente citadinos. Monotonia, prosaísmo, observação minuciosa, realismo mediano. Refletindo sobre um e outro livro, talvez entendamos a sua obra como um diálogo intermitente entre o campo e a cidade, e possamos concluir em qual dos dois setores se expandem melhor as suas capacidades de romancista.

Ler *Voz da terra* é mergulhar bruscamente num tufo de frescura e de harmonia — recreio nem sempre concedido nos nossos tempos de literatura excitante, que procura sacolejar os nervos do leitor a qualquer preço mesmo quando este é o da honestidade literária. *Voz da terra* nos deixa um sentimento curioso, qual seja o de encontrar, numa época cheia de revoluções e *ismos*, uma obra cujo som recorda livros mais velhos, duma época anterior aos *ismos*. A língua, o pano de fundo, o assunto, o estilo — tudo nos leva para antes de Vinte e Dois. E o leitor pode não saber se tem por diante um escritor que permaneceu acima das inovações ou que ficou abaixo delas, não se adaptando às lições do tempo. Não há dúvida alguma que o caso do sr. Amadeu de Queiroz é o primeiro. Começou a escrever no século passado, quando os mais turbulentos dentre os modernistas estavam berrando nos cueiros ou dormiam o sono prévio do calcanhar do avô. As convulsões literárias devem tê-lo deixado no meio céptico, mas não indiferente — pois *Feira Literária*, de que ele foi um dos mentores, aceitava material dos novos, e chegou a publicar coisas como *Cobra Norato*, de Raul Bopp, por sinal no mesmo número em que saiu a sua novela *Sabina*. Viu-as remexer céus e terras com a serenidade de quem já traz formado o seu espírito e adquirida a sua diretriz literária. Com efeito, o sr. Amadeu de Queiroz cultivou todos os gêneros em voga na atmosfera pré-modernista, e alguns deles quase como um precursor: conto sertanejo, romance regional histórico. E em todos estes setores revelou-se de uma tranquila serenidade, indiferente à moda e coincidindo com ela por acaso.

Voz da terra é um romance de valor, que merece ser conservado dentre a abundante produção moderna no seu gênero. Passa-se no campo, e a sua beleza vem do sopro de poesia bucólica, do sentimento comovido, mas sereno da natureza. Caracteriza-o a igualdade do tom. Não tem arrancos, não abre expectativas, não joga com o imprevisto senão na dose indispensável a toda imagem da vida. A natureza invade-lhe as páginas, penetra na alma do narrador, ilumina o leitor e como que palpita na prosa admirável do sr. Amadeu de Queiroz. Este escritor é um estilista da raça dos seus coestaduanos. Como eles — como o sr. Eduardo Frieiro, como o sr. Ciro dos Anjos, como o sr. Godofredo Rangel — procura o máximo de concisão. Para construir a linguagem apropriada, busca um equilíbrio entre a liberdade linguística e a conservação dos padrões clássicos. Daí o equilíbrio das suas páginas, quase audaciosas nesta tentativa de manter quanto possível a lição castiça dentro duma concepção liberta. O resultado conseguido pelo sr. Amadeu de Queiroz é completo. A limpidez do seu estilo terá poucos rivais na literatura moderna no Brasil. A simplicidade da sua língua, malgrado o processo laborioso a que a sentimos devida, coloca-o entre os mais puros escritores que possuímos atualmente.

¹ Amadeu de Queiroz, *Voz da terra*, romance, Editora Cultura Brasileira S.A., São Paulo, s/d (1938).

Dispondo de tal instrumento, não é de estranhar que realizasse em *Voz da terra* uma bela narrativa, recriando toda a poesia das coisas com uma despreziosa elegância. Compreendendo o partido que podia tirar do seu senso plástico da língua, fugiu aos diálogos, concentrando-se na narrativa e na descrição. O livro é escrito na primeira pessoa, solução que me pareceu acertadíssima. Com efeito o sr. Amadeu de Queiroz não resiste ao apelo exigente da natureza. Para, respira fundo os seus eflúvios e se atira frequentemente a digressões. Ora, esta circunstância, que poderia desequilibrar uma narrativa feita por terceiro, não só se enquadra naturalmente nos ziguezagues duma confissão, como lhe dá mais graça dando-lhe uma encantadora espontaneidade. Antonio — o herói — é um bucólico e de certo modo subordina os seus sentimentos à natureza. Não é capaz de fechar dentro de si mesmo o sentimento. Todos os movimentos da sua alma precisam encontrar uma forma exterior. Em relação às outras pessoas, não é possível realizar-se. É um tímido picado pelo bicho-insidioso da autocrítica. Só lhe resta a solução de expandir a alma no cosmos, e aquela concretização humana que não lhe é dada aos sentimentos ele a vai de certo modo sublimar na natureza adquirindo-lhe os contornos. É quase com fervor religioso que vê germinar a terra. Plantar, colher, são para ele atos de amor. “Tudo é amor na vida, por isso o amor tem todas as formas...” — diz ele numa declaração falhada indicando sem querer o sentido profundo da sua concepção idílica da vida e das relações naturais. Não se imagine, todavia, que Antonio seja um panteísta exaltado. O seu naturismo é singelo e se exprime por uma eloquência discreta, embora a sua projeção sobre o livro seja decisiva e exigente. Como se não tivesse forças para avançar por si só, o trecho para a cada momento a fim de respirar, repousando nas breves tiradas, nas divagações emocionais sobre a terra, as plantas, o tempo. E tendo tomado contato com estes elementos, que formam a realidade viva do livro, prossegue até nova parada. Quase todas as divisões começam e terminam por uma referência à natureza.

Neste cenário, movem os personagens, girando em torno do narrador Antonio — criação que merece alguns reparos. Antonio passa o livro amando uma prima sem coragem de confessar-lhe o amor. E ao contrário do que era de esperar num romance campestre, termina solitário como começara, incapaz de dar seguimento, de fazer realizarem-se as afeições que tem. Aliás, nem ele próprio encara o amor muito de frente. Na sua confissão, menciona-o discretamente, sempre pronto a dar-lhe outra interpretação ou deixá-lo esmorecer. “... Devem existir no mundo outros homens como eu. Indivíduos sem finalidade, que iniciam tudo e não realizam coisa nenhuma; almas amorosas incapazes de enfrentar o amor! Tenho-me detido diante de portas escancaradas e vou ficando de fora! Sou como as crianças tímidas que vão deixando as outras passar adiante, e quando chega a sua vez de entrar a porta já se fechou, e elas retrocederam desapontadas...”. Estas palavras esclarecedoras bastam para traçar o perfil de Antonio. No entanto, estão longe de revelar-lhe a personalidade. Fazem prever um abúlico, um medroso ante a vida, quando Antonio, ao contrário, é cheio de seiva e capaz duma atividade tão meticulosa quanto apaixonada. Lavrador de corpo e alma organiza, decide vibrar com o resultado do seu trabalho. É um herói complexo. Respeitoso e enleado como um personagem de Macedo diante das moças, não o é por romantismo nem por convenção, mas sim por uma questão visceral de autocrítica, estranhável num herói de romance bucólico. Analisa-se pacientemente, rebusca a própria alma em meio aos trabalhos da lavoura — e daí o seu interesse invulgar. Se a rusticidade da vida o predispõe para a timidez, a inteligência, tão aguda quanto sutil, apanha no ar o que poderia transformar-se num simples acanhamento de maneiras transformando-o em elemento de combustões interiores. Antonio é um homem que reflete, e quanto mais reflete mais se inibe. O fato de escrever na primeira pessoa levou o sr. Amadeu de Queiroz a dar ao seu personagem a complexidade indispensável a todo monólogo interior. Não quis, todavia,

criar um drama mental, um conflito psicológico alheio aos seus propósitos e talvez possibilidades. E atenuou essa complexidade com um tal senso de poesia rural, um amor tão sincero e tão real pelas coisas do mundo exterior, que ela apenas perpassa nas divagações de Antonio. Sob esta forma, dá ao livro uma densidade que o torna ímpar entre os seus congêneres dando-lhe ao mesmo tempo uma deliciosa serenidade — algo que se poderia chamar de visão modesta e séria da existência. Fiel a este jogo de balança, graças ao qual equilibra o seu livro, impedindo que a introspecção lhe mate a poesia da natureza, e que esta simplifique demais os personagens — fiel a este jogo, pois, o sr. Amadeu de Queiroz alterna as cenas demasiado pessoais com a descrição minuciosa das coisas simples da fazenda. Depois da cena entre Antonio e a prima, na qual quase vem à tona o afeto mal contido que têm um pelo outro e que ele desvia com as forças da timidez, começa um parágrafo do seguinte modo, aliás encantador: “Todos os animais domésticos, criados pelo homem, têm outros destinos além de lhe servirem de alimento. São produzidos, cuidados para viver, porque dão o trabalho, a lã, o leite e o ovo. O porco é o único que se cria para ser morto. O pobre animal não tem outra serventia, outro destino, fora o de ser comido. O criador contempla o seu porco pensando no toicinho, e só depois que o mata lhe dá valor”. Um certo *humor*, como se vê, muito característico dos escritores mineiros, que parecem ter conservado mais que outros o bafejo de Machado de Assis.

Graças às qualidades assinaladas, o sr. Amadeu de Queiroz escapou do simples pitoresco, ao qual se reduz a maioria dos romances regionais. O jogo existente em *Voz da terra* entre a natureza e a alma, entre o mundo exterior e o mundo interior, fazem dela um representante todo especial do gênero a que pertence. E talvez seja, além disso, responsável por algumas fraquezas que lhe diminuem o alcance. Assim, na serenidade idílica do livro — em que todos os gérmens de drama são cuidadosamente abafados — o autor exprime uma concepção igualmente idílica, sem profundidade da vida e do trabalhar rural. A existência deste aparece não embelezada, mas sem dúvida podada de algumas das suas mais sérias feiuras. Não há desajustamentos de classe, não há miséria. Os próprios casebres de pau a pique aparecem risonhos, como as choupanas das modinhas ou quadros do pintor Campão. Aceitemos, porém, esta atitude algo simplista como o ângulo de Antonio, poeta que se encontrou junto à natureza, e que “pensava andar representando uma terna pastoral de amor e poesia...”. Aceitemo-la porque graças a ela podemos ler um romance que é um verdadeiro refrigerio, pela sua forma elegante e pelo equilíbrio com que foi construído e realizado.

Notas de crítica literária – Entre o campo e a cidade (II)

Livro sólido, que resistirá galhardamente ao correr dos anos, *Voz da terra*, do sr. Amadeu de Queiroz, está porventura destinado a não chamar a atenção do público. Aliás, se o analisarmos com isenção, veremos que ele não traz em si elementos de acentuada originalidade. Na nossa época neorromântica, não nos conformamos facilmente com os livros clássicos, com os livros que demonstrem rasgadamente as suas ligações com a tradição. Cujas atmosfera, como a deste, será a de um classicismo que há muito perdemos e que não sabemos quando havemos de encontrar. Para os amantes da harmonia em literatura, contudo, *Voz da terra* permanecerá — com a sua equilibrada solução entre os valores poéticos e a análise psicológica, a sua comovente poesia da natureza.

O quarteirão do meio, último romance do autor¹, tem uma fisionomia diversa. Deixando de lado as sugestões telúricas, o sr. Amadeu de Queiroz empreendeu uma narrativa da vida urbana, na sua chateza, no seu ramerrão cotidiano, na superficialidade da sua monotonia. Conta a história dos habitantes dum quarteirão qualquer de pequena burguesia, enquadrado num panorama mesquinho e surdamente impiedoso. As pequenas intrigas, as rivalidades secretas, as virtudes aparentes formam a trama destas vidas sem interesse. Em meio à falta de humanidade desta gente, avultam duas famílias, a do Matos e a do repórter Juvenal, nem mais profundos nem mais complexos, mas melhores, mais humanos e compreensivos. O pivô do livro é justamente o drama da família Matos, constituída à margem do casamento e sofrendo devido a isto a repulsa da pequena burguesia bem pensante, embora seja mais bem constituída, em profundidade, que todas as outras do quarteirão. Em certos momentos, chegamos a pensar que o sr. Amadeu de Queiroz vai tomar este drama com pulso forte e explorável no sentido de dar ao livro uma intensidade moral que ele não tem. Fiel, todavia, ao seu critério de horizontalidade, ele prefere ficar numa visão em superfície. Matos passa para outro bairro, na sua peregrinação sem fim — porque a sua tranquilidade só lhe permite permanecer numa rua enquanto os vizinhos não fiquem bem ao par da situação doméstica e não comecem a criar-lhe situações humilhantes — e o livro acaba numa comovente falta de solução.

Abandonando a terra, o sr. Amadeu de Queiroz perdeu o encanto maior dos seus livros. Não sendo um psicólogo nem tendo senso do drama, salva-se pela poesia discreta da natureza. Num romance urbano, sem paisagem e sem ar, como que fica abafado e achata o seu livro numa atmosfera de mediania literária. Talvez se possa ver nisto um efeito artístico, um tom laboriosamente procurado e obtido com maestria invulgar. Quanto a mim, prefiro crer que faltam ao autor as qualidades necessárias para o gênero de livro que empreendeu.

O quarteirão do meio filia-se a uma tradição naturalista de observação social. O autor é aqui o observador, atento à vida exterior dos personagens, à ação exercida sobre eles pelas convenções sociais, ao conformismo ou à rebeldia que manifestam em relação

¹ Amadeu de Queiroz, *O quarteirão do meio*, romance, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1944.

NOTA

Apesar de ter a memória melhor do que a do conde de Gouvarinho, embora não tenha como ele lido os vinte volumes de Cesare Cantù, nem sempre ela me acode com fidelidade. No artigo passado, mencionando a atividade do sr. Amadeu de Queiroz na *Feira Literária*, falei da publicação de Raul Bopp no mesmo número em que saiu a novela *Sabina*, do nosso autor. Fi-lo de memória, e enganei-me. Consultando a referida revista há dois ou três dias (volume III, de março de 1929), vejo que ao lado de fragmentos de *Cobra Norato* não foi publicada *Sabina*, mas outra novela do sr. Amadeu de Queiroz: *Falência de P. Sardinha & Cia. Extratos de diário*. A observação permanece verdadeira. Basta trocar os nomes.

a estas. Afastando qualquer cor viva da sua paleta, ateve-se aos meios tons. Quis transpor para as suas páginas uma realidade banal, com a que vemos todos os dias, e evitou cuidadosamente todo o fermento dramático do livro. O seu neonaturalismo repudiou a tradição de violência dos velhos mestres — Aluísio, Zola — e, repudiando também a sua teoria dos temperamentos, ficou somente com a exatidão fotográfica, que é justamente o quinhão mais fraco da escola. Zola é grande porque mandou a fotografia às favas e, deformando poderosamente a realidade, criou uma vida diferente da vida, realçando-lhe os traços para torná-los significativos. O sr. Amadeu de Queiroz, pelo contrário, ficou-se no mais cuidadoso horizontalismo. Fez uma transposição de tal modo *igual* da existência de todo o dia, que quase fez o seu livro perder a razão de ser. Como já tive oportunidade de escrever mais de uma vez neste rodapé, vida por vida, é mais prático ficarmos com a vida. A preocupação de não deformar leva o romancista à banalidade. Não que ele só deva abordar os assuntos nobres, como queriam os teóricos clássicos. Todos os assuntos são literários. Zola, dentro duma lavanderia, conseguiu efeitos literários mais fortes e mais impressivos do que muito romancista que cultiva os ambientes raros e as sensações requintadas. O romance não se encontra no assunto, mas na arte segundo a qual o romancista seleciona e combina os aspectos expressivos da realidade. No sr. Amadeu de Queiroz, parece-me existir muito pouco do senso das situações para muito amor à reprodução.

Depois, a visão da vida que expõe é extremamente banal. O seu porta-voz — o repórter Juvenal — é dono duma filosofia barata, do mesmo nível que a das queixas contra a Light e o governo. Porque nem sempre o sr. Amadeu de Queiroz se contenta com o seu papel de máquina registradora e intervém na narrativa por meio de certas reflexões tão banais, tão pobres de significado, que ficamos a pensar se ainda aí ele não terá querido reproduzir a chateza irremediável que acompanha a vida dos personagens. Evidentemente, o sr. Amadeu de Queiroz não tem, ou se tem não quis demonstrar neste livro, nenhum senso de estilização da vida através das ideias. Ao romancista é proibido pensar como todo mundo, porque nesse caso bastam as banalidades que nós mesmos nos dizemos e pensamos. O romancista deve aparecer entre nós como o homem que consegue articular tudo aquilo que não somos capazes de exprimir; deve saber vestir com a sua palavra o sentimento que não podemos articular; mais ainda, deve nos fazer ver aquilo que, sem ele, seríamos incapazes de ver. Fazer reflexões banais sobre as injustiças da sociedade, lamentar a falta de divórcio, chamar a atenção para a pobreza, e xingar a carestia da vida — isso são coisas que fazemos todos os dias no bonde ou na hora do jantar. O que interessa é criar situações de tal modo intensas, que nós vibremos ao ler um romance sobre as injustiças, as convenções, o preço da vida. Interessa criar situações e personagens que nos forcem a *viver* o problema apenas aflorado pela nossa preguiça mental ou o nosso irremediável egoísmo. Neste livro, o sr. Amadeu de Queiroz preferiu alisar de leve as desarmonias do seu quartirão, evitando cuidadosamente soltar as velas do drama pungente que tão bem esboçou: a situação doméstica do bom Matos. Caiu em cheio na armadilha do pitoresco, perdendo-se nas possibilidades de descrição e de observação dos costumes, sem se lembrar que isso é apenas uma etapa, ou uma face do problema. O que mais espanta, todavia, é que tal coisa tenha acontecido justamente com o escritor que se livrou inteiramente do pitoresco regional em *Voz da terra*, como vimos no artigo passado. A única conclusão a tirar é que o sr. Amadeu de Queiroz perde forças e originalidade quando abandona o romance campestre. Com efeito, dentro dos quadros estreitos da observação de costumes, não cabe, ou ele não soube fazer caber, aquela poesia serena, aquele enlevo contemplativo que é uma das suas características mais fortes. E como não possui as virtudes do aprofundamento, como não sabe, à maneira do sr. Érico

Veríssimo, incluir o drama individual dentro da visão horizontal da vida, não há negar que permanece escravo duma banalidade sem solução.

Todavia, há um elemento que redime *O quarteirão do meio*: a língua e o estilo, já assinalados a propósito de *Voz da terra*. Neste livro, eles aparecem se possível ainda mais depurados. Menos plástica e menos sugestiva — devido ao próprio assunto — a linguagem do sr. Amadeu de Queiroz é aqui de uma simplicidade e uma elegância dignas de nota. Por vezes descamba para a vulgaridade, pois lhe é necessário acompanhar os personagens até nas suas possibilidades de expressão, que são poucas e más, como é lógico. Na maioria das páginas, contudo, e sobretudo fora dos diálogos, ela se apresenta manejada por mão de mestre. Falei que o sr. Amadeu de Queiroz partilha com os seus coestaduanos o amor e o senso da língua. É preciso acrescentar que, de todos eles, foi o que melhor conseguiu forjar uma linguagem ajustada ao romance moderno, porque o que melhor casou a pureza clássica à liberdade e à naturalidade da fala comum. Não me parece que o seu estilo e a sua língua sejam capazes de se prestar à verdadeira profundidade, nem de exprimir uma visão forte da vida. Nas esferas de equilíbrio e de modéstia em que situou as suas produções, todavia, não vejo outra mais límpida nem mais bem cortada. Sobretudo, sem o mínimo ranço e livre da retórica. O sr. Amadeu de Queiroz tem um justo horror ao empolamento e ao preciosismo. Pelo preciosismo pecam muitos escritores mineiros, sobretudo o sr. Eduardo Frieiro, que no seu romance *Inquietude, Melancolia* fez o herói “chupitar o aperiente” — o que imagino queira dizer “tomou o aperitivo”... O autor de *O quarteirão do meio* livrou-se da praga. E de tal modo que, mesmo afastado da bela poesia da terra, consegue nos fazer ler com agrado o seu romance monótono, ervado pelo pitoresco urbano e a horizontalidade psicológica.

Notas de crítica literária – Gilberto Freyre, sim; Giberto Freyre, não

No panorama da nossa cultura moderna, não há dúvida que Gilberto Freyre avulta de modo impressionante. Destino curioso o deste homem. Há dez anos atrás era um desconhecido para a maioria do Brasil. Embora a sua atividade venha se fazendo sentir em Pernambuco desde 1925, só com o aparecimento de *Casa-grande & senzala* o resto do Brasil tomou conhecimento do seu nome. Esse livro de estreia, que permanece ainda o bloco mais sólido da sua obra, teve um sucesso inesperado para o estudo daquela natureza. Creio que precisamos remontar até 1902 para encontrarmos nos *Sertões* um fenômeno semelhante. Assim como o desconhecido Euclides da Cunha sacudiu o país com a revelação da sua obra, o desconhecido Gilberto Freyre tornou-se com a sua, do dia para a noite, celebridade não só brasileira como continental. Num caso e outro, as razões do sucesso virão menos da perfeição em si das obras que da sua magnífica oportunidade. Os catálogos da Livraria José Olímpio anunciam um trabalho do sr. Álvaro Lins: *Gilberto e Euclides: duas descobertas do Brasil*. Pelo título, sou levado a crer que o ilustre crítico vai nos falar justamente da singular analogia entre as duas obras, do significado que uma e outra tiveram como tomadas de consciência e revelação do nosso processo cultural. Se juntássemos a ambas a *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, teríamos porventura os três acontecimentos fundamentais da história do nosso pensamento.

Como o velho Sílvio, como Euclides da Cunha, o sr. Gilberto Freyre veio trazer ao seu momento a diretriz que ele precisava no terreno cultural. Os três representam um afloramento de certos instantes da nossa história, são como os pontos de encontro, o lugar geométrico das linhas de apoio do nosso desenvolvimento intelectual. Dos três, contudo, o mais fecundante e o mais completo foi, sem dúvida, o terceiro e mais recente. Quando apareceu *Casa-grande & senzala*, o traçado dos estudos sobre o Brasil tendia lentamente à dispersão. A velha tradição histórica, de Varnhagen, Capistrano e outros, ameaçava cair num arrolamento esterilizante, num eruditismo que não é necessário acentuar. A tendência sociológica, esboçada por Sílvio Romero e brilhantemente retomada pelo sr. Oliveira Viana, estava literalmente incapacitada de levar avante a tarefa que lhe competia. Com efeito, no campo da antropologia social, o mesmo sr. Oliveira Viana se deixava ir a exageros lamentáveis, a um quase racismo sociológico, aliado a preconceitos que lhe impediam a visão clara da nossa formação, que o levavam a deixar de lado os fatores propriamente sociais para ater-se a velhas deformações lapougianas, quando não gobinistas. O materialismo dialético não encontrara no Brasil nenhum teórico de valor, como não encontrou até hoje. Os estudos mais modernos, de tendência culturalista, mal repercutiam entre os nossos entendidos. Todos sentiam, contudo, num momento de revisão de valores como era aquele, a necessidade imperiosa de uma interpretação profunda da nossa história social, a fim de que os esforços dispersos — alguns do maior valor — viessem à tona e adquirissem uma diretriz fecundante. Coube à *Casa-grande & senzala*, sem dúvida alguma, este papel de coordenação e quase revelação. Como os *Sertões*, trinta anos antes. Daí a sofreguidão com que o livro foi recebido, a repercussão encontrada, as vocações que solicitou, os esforços que sistematizou, o exemplo altíssimo que foi. Embora o sr. Gilberto Freyre não tenha formado escola, o movimento sociológico dos últimos dez anos é em grande parte resultado do seu influxo. Mesmo os estudiosos mais contrários à sua orientação; mesmo os seus mais declarados adversários, encontraram na sua obra motivo de inspiração ou de não concordância. Num ou noutro caso, permanece indiscutível a sua incalculável ação estimulante. Ainda não chegou a hora de escrever a história da influência decisiva de *Casa-grande & senzala* sobre os

rapazes que se abriam então para a cultura e o estudo. Foi um verdadeiro furor. Líamos o sr. Gilberto Freyre com emoção, com reconhecimento. Pode ser que fôssemos injustos; que antes dele muita gente houvesse dito muitas das coisas que disse. Pode ser. O fato é que para nós, ignorantes, ele era um iniciador. E, ousado dizer, fomos felizes por ter semelhante mestre.

De modo que não é possível querer diminuir a função exercida pelo sr. Gilberto Freyre na nossa cultura moderna. Muitos sábios *a posteriori*, isto é, pós-*Casa-grande*, manifestam agora um certo desdém por ele. Respeitemos as dores de cotovelo. Quem não as tem? Para os moços, a obra do sr. Gilberto Freyre continua sendo o maior acontecimento do Brasil intelectual contemporâneo. É verdade que nem todos aceitamos integralmente a sua lição. Sentimos a necessidade de criticar e levantar dúvidas, relativamente a muitas das suas conclusões e pontos de vista. Mas confessamos que a sua penetração e o seu vigor intelectual são inatacáveis, e que ainda a crítica partiu das sugestões da sua obra. Quem se lembraria hoje por exemplo, como eu já tentei fazer por escrito, de opor reparos ao seu critério culturalista... se ele não o tivesse revelado ao Brasil? São pequenas coisas que é necessário não esquecer.

*

O sr. Diogo de Melo Menezes acaba de publicar sobre Gilberto Freyre um livro de duas pontas¹. É uma contribuição preciosa para a sua biografia e para o estudo da sua evolução intelectual. Dispondo de documentação preciosa, dá ao público uma boa iconografia freyreana, inclusive as caricaturas devidas ao mestre sociólogo. Publica o rol das suas leituras, conta os seus contatos intelectuais, a sua vida universitária. Até aí, está tudo muito bem. Mas acontece que o livro é, além disso, uma apologia gilbertiana, e o caráter desta apologia é dos menos tranquilizadores.

Compreendo que os amigos do sr. Gilberto Freyre se desvelem nas provas de carinho e amizade. A campanha que ele sofreu e ainda sofre é das coisas mais ignóbeis de que há notícia na nossa história intelectual. Os seus promotores ficarão apontados para sempre à reprovação e ao desprezo enojado de todos. Os amigos que neste momento se retraíram ou (porque infelizmente há também disso) traíram não demonstraram ser muito melhores. É natural, portanto, que os verdadeiros camaradas façam questão de afirmar altamente a sua posição e tomar sem rebuços a defesa do companheiro agredido. Daí, porém, a resvalar na idolatria, vai um fosso que é necessário não transpor. E o sr. Gilberto Freyre está sendo alvo de um movimento de idolatria. Não obstante a minha admiração profunda e reconhecida por ele e pela sua obra. Não obstante a solidariedade integral que lhe manifestei neste rodapé e continuo a lhe manifestar. Não obstante ver nele a maior figura da nossa inteligência moderna, não obstante tudo isso — não posso concordar com semelhante movimento nem me furtar ao dever de denunciá-lo. O livro do sr. Diogo de Melo Menezes é um sintoma grave. Infelizmente, porque é também um bom documentário.

É preciso, duma vez por todas, nos convenceremos de que a adoração por um homem vivo é um perigo para a sua serenidade, a sua dignidade, e a nossa autonomia intelectual. Há um limite que convém não passar e que os admiradores do sr. Gilberto Freyre estão passando. Não sei qual a reação que ele demonstra em face disto. Quero crer que não lhe agradem muito as formas mais agressivas de fervor, como certos trechos do prefácio do sr. José Lins do Rego à *Região e tradição* ou destas notas biográficas de que tratamos. Quando o sr. Melo Menezes descreve as salas da casa de Gilberto Freyre e faz o relatório dos presentes recebidos, sinto um pudor de intimidade violada que, estou certo, há de ser muito mais agudo no interessado. Descrevendo a casa de Apipucos, residência do

¹ Diogo de Melo Menezes, *Gilberto Freyre*, prefácio de Monteiro Lobato, Coleção de Estudos Brasileiros da Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1944.

sociólogo, e depois de enumerar as fotografias e retratos de amigos, ali existentes, passa aos presentes: “... um vaso indígena do Amazonas (presente de um amigo querido: Gastão Cruls)... um consolo grande, presente de Dona Maroquinha Tasso... o pegador de papel em forma de J que foi de Joaquim Nabuco (presente de D. Carolina Nabuco), o tinteiro predileto de Joaquim Murtinho (presente de D. Laurinda Santos Lobo)” etc. etc., culminando com esta pura delícia: “Um ‘abat-jour’ de porcelana holandesa que se vê na sala principal foi oferecido ao casal Gilberto Freyre pelo casal José Nabuco”. Não nos espantamos mais quando vemos o jovem biógrafo, após nos castigar as emoções com várias páginas de impávido arrolamento, como numa crônica social de presentes de noivado, chegar à conclusão necessária: “Mas ao lado disso é excitante imaginar que com essa casa de Apipucos pode-se estar começando a levantar uma futura instituição da cultura nacional, como já é hoje em dia a Casa de Rui Barbosa. Como é, nos Estados Unidos, a Casa de Washington e a Casa de Lincoln”. A bom entendedor *não* basta meia palavra, pensou naturalmente o moço gilbertista...

Ressalvado o interesse biográfico e o documentário, fica deste livro uma impressão desagradável de ação entre amigos. Parece-nos ver um grupo de gilbertistas reunidos em conciliábulo destacar o mais moço para empreender o rol da documentação canônica. Todos fornecem dados, dão palpites, sugerem epítetos, e o encarregado funde tudo numa peça de exemplar imprudência, não percebendo que, tirando com a mão esquerda o que constrói com a direita, vai com isto desservindo tanto quanto servindo a glória do amigo.

Pela cabeça generosamente entusiasta do sr. Melo Menezes — discípulo, primo e amigo — não passou certamente a hipótese do ridículo com que estava ameaçando o mestre, até aqui um dos homens mais imunes da terrível praga. É de se ver a imperturbabilidade com que ele procede à distribuição de prêmios. Os poetas que Gilberto aprecia são tais; são tais os romancistas prediletos; admira muito o sr. Fulano; acha de grande importância a obra do sr. Beltrano; corresponde-se com os seguintes srs. Cicranos. (Leia-se nas entrelinhas: não gosta dos que deixaram de ser indicados). Veja-se, por exemplo, o pedantismo protetor e inocente desta observação — magnífico traço psicológico: “A Oswald de Andrade há quem atribua reparo semelhante: ‘Morreu Lampião, mas ficou Gilberto Freyre’. Aliás Gilberto Freyre *acha muita graça em Oswald de Andrade e muito admira o seu talento*. É outro moderno romancista e poeta brasileiro cujos livros lê sempre com interesse” (grifo meu).

Bastem estes retalhos de um livro que por outros aspectos é de grande interesse e oportunidade. Não sei como será recebido pelo sr. Gilberto Freyre; para o senso de ridículo dos seus leitores e admiradores, entre os quais tenho o prazer de estar, é uma provação dolorosa.

*

“Livra-me dos meus amigos, que dos meus inimigos me livro eu”. Nenhum outro brasileiro tem o direito de repetir, tanto quanto o sr. Gilberto Freyre, este rifão de eterna verdade. Os seus amigos estão querendo erigi-lo em Gilberto. Como Ruy, Nabuco, Sylvio, Euclides. Um nome só, pequeno trissílabo encantado. *Giberto*, dizem os seus conterrâneos nordestinos, e a supressão do *l* — parece que corrente naquelas bandas — dá ainda mais um som de único, sem igual, neste modo sul cheio de efes e de erres. *Giberto*. Casa de *Giberto*. *Giberto* idolatrado. Não, não nos é possível aceitar semelhante coisa. Queremos o sr. Gilberto Freyre com *l* e sobrenome, que para atrapalhar já basta o *y*. Queremo-lo livre da corte dos amigos, que acabam envenenando tudo com a sua veneração indiscriminada e são capazes de transformar o mais modesto dos homens num ogre irritado, mais insaciável de incenso do que a caopora de carne humana. A admiração requer discricção para não descambar no ridículo e dar origens aos acaudilhamentos intelectuais. Aconselharia o sr. Melo Menezes refazer o seu interessante livro para uma

segunda edição mais objetiva e mais discreta, porque há nele elementos de grande valor para nos auxiliar a traçar o perfil deste grande homem que é Gilberto Freyre, a quem peço a Deus, fervorosamente, que livre dos seus amigos.

Verlaine — Antonio Candido

Não será grande exagero afirmar que o simbolismo francês constituiu o movimento poético mais importante da literatura contemporânea. Não só pelos valores próprios que manifestou, como talvez sobretudo pelos caminhos largos e infinitos que abriu. Os chamados simbolistas operaram o milagre da “ruptura entre a versificação e poesia”, assinalado há pouco por um crítico belga, e, portanto, tornaram possível este grande *pari*, esta aposta pascaliana com a arte que é a poesia moderna. Tornaram possível a desbragada experimentação do cubismo poético, do surrealismo, do dadaísmo; permitiram, pelo seu aspecto de sublimação do Parnaso, a reintronização da poesia conceitista, de efeitos surpreendentes e revigorantes. Homens como Yeats e Stefan George aprenderam com Mallarmé o “segredo do canto”, e Eliot, bêbado de Rimbaud e Laforgue, iria plantar a sua influência transformadora no próprio cerne da poesia inglesa moderna. A escola de George não se limitou à poesia, mas levou o simbolismo ao próprio pensamento, bastando para avaliarmos o seu alcance um livro como o *Nietzsche — Ensaio de mitologia*, de Ernst Bertram. A crítica francesa se retemperou ao seu contato, adquirindo um mordente sutil e raro com Schwob, Rémy de Gourmont e o próprio Gide. O repto mallarmeano, lançado no *Coup de dés*, foi levantado pelo pedagogo espantoso que se chamou Guillaume Apollinaire e por ele transmitido à geração insubordinada do após-Guerra. Noutra direção, Valéry e Claudel iam construir as suas obras na esteira do Simbolismo, como também nela ia elevar o seu canto puríssimo esse extraordinário Giuseppe Ungaretti, por cuja flama muitos no Brasil tivemos a sorte de ser aquecido.

No meio desta aventura extraordinária, qual o lugar de Paul Verlaine, cujo centenário se comemora este ano? Como se sabe, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud formam a trindade sagrada do simbolismo. Um instante de atenção nos faz imediatamente ver que, dos três, o primeiro é o menos exaltado nos nossos dias. Não o menos amado, porque ele deitou no coração dos leitores raízes que não se deixam facilmente arrancar. Além disso, a lenda da sua boêmia, a vagabundagem, a morte no hospital, mantém certo halo de propaganda em torno de uma obra puríssima. Na árvore genealógica da poesia moderna, contudo, os seus galhos são os mais fracos, os menos exuberantes. Mallarmé continua fonte de inspiração e objeto de debate. A sua obra imitada e rara, o ideal de ascese estética legado por ele aos pósteros, a arrojada construção intelectual que realizou, lhe dão permanência, prolongando-o nos discípulos, diretos ou indiretos. Rimbaud, chamado certa vez por Jacques Rivière o maior poeta de todos os tempos, aumenta de prestígio a cada dia e a sua obra exígua nutre a inspiração de poetas de todas as raças. A parábola posta pelo sr. Mário de Andrade à entrada da *Escrava que não é Isaura* define de certo modo o sentimento da maioria em relação ao menino prodígio das *Illuminations*. Entre os dois, não há dúvida que Verlaine se apaga e adquire o afastamento das coisas ultrapassadas. A sua obra, após ter alimentado uma longa corrente de poesia intimista, após ter ensinado a muitos o trabalho do verso, após ter marcado de modo definitivo certos poetas do nosso modernismo — a sua obra não apresenta mais hoje em dia aquele apelo de coisa rara e misteriosa que garante a sobrevivência. Comparado com a dos seus dois amigos, a sua poesia lembra a posição da de Byron em relação à de Shelley.

O motivo, creio eu, deve ser procurado no maior ou menor grau em que cada um deles rompeu com a tradição e, deste modo, criou quadros novos, modelos para as gerações futuras. Rimbaud é quase um fenômeno sobrenatural, com a sua atividade artística intensa e breve, dos quinze aos dezoito anos, e o desprendimento completo de tudo quanto fosse convenção, conveniência, respeito humano. Foi a própria poesia, e o

seu rápido contato com ela esteve submetido a uma embriaguez espantosamente lúcida, segundo a qual procurava a posição absoluta do poeta vidente. “Digo que é preciso ser vidente, fazer-se VIDENTE. O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido *desregramento* de *todos os sentidos*”, escrevia ele aos quinze anos. Com um tal programa, que pôs rigorosamente em prática, não é de espantar que se firmasse de maneira única, acima dos padrões, possuindo uma tal intensidade criadora que a sua escrita se aproxima das fulgurações e nos revolve de emoção todas as vezes que dela nos aproximamos. Ao lado deste visionário de gênio, Mallarmé, apesar da pacatez burguesa, da vida medida normal, respira numa atmosfera também rara, difícil e heroica. Com a mão de ferro e uma lucidez sufocante, guiou o seu barco (“*le blanc souci de notre voile*”...) em águas novas, rompendo com o passado e instalando o artista no coração da poesia como um artífice inspirado mas sobretudo artífice. Entre a embriaguez e a determinação artística, Verlaine permaneceu indeciso, num domínio talvez mais humano e, sem dúvida nenhuma, mais preso à tradição.

Assim como o seu burguesismo fundamental de filho-família decaído não o deixava se colocar acima do bem e do mal, como Rimbaud, nem a sua constituição sexual dúbia lhe permitia uma escolha decisiva entre o homem e a mulher, o seu apego ao passado francês impediu-lhe uma libertação mais funda e decisiva no terreno da poesia. Há uma peça das *Illuminations* que é significativa para compreender Verlaine — aquela peça magnética e cruel que principia: “*Pitoyable frère! Que d’atroces veillées je lui dus!*”, e na qual Rimbaud inscreve a deliberação que tinha de libertar Verlaine das amarras com as convenções, elevando-o à mesma atmosfera dificilmente respirável em que ele próprio vivia, planando sobre o bem e o mal: “*J’avais en effet, en toute sincérité d’esprit, pris l’engagement de le rendre à l’état primitif de fils du Soleil*”. Verlaine resistiu a esta iniciação, não conseguiu ser filho do Sol e permaneceu sempre indeciso, na dubiedade que lhe constitui o fundo do seu caráter e marca para sempre a sua obra.

Numa pequena nota autobiográfica, Verlaine fala claramente do seu desejo de dar expansão aos dois homens que sentia dentro de si e que era incapaz de harmonizar ou pelo menos dirigir. Por isso, fazia alternar um livro piedoso com um livro mundano, *Bonheur* depois de *Amour*, *Jadis et naguère* depois de *Sagesse*, a fim de “*inaugurer ce système basé sur le fameux homo duplex*”. É nesta dualidade, neste dilaceramento interior agravado por uma fraqueza crescente, auxiliada pelo álcool e pela vagabundagem, que devemos procurar a chave da obra e da vida de Verlaine. É nela que está a causa da sua ousadia artística, relativamente limitada quando a comparamos com o ímpeto renovador dos seus dois grandes amigos. O poeta estava por demais ligado a certas tradições francesas, sobretudo populares e medievais, como o burguês transviado àquelas convenções que não conseguia repudiar de todo, ou o amante dividido entre o fervor pelo corpo feminino e a solicitação do homossexualismo.

Falando deste, não é possível deixar de reconhecer a força que tiveram as relações de Verlaine e de Rimbaud no sentido de depurar e como que apurar a respectiva vocação poética. Não é possível, evidentemente, considerá-la do ângulo banal duma simples satisfação da carne. Rimbaud foi para Verlaine a revelação da grandeza poética, e o sentimento mais forte que o animava era certamente o da adoração quase religiosa pelo artista genial que soube descobrir no menino pernalta e malcriado de dezessete anos. Para Rimbaud, Verlaine foi a ocasião daquele desregramento dos sentidos que ele aspirava, e graças ao qual pôde deformar mais ainda as suas visões poéticas e penetrar na pura liberdade.

Da aventura trágica, Rimbaud saiu com as *Illuminations* e a *Saison en enfer*. Expandiu ao máximo a sua capacidade de exaltação e cessou bruscamente o seu canto, como quem sabe não poder ir mais longe. Verlaine, com a dubiedade costumeira, saiu

com uma dupla joia, que é a sua obra-prima: dum lado, as *Romances sans paroles*, em que a euforia da plenitude vital lhe ditou os versos mais puros que jamais conseguiu fazer: do outro, *Sagesse*, onde, esmagado pela consciência cristã do pecado, sublimou os sentidos padecentes na mais bela poesia religiosa da sua língua, no mesmo nível que as baladas de arrependimento de outro grande pecador — Villon.

Assim, portanto, ele foi plenamente o *homo duplex* com que caracterizou a si mesmo. Não atingiu a grandeza suprema, acessível apenas aos que conseguem fazer a unidade dentro de si, porque só ela é condição de progresso. O pobre Lelian não progrediu a partir de *Sagesse*: antes, talvez, tenha regredido. Por isso mesmo, todavia, o seu drama é mais pungente e as notas que desfere mais humanas. A grandeza tem algo de monstruoso, de anormal. Rimbaud não é um homem, é um arcanjo rebelado; a pureza de Mallarmé, heroicamente conseguida e conservada, é uma atmosfera rarefeita e às vezes fria. Ambos se elevaram demais acima de nós. No calor de Verlaine, porém, há uma humanidade mais viva, mais próxima da nossa. Fraco; às vezes vil, às vezes puro; mau poeta frequentemente, grande poeta quando queria — é bem a imagem das contradições em que se debate o homem. E por isso é tão amado.

Notas de crítica literária – Armadilhas, para quê vos quero?

Quem leu o *Lys rouge* não se esquece mais do poeta Choulette, espécie de caricatura amena de Verlaine. Procurando a simplicidade dos puros, Choulette prega contra os requintes de toda espécie, tanto os do corpo quanto os do espírito. Afeta uma ignorância total em relação aos últimos, se quer fazer crer que a sua poesia sutil e trabalhada, nutrido de tradições puríssimas da cultura, é um canto piedoso e espontâneo, como os de São Francisco ou os do mais ignaro dos bem-aventurados, tocado pela graça da inspiração poética. Na realidade, como nos conta o romancista, Choulette é um finíssimo letrado — “un fin lettré”. Sob a aparência rude e as “gaffes” intencionais, havia uma procura de efeito, um rebuscamento tão sutil quanto o do mais “salonnier” dentre os literatos. Sem comparar absolutamente um ao outro, confesso que me lembro do poeta vagabundo do *Lys rouge* sempre que leio o sr. Mário Neme. Não que este seja um vagabundo místico, “cocktail” de farsante e iluminado, como o outro. Nem muito menos um fino letrado. Não há mais finos letrados entre nós, homens que vivemos do rádio para o jornal, lutando pelo troco nos estribos dos bondes ou nos corredores apertados dos ônibus.

No entanto, há no sr. Mário Neme uma técnica muito interessante de despistamento. Afeta uma rudeza e um primitivismo que são, na realidade, tão trabalhados quanto os do velho Choulette, e atrás da atitude despreziosa com que chasqueia os intelectuais e os eruditos, está escondido um homem com vocação indisfarçável para uma e outra coisa. A lista das suas obras é composta mais de estudos e pesquisas que de obras de ficção, e a sua própria atitude na vida é construída, com uma aplicação que já a fez tornar-se segunda natureza.

Eu próprio deixei-me cair na armadilha do sr. Mário Neme por ocasião do aparecimento do seu primeiro livro — *Donana sofredora*. Falei então em esboços decalcados tão diretamente sobre a vida, que não chegavam a ser obras literárias realizadas. Enganei-me com a aparência e não compreendi bem o que havia de realização artística em profundidade naquelas historietas despreziosas e traiçoeiras para o crítico. Senti, desde o primeiro momento, a estilização da vida, tão presente e tão importante quanto a outra. Faltou-me — como penso que faltará a muita gente — a malícia suficiente para identificar, por detrás do aparente ramerrão, a intenção artística profundamente aparelhada e consciente. Coisas que se percebem melhor, seja dito em minha defesa, neste último livro do autor — *Mulher que sabe latim...*¹. Amadurecimento e progresso, não há dúvida que há. Em *Donana sofredora* o sr. Mário Neme deixava às vezes levar-se por um senso de pitoresco, e mesmo de pilhéria, que comprometia os seus contos. Aqui, quase sempre o pitoresco é símbolo, e a pilhéria, alto humorismo. Para usar uma velha muleta crítica, direi que a densidade psicológica dos personagens do sr. Mário Neme ganhou uma consistência apenas visível no livro anterior, se excetuarmos a pequena obra-prima que é “Marta Maria enxovalhada”. É verdade que o conto dispensa a psicologia, porque é... um conto, isto é, um caso e não um estudo. Não obstante, quando o conto se transforma em instrumento de observação psicológica, vemos não raro a sua sugestão nos apanhar mais em cheio que a do romance, porque o choque emocional que recebemos é mais curto, mais concentrado, mais duradouro e, portanto, mais eficaz. Exemplo (é claro), Machado de Assis, com a “Singular ocorrência” ou “O enfermeiro” ou o “Capítulo dos chapéus”. Em *Mulher que sabe latim...*, há certos contos nestas condições. Entre eles o que deu nome ao livro, e que se chama, por inteiro, “Mula que faz him, mulher que sabe latim...”.

¹ Mário Neme, *Mulher que sabe latim...*, Editora Flama Limitada, São Paulo, 1944.

Mas, sobre todos, os admiráveis “Dona Adelaide, como o nome indica” e “Dona Marta e aquelas crianças com fome”. Neles, o sr. Mário Neme realiza o máximo de sugestão e de tensão com um mínimo de efeitos, ou seja, sem apelar para recurso algum além da sua prosa fiada e das coisinhas pequenas com que enche os contos. Não que apelar para grandes recursos seja defeito; muito pelo contrário. A característica deste nosso autor, porém, é tocar na viola o que os outros usualmente vão tocar na harpa. E toca com uma arte que não sei quem sai levando vantagem... A singular aventura de Dona Adelaide, traída pelos instintos e pelos recalques numa caminhada pela cidade afora, revela no sr. Mário Neme capacidade criadora aparentemente incompatível com o realismo ingênuo que usa a fim de engodar os incautos. De modo que este livro resulta num feixe de bons personagens: Dona Adelaide, Ernestina, Dona Marta... e o próprio autor.

Na carreira literária do sr. Mário Neme há uma tirania que ameaçou desequilibrá-la a certa altura: ele próprio. O sr. Mário Neme é personagem dos seus contos. Não transposto nem sublimado, na pele de Dona Fulana ou seu Beltrano, mas em carne e osso. Por isso dá o nome aos dois, ou antes, a ele próprio, e faz aparecer pelos contos adentro um “seu” Mário, como o nome indica. Em *Donana sofredora* a presença do autor-personagem era menos evidente, porque andava mais disfarçada. Pensando bem, vê-se que era mais perniciosamente absorvente ali do que aqui, onde aparece sem máscara, com nome e tudo. Nas dez histórias deste livro, há pelo menos três em que o autor é personagem central, com nome ou presença: “Cemedocéia e o poder da ficção”, “No fundo eu era contra a tradição do ‘Flor de Maio’”, “Meu filho prócer”, não contando aqueles em que aparece como ponto de referência, “Aniceto, a vida desgraçada dele”, por exemplo.

Nesta originalidade vai, sem dúvida, uma das forças do sr. Mário Neme. Construindo dentro de si um personagem, ele pode realmente dar-lhe uma realidade mais viva do que se fosse buscá-lo fora. E como é também um humorista, pode ressaltar-lhe as fraquezas e as falhas, com uma ternura e uma compreensão cheias de humanidade.

Realizando com mais desafoço e mais franqueza do que em *Donana sofredora* o seu personagem-sósia, (lá, este anda meio diluído pelos contos), o sr. Mário Neme conseguiu libertar-se do perigo de ser devorado por ele, e pode criar outros personagens com maior largueza e interesse humano. Transcendeu inteiramente o traço pitoresco e o detalhe anedótico, fundindo o seu humorismo numa objetividade criadora, mais sincera e mais generosa. Por isso, a tendência geral do presente livro é diversa do anterior. Lá, pareceu-me poder dizer que não havia propriamente personagens, mas um único personagem, se bem me lembro: a covardia. O sentimento da fraqueza humana, da irremediável fraqueza que leva às pequenas misérias como às grandes felonias, enchia as páginas do sr. Mário Neme, numa verdadeira obsessão. O cômico se tornava pungente, o trágico ficava revoltante, e emanava de tudo uma sensação de avacalhamento — com perdão da palavra — que importava numa concepção fundamentalmente pessimista do homem. Às vezes divertida, mas cruelmente pessimista, sem apelo nem agravo.

No ciclo de contos que formam *Mulher que sabe latim...*, a impressão final é diferente. O sr. Mário Neme continua a ser, não há dúvida, o cronista tragicômico das pequenas misérias, das coisas mesquinhas de todo o dia. Mas envolve-as agora com uma simpatia mais compassiva. Parece insistir menos da pequenez moral, na mediocridade do caráter dum Ancioto que na complexidade de uma Dona Adelaide e no drama pungente de Dona Marta, a que queria vender a sepultura do marido para matar a fome dos filhos. Sem que renuncie, evidentemente, ao sal da pilhéria e da ironia, com que tempera usualmente as suas produções. Parece, pois, que não só o sr. Mário Neme avançou muito em senso de complexidade como, talvez conseqüentemente, passou a encarar os seus

personagens não apenas do ângulo do aviltamento da vontade e do caráter, mas de uma posição mais arejada e humana.

*

Como pisamos um campo de armadilhas, mal saímos dum arriscamos cair noutra. Já sabemos que o aparente ramerrão, o aparente fotografismo mesquinho e sem interesse dos contos do sr. Mário Neme esconde um trabalho psicológico em profundidade. Longe de serem instantâneos da vida, são elaborações intencionais, em que a seleção da inteligência intervém certamente mais do que a máquina registradora da observação de todo o dia.

O mesmo se dá em relação à língua. Falando de *Donana sofredora*, há mais de três anos, lembro-me que aceitei integralmente a experiência linguística do sr. Mário Neme — justamente o aspecto mais repellido pela crítica de então. Desta vez, o autor tomou o cuidado de fazer um pequeno prefácio, em que explica a sua orientação e os seus pontos de vista neste terreno. Sustenta a riqueza sintática da “língua brasileira”, capaz de servir para a criação literária. Retoma, portanto, a posição do sr. Mário de Andrade, sem, todavia, carregar nos maneirismos com que este exagerou necessariamente a sua linguagem de combate e reforma. O nosso brasileirismo literário foi vítima dum equívoco curioso: o de pensar que a introdução de formações léxicas nacionais resolvia o problema. Assim, vimos os caboclos de Afonso Arinos construírem eruditamente uma frase em que o tom local era dado por um ou outro regionalismo e alguma alteração prosódica registrados cuidadosamente em grifo. Assim foi Coelho Neto, assim como foi o próprio sr. Monteiro Lobato. O sr. Mário Neme insiste no aspecto sintático da questão: “Este livro é, antes de tudo, uma tentativa de estilização no sentido de aplicação da sintaxe popular a uma linguagem literária... A sintaxe empregada nestas histórias é uma que se pode dizer mais genericamente do Brasil do que regional de São Paulo; o léxico, sim, é de uma certa zona de povoamento, por que a psicologia da linguagem forçou o autor a empregar o vocabulário do seu ‘universo de discurso’... Porque é exatamente na formação sintática, na construção das frases, no jeito de dizer, e em alguns pormenores de valor mais psicológico do que propriamente gramatical, que assenta o principal característico da língua do Brasil de atualmente. Esse característico principal o leitor encontrará neste livro de um modo tão marcado — que sentirá logo de cara o sabor da língua brasileira, não obstante não encontre, por mais que procure, aqueles artifícios que por muito tempo foram considerados expressão do idioma nacional: aqueles ‘bamo simbora’, ‘eles vai’, ‘nóis qué’, e outras mutilações prosódicas do mesmo tipo, e igualmente fáceis”.

A longa transcrição livra-me do trabalho de expor ao leitor o sentido da língua forjada pelo sr. Mário Neme, que considero dum importância enorme para a nossa expressão literária. Própria para a ficção e a crônica, não será, sob a forma acentuadamente estilizada que apresenta, a língua geral da literatura. Mas significa, sem dúvida alguma, um trabalho de desbastamento e como que de fisiologia linguística, que nos faz compreender melhor o instrumento que usamos. E quando calhar estar nas mãos de um escritor de peso, nas mãos do melhor contista moço que possuímos, o resultado é uma obra tão sugestiva e forte quanto *Mulher que sabe latim...*

Notas de crítica literária – Monteiro Lobato

O sr. Monteiro Lobato é dos valores mais indiscutidos da nossa literatura moderna. Velhos e moços, passadistas e modernistas, brigados em tudo o mais, concordam plenamente no culto de que votam. Como acontece em relação aos grandes escritores, cada leitor vê nele exatamente a qualidade que mais lhe agrada. Iconoclasta violento, para os moços é um precursor do modernismo. Para os mais velhos, é um escritor seivoso e correto, tradicionalista e antimoderno. Todos têm razão. O sr. Monteiro Lobato é uma espécie de ponto de união, de elo entre dois períodos, sendo preciso encará-lo sob o tríplice aspecto de contista, autor para crianças e homem de negócios.

Do ponto de vista prático, a sua visão das coisas foi moderna, quase revolucionária em face da rotina brasileira da década de Vinte. No mundo dos *beaux-parleurs* de então, espuma eufórica da “onda verde”, foi uma cabeça voltada para os problemas comerciais e industriais. Indústria do livro, ferro, petróleo — três campos de batalha em que deixou o sulco da sua atividade. Teve o talento de trazer ao público problemas geralmente limitados a pequenos grupos dirigentes, revelando um talento publicitário à americana e pondo a pena e a palavra a serviço das campanhas econômicas. Não se esquecerá facilmente o desassombro com que vergastou as cidadelas oficiais, e o seu nome hoje em dia é quase um símbolo de pensamento livre e dignidade intelectual; o sr. Monteiro Lobato é um homem que tem pago bem caro o privilégio de ter ideias e a coragem de defendê-las. Em compensação, por todo o Brasil é amado e respeitado. Do ponto de vista da ação, portanto, foi de fato um antirrotineiro, quase um revolucionário. Como o é na literatura infantil, campo em que realizou uma obra cheia de graves defeitos na sua última fase, é certo, mas desbravadora e útil, levando à criança brasileira desde a poesia forte desta obra-prima que é o *O Saci* até a vulgarização nem sempre feliz dos livros mais recentes.

No entanto, há muito de passadista no sr. Monteiro Lobato, literariamente falando. A sua obra tem hoje um sabor quase histórico, porque se engasta numa ordem estética há muito ultrapassada. *Moderna* ao seu tempo graças ao vigor com que sacudiu o marasmo literário reinante, fê-lo quase que fisiologicamente, por choque. Modernidade foi nele sinônimo de veemência e de força. *Urupês* representou uma concepção pessimista da vida, expressa com energia numa quadra de mesquinhez intelectual. Um *pendant* do carioca Lima Barreto. Ultrapassada pelo movimento de vinte e dois a fase a que ele correspondia, as obras seguintes do autor como que forcejavam por prolongá-la, num verdadeiro trabalho de conservantismo literário. Os seus contos entraram pela década de Vinte adentro como representantes dum espírito já vencido, e que nele se mantinha ainda vivo pela força do seu talento e da sua personalidade.

Do ponto de vista da língua e da concepção literária, a sua obra se manifestava tão tradicionalista quanto a do sr. Afrânio Peixoto ou a de Coelho Neto. Os contos de *Urupês* são escritos numa língua antinatural e rebuscada. Que é, seja dito de passagem, um dos segredos da sua força. Para estilizar a vida, o sr. Monteiro Lobato travou da enxó, do formão e das cores raras. Talhou com exagero e coloriu com profusa exuberância. Pintou a espátula, ressaltou a humanidade dos seus personagens com o substantivo raro, o acúmulo dos adjetivos, o preciosismo da construção. Desta modelagem cheia de músculos e seiva, resultaram os admiráveis trechos de ficção, o melhor título da sua glória literária. E que são, portanto, não uma inovação, mas o produto extremo de uma velha tradição luso-brasileira (e sobretudo lusa). De tal modo que nos contos em que combateu o tipo tradicional e idealizado do caboclo, fê-lo por meio dum verbo tão tradicional quanto ele.

Seu combate ficou reduzido à metade. Não compreendeu — e muito maltratou os que compreenderam — que para a revisão dos valores intelectuais era necessária revisão equivalente e paralela dos valores de expressão. Leia-se o trecho seguinte de uma carta a Godofredo Rangel: “O que me increpas no estilo é certo. Reconheço-o e é deliberadamente que sorvo as brutezas de Camilo. Esse galego soa a carne crua numa terra em que, a avaliar pelo ‘amarelão’ do estilo comum, os escritores só se alimentam de marmelada branca. Em todas as literaturas eu procuro sempre o carnívoro — os Kipling, os Mencken, os Gorki — e ponho os alfenins de banda: Pierre Loti, Catulle Mendes e mais mimos de Vênus. Meu regime dietético é o dos cloróticos; Ferro Bravais, bifes vermelhos, coisas bem azotadas. Evito farinhas. O fim em vista é mineralizar o verbo para ver se não morro de tísica mesentérica do ‘estilo brasileiro’ para o qual devo ter predisposição congênita”. Para conseguir o vigor que é, como se vê, uma exigência do seu temperamento o sr. Monteiro Lobato não se libertou dos velhos moldes. Contentou-se com acentuá-los, o que prova como se acomodava bem dentro deles.

É preciso, portanto, acabar com a lenda de um Monteiro Lobato reformador da língua. A sua, por mais bela que apareça (o que se dá na maioria das vezes) nunca perdeu aquele “ranço camiliano”, de que fala com justiça o sr. Edgar Cavalheiro. “Camilo é o estilo estadulho. Dá porradas geniais!”, brada o sr. Monteiro Lobato na carta citada, de 1917. E numa de 1926, dizia, resabiado: “Vou ver os *Bonecos* do W. Brandão, embora me falte fé nos novos”. Com efeito, no tempo da sua grande produção — de 17 a 30 — foi nada menos que um conservador literário, de nariz sempre meio torcido para os inovadores, ele que se queixava tanto da moleza nacional. O sentido e o alcance da sua obra, que fazem com que ela permaneça em boa parte, está no vigor com que, numa época de relativa inconsciência literária, afirmou a sua concepção pessimista do homem brasileiro. Mas um pessimismo “sui generis”, que se poderia chamar de pessimismo fecundante e que foi o substrato da sua atividade. Constituem-no o tipo do Jeca, a visão do brasileiro, as diatribes político-econômicas, as desconfianças ante a cultura livresca, ligados num verdadeiro sistema pessimista de concepção da vida nacional. A meu ver, é esta faculdade mestra que fecunda a sua obra e norteia a sua ação. Com efeito, o sr. Monteiro Lobato não é um desanimado. Pelo contrário, está sempre pronta a novas e altas cavalarias. Enche as suas páginas com invectivas contra o seu meio e afirma a cada passo o seu desânimo quanto ao futuro da “sub-raça brasileira”. Mas vive contribuindo com afínco e secreto amor, a cada página e cada ato para levantar o nível material e intelectual do seu povo. Nega-se, todavia, a se portar diante dele na atitude superficial e despistadora do encômio. E tê-lo negado desde sempre, tê-lo negado com *Urupês*, há quase trinta anos, no tempo da fundação da Liga de Defesa Nacional e da exaltação patriótica que se alastrou pelo país demonstra bem a profundidade e a serenidade da sua convicção. Num momento em que a senha era queimar incenso, a atitude fecunda consistiria em trazer um pouco de arruda pisada a fim de chamar os olfatos à realidade. Foi o que fez o sr. Monteiro Lobato, e daí por diante nunca mais renunciou à ironia risonha ou à indignação ao tratar da nossa vida. Em *O circo de Escavallinho*, o Visconde de Sabugosa se empanturra de sabcença, de tanto morar numa casinha de livros; em *As caçadas de Pedrinho* surge uma nova função econômico-social: a dos *linguas*, indivíduos privilegiadamente dotados de saliva e especializados, pois, em lambar os selos dos impostos inumeráveis. Com estas armas, e mais com a carta, o panfleto, o livro de combate, o sr. Monteiro Lobato prolongou na vida a sua diretriz intelectual, apresentando uma obra coesa, em que é difícil destrinçar o homem de ação do artista, o intelectual do cidadão. Com elas, vai deixar na história das nossas ideias, através da energia bem-humorada, mas inflexível, a marca daquele pessimismo criador a que me referi.

*

Recentemente, o sr. Monteiro Lobato deu à nossa literatura um dos monumentos mais importantes dos últimos tempos. Não tanto pelo conteúdo, talvez, quanto pela novidade e pelo exemplo. Refiro-me à *Barca de Gleyre*¹, que enfeixa quarenta anos da sua correspondência com o sr. Godofredo Rangel.

Na literatura brasileira, não existem praticamente documentos pessoais. Diários, cartas, memórias são coisa rara, parca e imperfeita. Parece que temos um pudor irremediável, um inexplicável sentimento de inferioridade ante o público. Brasileiro é gente que diz volta e meia, depois de dez livros publicados: “Eu, que não sou um intelectual”; “Vocês literatos” etc. Reflexo ainda do velho pragmatismo dos conquistadores da terra e dos consolidadores da conquista, para os quais a literatura deveria parecer uma espécie de tricô para homens. Como quer que seja, os brasileiros têm vergonha de ser literatos. Depois de cem anos de literatura intensa, *A barca de Gleyre* é o primeiro grande volume de correspondência literária a ser publicado. Porque as medidas de Machado de Assis, reunidas num magro volume pelo sr. Fernando Nery, não chegam a ser cartas. Como não o são as respostas de Joaquim Nabuco, coligidas noutro livro, ao lado dos bilhetes de Machado, por Graça Aranha. A correspondência de Jackson Figueiredo, que se começou a publicar, é mais interessante e rica. Coube no entanto ao sr. Monteiro Lobato e ao sr. Godofredo Rangel tornar pública a primeira grande correspondência literária do Brasil. A parte do primeiro, já publicada; a do segundo, consta-me, a sair.

A barca da Gleyre é um documento precioso. Assistimos através das suas páginas toda a evolução do sr. Monteiro Lobato, desde 1903. Mais do que o homem Monteiro Lobato, porém, interessa-nos aqui o fenômeno literário. O fato de um escritor ter bastante consciência do seu papel e da sua posição de escritor para, vencendo pudores sem sentido, dar ao público um roteiro da sua vida. Há alguns dias o sr. Waldemar Cavalcanti admoestava os moços no sentido de fazerem da sua vida intelectual um trabalho constante, incansável, minucioso. E citava Gide, septuagenário, se esforçando por dominar a língua alemã. Não é preciso sair de casa. As cartas do sr. Monteiro Lobato são um exemplo de dedicação infatigável e minuciosa ao ideal artístico. Até 1920, mais ou menos, predominam as cartas extensas, exclusivamente literárias; mais tarde, vem o período dos negócios, dos projetos, das lutas; finalmente, as cartas de balanço e de recordação. Em todas elas, porém, o interesse pela literatura permanece vivo. As primeiras nos falam do aprendizado longo e duro a que se submeteu o autor, trabalhando a sua prosa com uma pertinácia admirável. Vê-se por elas o que há de deliberado e de consciente nos seus processos intelectuais. Vê-se a revelação da sua consciência artística, exigente, apaixonada. E numa das últimas cartas, (7-10-43), depois de editoras, petróleos, ferros, comércios e indústrias, vem esta confissão emocionante: “Rangel, hás de estar estranhando o tom eufórico desta carta e pensarás que é o ferro ou o petróleo que vem vindo *around the corner*. Nada disso. É a perspectiva do encontro de tia Nastácia com Isaac Newton que me põe de bom humor. Imagine a coitada lá pelos intermúndios escorregando dum rabo de cometa, caindo de estrela em estrela e afinal aparada por um par de braços. De quem? De ‘sir’ Isaac Newton! E o Burro Falante, que andava gostando dela e com honestíssimas ideias de casamento, derruba as orelhas, enciumado. Adeus, Rangel. A literatura ainda é o meu consolo...”

É preciso ler este livro para compreender o sr. Monteiro Lobato no dinamismo da sua vida literária — homem complexo e instável, muito moderno para ser passadista, muito ligado à tradição literária para ser modernista, ponto de encontro de duas épocas e

¹ Monteiro Lobato, *A barca de Gleyre — Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*, com um prefácio de Edgard Cavalheiro, Companhia Editora Nacional, 1944.

duas mentalidades, símbolo da transição da nossa literatura, exemplo de labor intelectual e de consciência literária.

Notas de crítica literária – Poesia inglesa

“Considero, sem nenhum espírito de *parti pris* nacional, que é um dos melhores senão o melhor conjunto de poesia deste século”, disse o sr. Vinícius de Moraes da poesia brasileira, no pequeno e magnífico resumo que dela fez para o número 96 da revista argentina *Sur*. Se não temos os grandes vultos, diz ele, como Ungaretti, Rilke, Stefan George, Yeats, Garcia Lorca, José Regio, temos em compensação uma *équipe* mais vasta e homogênea — um bloco mais sólido e mais extenso.

É possível que o sr. Vinícius de Moraes tenha razão. Não há dúvida que a nossa poesia contemporânea iguala a norte-americana e a portuguesa, supera a italiana e a ibero-americana. Mas restam a francesa, a espanhola e sobretudo a inglesa. De qualquer modo, já não é pouco podermos falar da nossa de igual para igual em relação às outras. E o fato é tanto mais extraordinário quanto somos um povo de pouca imaginação e pouca capacidade poética. Só os ingênuos continuam a insistir na imaginação do brasileiro, confundindo com ela a relativa excitabilidade mental que costuma nos assaltar na puberdade, morrendo no fim da adolescência. Há muitos anos, não me lembro em qual dos seus ensaios, o sr. Gilberto Amado apontava com justiça o caráter imediatista e pragmático da inteligência brasileira, pouco afeita à abstração, à atividade desinteressada do espírito e toda voltada para o culto das chamadas profissões liberais. Questão de necessidade, dizia o sr. Gilberto Amado; atitude necessária num povo que tem pela frente tarefas urgentes de construção. Não me aventurando a explicar, deixo a responsabilidade ao ensaísta e limito-me a verificar o fenômeno.

Sem imaginação e sem o sentido profundo do jogo das ideias e das imagens, seria de esperar que o nosso acervo poético fosse mesquinho e irrelevante. Aí, porém, entra o milagre, pois todos nós sabemos que assim não é. A nossa poesia não só faz boa figura, como apresenta um progresso constante. A ponto do sr. Vinícius de Moraes poder hoje em dia fazer a observação citada. Temos, sem dúvida, uma boa meia dúzia de poetas de primeiríssima ordem e mais uma dúzia que lhes vem logo em seguida. Não se pode exigir mais de um momento literário.

Comparada não só com a nossa, como com muitas outras, a literatura inglesa leva a vantagem inestimável de uma tradição poética — talvez a mais sólida do Ocidente — que mantém uma atmosfera densa de estímulo à floração do talento. O recente concurso entre os homens do Oitavo Exército é uma prova significativa do lugar que a poesia ocupa entre o povo inglês. Dá a impressão de ser uma necessidade vital, uma atividade de todos os momentos, um instrumento de equilíbrio e definição na vida. Em meio ao número incontável de poetas mínimos, se alteia um bloco de poetas menores, que serve de plataforma a alguns poetas maiores, dentre os quais se elevam periodicamente os poetas máximos. No século presente a Inglaterra já viu os dois grandes — Yeats (1865-1939) e Eliot (1888) — e certamente uma vintena de talentos apreciáveis: George Russell, Walter de La Mare, Wilfrid Owen, John Masefield, os Sitwell, Hebert Read e os recentes W. H. Auden, Cecil Day-Lewis, Louis MacNeice, Stephen Spender, Dylan Thomas, Kenneth Allott etc. Justamente sobre os últimos é que pretendo dizer alguma coisa ao leitor nos próximos artigos. Ao que me parece, são pouco conhecidos no Brasil fora dos grupos diretamente interessados em poesia inglesa. As únicas referências que tenho lido sobre alguns deles são devidas ao sr. Eugênio Gomes (*D. H. Lawrence e outros*, 1937), ao sr. José Eduardo Fernandes (*Clima*, n. 4, 1941), e ao sr. Otto Maria Carpeaux (*Origens e fins*, 1944). E apenas o segundo se estendeu um pouco mais. Os outros limitaram-se a mencionar.

No entanto, poucos poetas merecerão tanto carinho quanto os modernos ingleses, a geração aparecida por volta de 1930 e firmada com a publicação coletiva *New signatures* (1932). Geração quase toda com tendências esquerdistas, que movimentou a década passada e contribuiu com uma solução original e feliz para o famoso problema da poesia participante. Em seguida a este grupo, mais ou menos liderado por Auden, apareceram os novíssimos, nascidos entre 1910 e 1920, que rejeitam em grande parte as sugestões anteriores e se metem mais fundo na poesia do inconsciente (Dylan Thomas, Nicholas Moore, Henry Treece etc.), buscam um novo equilíbrio intelectual (Geoffrey Griegson, Frederic Prokosch, Kenneth Allott), sem todavia terem ainda conseguido o nível do movimento anterior. Sem terem, sobretudo, conseguido esta coisa rara, que só de quando em vez acontece numa literatura, e que é a característica mais bela do grupo de Auden: a coesão, a participação de ideias comuns, a organicidade dos pontos de vista. Para encontrarmos fenômeno semelhante na poesia inglesa temos que subir até os grandes românticos e, mais ainda, aos *metafísicos* seiscentistas.

Acima, porém, dos *novos*; acima dos que os precederam (os Sitwell, Siegfried, Sassoon, Edmund Blunden, Wilfrid Owen, Herbert Read, Richard Church etc.), continua a se elevar a figura impressionante de T. S. Eliot, mestre e inspirador. Este norte-americano que se tornou o poeta inglês mais importante do século, está a caminho dos sessenta, e a sua influência permanece tão viva, a sua obra continua tão rica como quando surgiu para a glória, há vinte e dois anos, com o famoso poema *The Waste Land*. Falar em poesia inglesa moderna é em boa parte falar dele, discutir os seus poemas e a sua crítica.

Propondo-me a consagrar ao assunto uns três ou quatro artigos, recomendo vivamente aos entendidos que se afastem, porque nada terão a aprender. Limitar-me-ei ao ponto de vista informativo, usando o material à mão. Darei as indicações bibliográficas e biográficas ao meu alcance, reproduzindo quanto ao mais a opinião da crítica inglesa e norte-americana e insinuando, aqui e acolá, com a devida vênia, a minha colher torta. Creio fazer trabalho útil, porque, como se sabe, na aluvião de livros de língua inglesa despejados sobre nós ultimamente, os poetas modernos não comparecem. Quem quiser lê-los tem que lhes mandar buscar as obras e sair rastreando antologias.

Mas estenderei mais sobre os quatro azes — Auden, Day-Lewis, Spender, MacNeice — já por conhecê-los melhor, já por serem realmente os que mais interessam no movimento recente. Para finalizar, falarei um pouco de T. S. Eliot.

*

Antes, porém, umas reflexões preliminares. Há vantagem em nos metermos por uma poesia estrangeira adentro? Creio que sim.

Uma das maiores experiências intelectuais e afetivas que se pode ter é a leitura de uma poesia em língua estrangeira. É certo que o sentimento completo da poesia só é dado àqueles que nasceram para a língua em que ela é escrita. Não obstante, o treino constante e o esforço genuíno permitirão a qualquer estrangeiro de sensibilidade penetrar nas belezas de uma poesia.

Mas não esperemos que a nossa emoção seja sempre de natureza análoga à do nativo. Tomemos o exemplo básico do valor das palavras. As palavras são carregadas tanto de afetividade quanto de significado prático. Se este é facilmente apreensível pelo estrangeiro, o primeiro tende a ser privilégio do nativo. Depende duma familiaridade de toda a vida, baseia-se nas emoções da infância, na própria tradição cultural do povo. Razões pelas quais o leitor estrangeiro, por mais fino e sensível que seja, talvez permaneça para sempre fechado à significação mais íntima de uma poesia. Ora, neste ponto entra em jogo um mecanismo interessante, que é o da substituição. Raramente o estrangeiro versado numa língua tem consciência da sua incapacidade vamos dizer

simpática em relação aos vocábulos. E, não há dúvida, reagirá a seu modo ao apelo emocional das palavras, reputando justa e verdadeira a sua reação, uma vez que ela lhe permite sentir-se realmente em estado de poesia. E talvez tenhamos de concluir que a única maneira de um estrangeiro apreciar, por exemplo, a poesia inglesa, é deformar o sentido profundo a fim de poder adaptá-lo aos seus moldes afetivos. E desta deformação podem resultar emoções estranhas e agudas, como o *raccourci d'abîme* de Cousin... Na realidade, a distorção a que submetemos um texto poético estrangeiro difere apenas em intensidade da que aplicamos aos versos da nossa própria língua, nem sempre lidos e sentidos como deveriam ser.

Um poema é uma coisa delicadíssima. O valor das palavras, o equilíbrio dos sons, a cadência, as imagens requerem uma atenção bem maior do que a requerida normalmente pela prosa. Por isso é que se leem mais os grandes prosadores do que os grandes poetas. E por isso é que estamos expostos a mal-entendidos muito mais graves do que na prosa. Em poesia, o mal está em que um erro de sensibilidade pode ter nascimento numa circunstância quase imponderável: um acento mal distribuído, uma cadência mal seguida, uma imagem mal interpretada. Assim, a tarefa principal e básica do leitor de poesia estrangeira é procurar a reação justa. Deve dispensar uma atenção ainda maior do que a requerida pela poesia da sua língua natal. Em compensação, adquirirá, graças a esta disciplina mental, uma acuidade nem sempre usual entre os leitores comuns de poesia. E o resultado remoto deste exercício estimulante é um aumento da capacidade de sentir a poesia da sua própria língua. Com efeito, somos frequentemente levados a subestimar o nosso vocabulário, devido ao desgaste motivado pelo uso cotidiano e as implicações vulgares. Em seguida ao esforço desusado que fazemos para poder apreciar devidamente uma poesia estrangeira, voltamos por assim dizer enriquecidos à nossa poesia, mais capazes de senti-la bem, mais capazes do esforço permanente, requerido por quase toda poesia que se preza. Acrescentando a isto o mundo novo que se abre ao nosso espírito por meio do verso estrangeiro, sobretudo quando ele é da qualidade do inglês, julgo poder retomar o que disse, afirmando que poucas experiências são tão fecundas para o nosso espírito quanto o contato com os poetas de outras línguas.

NOTA — O leitor interessado em poesia inglesa lerá com proveito, à guisa de introdução, um livrinho precioso: Gurrey, *The appreciation of poetry*, Oxford University Press, 2ª edição, 1938.

Notas de crítica literária – T. S. Eliot (I)

Thomas Stearns Eliot nasceu na cidade do *blues* famoso, Saint Louis, em 1888, mas sua família era toda de Nova Inglaterra. Até 1915, isto é, até os 27 anos, a vida de Eliot é um longo estudo. Formou-se em Harvard, estudou filosofia e literatura francesa na Sorbonne, completou os estudos filosóficos em Harvard, onde estudou línguas orientais e foi nomeado assistente da Seção de Filosofia. Em 1914 ganhou uma bolsa para a Alemanha, onde ficou até o início da 1ª Grande Guerra, continuando os estudos de filosofia em Oxford. Casado com uma inglesa, fixou residência em Londres, onde mora até hoje. Foi professor durante algum tempo e depois empregado de banco. Fundou em 1923 a famosa revista *Criterion* e associou-se depois à casa editora Faber & Faber, que atualmente dirige. Em 1927 Eliot naturalizou-se cidadão inglês e converteu-se à Igreja Anglicana. Tem ensinado periodicamente em universidades inglesas e norte-americanas. (Biografia baseada em Nelson e Sanders: *Chief poets of England and America*, MacMillan, 1943).

Embora conhecido por seus ensaios e pelos livros de versos *Prufrock and other observations* (1917) e *Poems* (1920), Eliot só ficou famoso em 1922, com a publicação, na América do Norte, de *The Waste Land*, que já foi chamado de poema capital do século. Depois de *The Waste Land* escreveu mais quatro poemas de certa extensão: *Ash Wednesday* (1930), *Burnt Norton* (1935), *East Coker* (1940) e *The Dry Salvages* (1941), além dos coros da peça *The Rock* (1934) e de dois fragmentos: *Sweeney Agonistes*. *Fragments of an Aristophanic Melodrama* (1932), *Coriolan* (1935). Excluindo o terceiro e o quarto, os demais se encontram nos *Later Poems: 1925-1935* (Faber & Faber, Londres, 1941). Ao todo, a sua obra poética, excluindo a tragédia *Murder in the Cathedral* (1935), cabe folgadoamente em 200 páginas de formato pequeno.

*

A poesia de Eliot é cheia de pensamento e implicações sutilíssimas. Quem gostar de poesia “bonita” e fácil deve procurar outra zona ou esforçar-se por educar o gosto.

Alguns temas, se não a condicionam, pelo menos serpeiam constantemente no seu subsolo e explodem de espaço a espaço: a falta de sentido da agitação moderna, desprovida de crenças diretoras; a inanidade do destino individual, em presa desta agitação; a vulgaridade do homem moderno; a angústia do tempo; a aproximação de Deus; a visão sarcástica da vida. São temas relativamente banais, como todos os temas, e a poesia começa menos na sua escolha do que no seu tratamento. Os poemas do grupo *Prufrock*, sobretudo o magistral “Love Song of J. Alfred Prufrock” e “Portrait of a Lady”, giram em torno da pessoa do poeta, da sua perplexidade, da consciência do seu ridículo, da sua dor ante a banalidade semelhante. *The Waste Land* ataca com todos os instrumentos o problema da esterilidade do mundo moderno. São quatrocentos e poucos versos extremamente nutridos de cultura e de significado simbólico. O próprio autor sentiu necessidade de juntar-lhes um apêndice explicativo, esclarecendo referências e alusões. John Strachey, que analisa o poema de um ponto de vista estreito, indicando apenas o seu caráter social de expressão duma época, diz espirituosamente que a ostentação de cultura demonstra bem que Eliot é norte-americano, espécie de *parvenu* intelectual. Mas acrescenta logo que só a um norte-americano seria possível a constatação implacável da aridez moral e afetiva da Inglaterra moderna (v. *The coming struggle for power — Modern Library — 1935*). O que é verdade, porém, é que sem o sistema de alusões, Eliot teria sido obrigado a escrever, não quatrocentos, mas quatro mil versos, e perderia o caráter magnificamente condensado que assegura o impacto emocional do poema. “Nas

mãos de Mr. Eliot”, diz I. A. Richards, “a alusão é um processo técnico de compreensão. *The Waste Land* equivale em conteúdo a um poema épico. Sem o processo empregado, teriam sido necessários doze livros” (*Principles of literary Criticism*, Kegan Paul, 7ª edição, 1944).

Esta técnica das citações poderia ser chamada de expressão poética de segundo grau. Expressão poética de primeiro grau seria, num exemplo grosseiro, eu falar, num poema, das emoções despertadas em mim pela contemplação do morro de Jaraguá: sentimento de imortalidade, aspiração do infinito etc. Gastaria nisso uns bons cinquenta versos. Expressão de segundo grau seria encaixar no poema, para dizer a mesma coisa, quatro ou cinco versos, ou um só verso do “Hino à tarde” de Gonçalves Dias. Ao toque da citação, meu espírito receberia, dum só golpe, toda a carga emocional deste grande poema e me dispensaria de escrever os cinquenta versos, reduzindo-os a cinco ou dez. E o maior efeito ainda não será este. O mais importante é que o verso de Gonçalves Dias não teria apenas uma tonalidade afetiva, mas traria implicadas em si todas as associações possíveis a propósito de romantismo, sentimento de natureza dos românticos, *zeitsgeist*, *Weltanschauung* etc. Funcionaria como uma pilha elétrica altamente carregada, um sistema que aumentaria a tensão do meu poema e me pouparia metade do tamanho, poupando, ao leitor, a metade do trabalho e aumentando-lhe a emoção. Este sistema, que propus chamar expressão poética de segundo grau foi lançado em larga escala por Eliot. O seu grande defeito está em que nem todas as citações despertam no leitor a reação conveniente e ficam engastados no poema como um ornato sem grande alcance. Daí a necessidade do leitor “preparar” seriamente o terreno para a compreensão. O resultado é o mais fecundo possível, abrindo-nos as portas para o sentimento da emoção intelectual, geralmente preterida nos poetas pela simples emoção afetiva.

Veja-se o trecho seguinte, vertido prosaicamente. O poeta faz entrar em cena pela primeira vez a cidade de Londres:

Cidade irreal,
Sob a névoa baça da madrugada de inverno,
A multidão escorria pela Ponte de Londres, tantos,
Nunca pensei que a morte destruísse a tantos.
Suspiros, curtos e espaçados, se elevavam,
E cada um fixava os olhos na ponta dos pés.

Os dois primeiros versos aludem, segundo nota do autor, a “Les Sept Vieillards”, de Baudelaire. Transportamo-nos imediatamente para a atmosfera fantasmal e brumosa da “fourmillante cité”, por cujos tentáculos o grande poeta, precursor de Verhaeren, fazia escorrer os cortejos de vício e de miséria, de desespero e de sarcasmo que constituem os “Tableaux Parisiens”. Sabemos, então, que os homens vistos por Eliot na Ponte de Londres lhe parecem fantasmas grotescos, iguais uns aos outros, reproduzindo-se sem cessar em partos monstruosos, todos iguais, monótonos na sua miséria (“Son pareil le suivait: barbe, oeil, bâton, loques, — Nul trait ne distinguait du même enfer venu, — Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques — Marchait du même pas vers un but inconnu”). Sabemos que a névoa, o “brown fog of a winter dawn”, é igual ao “brouillard sale et jaune” de Baudelaire, e que o poeta, como este, já tem a alma cansada e os nervos gastos: “Je suivais, roidissant, mes nerfs comme un héros — Et discutant avec mon âme déjà lasse”. A referência, portanto, criou a atmosfera, definiu os homens e o estado d’alma do poeta. O quarto verso — “I had not thought death had undone so many” — precisa a concepção a respeito dos homens que se agitam na cidade tentacular, — “Dans les canaux étroits du colosse puissant”. A nota lacônica do autor, “Dante’s *Inferno*, III, 55-7”, nos leva à *Divina Comédia*, quando Dante se espanta da quantidade de condenados: “E após,

tão vasta multidão seguia, — Que destruído houvesse tanta gente — A morte, acreditado eu não teria.” (trad. de Xavier Pinheiro). Assim, o autor nunca imaginara que a multidão dos modernos condenados vulgares, padronizados, com os olhos fixos nas pontas dos pés, fosse tão enorme na sua danação. Para ele, pois, são como almas penadas, mortos para a vida genuína, atirados na “terra estéril” de Londres. E o quinto verso amplia o drama, assimilando a sua agitação vã e triste aos suspiros dos condenados do círculo primeiro. “Sighs, short and infrequent, were exhaled” é o verso inglês cuja fonte o autor indica: *Inferno*, IV, 25-7. “Escutei: não mais pranto lastimeiro — Ouvi: suspiros só, que murmuravam, — Vibrando do ar eterno o espaço inteiro.” (trad. Xavier Pinheiro). São os condenados que não choram, mas suspiram. É o limbo, mansão dos que sofrem por não terem recebido batismo, e que pressentem a beatitude sem nunca poder atingi-la, por um vício congênito, superior à sua vontade. Como os vultos que o poeta vê no *fog* londrino, semimortos, sem princípios fortes que lhes condicionem e dignifiquem a existência, nem frios nem quentes, mas mornos, como está no Apocalipse. E esta gente toda vai como um rebanho, olhando a ponta dos sapatos. “Unreal City, — Under the brown fog of a winter dawn, — A crowd flowed over London Bridge, so many, — I had not thought death had undone, so many. — Sighs, short and infrequent, were exhaled, — And each man fixed his eyes before his feet.”

Deste modo, as alusões concorrem para o efeito do verso. Não *ilustram*, mas são o próprio material com que Eliot cria a atmosfera. Os homens que ele vê na Ponte de Londres *não são* os velhos de Baudelaire nem os condenados de Dante; Londres *não é* igual à Paris de “Les Sept Vieillards” nem ao círculo primeiro do “Inferno”. São homens em cuja substância entra algo de uns e de outros; é uma cidade que participa de certo modo do tentacularismo de Paris e da estagnação moral do Limbo. Mas o resultado é uma síntese original, em cujo fundo passam as associações motivadas pela alusão a Dante e a Baudelaire.

Uma vez integrados nesta técnica de composição estamos ainda longe, todavia, do verdadeiro sentido do poema. Todas as suas partes, todas as suas alusões são formas diversas que toma a ideia fundamental, isto é, a equiparação da vida moderna à lenda da terra estéril, do Rei impotente, base das lendas do Santo Graal, por sua vez, uma expressão posterior de certos ritos de fertilização. A vida e a cultura são, deste modo, interpretadas à luz de equivalências mitológicas, o poeta dando a cada cena, a cada citação, um sentido mítico, uma variação sobre o tema da lenda. A terra era fértil e está estéril. São necessários ritos propiciatórios para dar-lhe o antigo vigor. O contraste é estabelecido no poema de diversos modos, inclusive por um jogo de alternância e confronto entre o esplendor do mundo da poesia antiga e o prosaísmo chato da vida moderna. Assim é que o *boudoir* duma grã-fina enervada e fútil é descrito segundo reminiscências de *Antônio e Cleópatra*, das *Metamorfoses*, da *Eneida* e do *Paraíso Perdido*. Em meio do esplendor dos velhos mitos e das grandes cenas do passado, o contraste da mulher elegante, sem princípios, entediada, escrava de práticas desprovidas de conteúdo humano ponderável.

Todo o poema deve ser lido como que em quatro planos: a ciência das referências, a fim de aproveitar a riqueza das associações; o simbolismo psicossocial; o esforço de interpretação do mesmo em termos de mitologia; a unidade emocional que resulta desta convergência. Geralmente os leitores, e mesmo os críticos, se atêm apenas aos dois primeiros planos, o que é reduzir *The Waste Land* justamente à sua parte por assim dizer básica, ao seu andaime e ao seu alicerce técnico. O essencial é o mito moderno tentado por Eliot, num esforço de criação que assuma a sua esplêndida importância se nos lembrarmos que Mallarmé, por exemplo, deixou as suas tentativas neste sentido limitadas a peças mais puras, é verdade, mas de envergadura muito menor, como “Herediade” e o soneto cuja primeira linha é “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”. No mesmo

sentido trabalharam Stefan George e Yeats; nenhum deles, todavia, embora possam ser considerados maiores que Eliot, produziu um *corpus* tão coeso e tão rico.

The Waste Land requer, para ser compreendida, a leitura minuciosa da obra anterior de Eliot, onde estão os elementos com que foi construída, sobretudo a técnica do *conceito*, a ironia, o grotesco. Disso falaremos oportunamente. Ao leitor que quiser conhecê-lo bem, tomo a liberdade de aconselhar o seguinte roteiro: 1º) — leitura de *The Waste Land* como vem nos *Poems: 1909-1925*, com as notas elucidativas do autor; 2º) — as notas mais abundantes de Thomas e Brown em *Reading Poems*, Oxford University Press, 1941; 3º) — o estudo interpretativo de Cleanth Brooks Jr.: “*The Waste Land: Critique of the Myth*” in *Modern Poetry and the tradition*, The University of North Carolina Press, 1939.

Notas de crítica literária – T. S. Eliot (II)

The Waste Land, publicado em 1922, é o platô central de toda a primeira fase poética de Eliot, que vem mais ou menos contida em *Poems: 1909-1925* (Faber and Faber, Londres). Os seus temas, as suas maneiras, se encontram nas peças que antecedem e sucedem o grande poema. A variação sobre o tema do destino individual em jogo dialético com o mundo, abordado sob as espécies da ironia e do sarcasmo, são a substância dos dois principais poemas do grupo *Prufrock*: “The love song of J. Alfred Prufrock” e “Portrait of a lady” (1917). Aqui talvez fosse necessário abrir um parêntese para falar da incorporação do vocabulário cotidiano, da piada, do trocadilho na corrente da poesia moderna séria. Até o nosso século — para sermos justos, até os simbolistas franceses do século passado — estes elementos eram tidos por incompatíveis com a grande poesia, e admitidos apenas, alguns deles, no gênero satírico. Coube ao nosso tempo assimilar todo o material proscrito e, dando um golpe final na teoria da *nobreza* em literatura (gêneros nobres, palavras nobres etc.), ampliar infinitamente o alcance do vocabulário poético. Entre nós, porém, o Modernismo já tornou o assunto de tal modo corrente que não há necessidade de desenvolvê-lo. Na Inglaterra, todavia, este movimento só triunfou depois de 1930. Antes, confinava-se aos iniciadores: Ezra Pound, um ou outro imagista, Eliot.

A grande vantagem da poesia inglesa, porém — vantagem que a tornou mais coesa e mais resistente que outra qualquer poesia contemporânea — foi a seguinte: quando sentiram necessidade de renová-la, os poetas ingleses puderam encontrar elementos para isso na própria corrente da sua tradição poética. De tal modo que o renovamento pode ser mais frutífero na Inglaterra do que em outros países, onde o trabalho de destruição e preparo do terreno esgotou muitas energias e deu às obras de arte um caráter demasiado momentâneo e transitório. Do brilhante conjunto modernista francês (cubismo poético, dadaísmo, surrealismo), pouca coisa permanece. Os poetas mais duráveis são os que ficaram à margem das correntes ou que as transcenderam: St. John Perse, Éluard, Aragon. Do nosso modernismo pode-se dizer o mesmo. Grande parte da obra dos nossos poetas, apesar de não ter mais de quinze ou vinte anos, já está morta e enterrada. É que a derrubada absorveu muita energia, e que para fazer alguma coisa era preciso arrasar, começar de novo.

Na Inglaterra, um homem como Eliot pôde encontrar alguns dos elementos mais eficientes do seu estilo voltando trezentos anos atrás e indo buscá-los na obra de John Donne e da sua escola, os chamados metafísicos do século XVII. Deste modo, o *modernismo* inglês (se é que se pode usar a palavra no caso), iniciado pelo movimento imagista anglo-americano (Pound, Lowell, Fletcher, Ardington etc.), se processou paralelamente ao “Donne revival” (cujo grão padre foi Eliot), nutrindo-se do seu conceitismo fecundo, da sua orientação acentuadamente intelectualista. Donne foi o homem que cantou a pulga que mordida a sua amada e, mordendo-o após, misturava irremissivelmente os dois sangues que ela, amada, não queria misturar doutro modo. Juntamente com o fulgor dos conceitos e das argúcias, uma indiferença pelos temas *nobres*, que explica a sua atualidade.

A poesia contemporânea, portanto, deve mais a um restabelecimento de velhas tendências do que a uma renovação integral. E pôde por isso — por ter-se entroncado na tradição — adquirir uma estabilidade e uma permanência nem sempre concedidas aos modernistas dos outros países, que não encontraram grande coisa a retomar nas suas respectivas tradições e consumiram tempo e força na pura destruição, no preparo duma duvidosa e difícil tábula-rasa.

Nos dois citados poemas do grupo *Prufrock* e na maioria dos que compõem o primeiro volume de poemas, é evidente o que indiquei. O conceito, a argúcia, os simbolismos, a piada, a vulgaridade, o sarcasmo, a grosseria mesmo, concorrem juntos, em pé de igualdade, para criar uma peça de alto e magnífico lirismo pessoal. Um lirismo novo, em que o elemento intelectual não se distingue do afetivo, nem o perturba, mas, pelo contrário, adquire, junto com ele, um alcance que a ele só não seria dado. O “Love Song” é admirável poema de ironia transcendente, que assume todos os matizes e, voltada com uma clarividência iluminadora para dentro do *eu*, é, não raro, motivo da mais profunda emoção. O poeta começa por uma imagem arrojada, que deve ter caído como bomba no calmo seio da poesia georgiana:

Vamo-nos pois, tu e eu,
Enquanto a tarde se espicha contra o céu
Como um doente cloroformizado sobre a mesa.

São muitos, portanto, os elementos que dão unidade à primeira fase de Eliot. É uma fase de observação irônica, de crítica social e impiedosa autoanálise. Os temas mais frequentes são o contraste entre o esplendor da vida genuína — simbolizada nas tradições clássicas — e a vulgaridade da existência cotidiana, mergulhada na busca do prazer imediato e desprezando os valores; a pusilanimidade do homem-rebanho, encolhido no conformismo e na aceitação; o sentimento de desperdício do nosso mais precioso quinhão, o tempo. E por sobre tudo isso, uma nota permanente que se assemelha bastante ao cinismo, e não raro ao desdém. Em “Sweeney among the nightingales” (1920), o personagem que tem este nome e que aparece em mais quatro poemas, inclusive *The Waste Land*, sempre personificando a mediocridade chata — Sweeney, pois, está metido numa ceia alegre. O poeta satura trinta e seis versos com uma dose tremenda de vulgaridade para, nos quatro versos finais, associando-o a um rouxinol cujo canto se ouve perto, invocar o assassinato de Agamemnon, que esmaga a cena de orgia desapaixonada com uma rajada de tragédia e força. Em “The Hollow Men” (1925), o debate sobre a mesquinha e o vazio do homem contemporâneo chega ao máximo. Para muita gente, aborrecida com o exibicionismo intelectual dos poemas mais longos, esta é parte duradoura da sua obra. Pensa deste modo o meu amigo Giuseppe Occhialini, profundo em poesia inglesa. “The Hollow Men” tem cinco pequenas partes em metro curto e Vinícius de Moraes verteu-o admiravelmente para o português (“Os Homens Ocos” in *Lanterna Verde*, nº 7 agosto de 1943). Eis a primeira parte:

Nós somos os homens ocos
Os homens empalhados
Juntos curvados
O crânio cheio de palha. Ai de nós!
As vozes ressequidas
Ao coro que fazemos
São quietas, são alvares
Como vento em grama seca
Ou rato correndo em vidro moído
Na nossa adega seca.
Vulto sem forma, sombra sem cor
Força paralítica, gesto sem moção;

Aqueles que cruzaram
De olhos fixos o outro lado do reino da morte
Lembram-nos, talvez, não como

Terríveis almas perdidas
Mas como os homens ociosos
Os homens empalhados.

No seu caráter condensado e uno, é certamente o mais sombrio dos poemas de Eliot, aquele cujo impacto (para usar uma expressão cara a Occhialini) é mais direto e eficiente. Os homens que vimos fluir pela ponte de Londres, sombras do Limbo, rebanho estereotipado, voltam com uma intensidade terrível. O mundo é apenas um “*lado do reino da morte*”, e a “terra estéril” é ainda mais sombria e sinistra, se possível:

É esta a terra do cacto
É esta a terra defunta
Aqui imagens de pedra
Se levantam e aqui se junta
A súplica da mão de um homem morto
A luz de uma estrela morta.

Em meio à desolação, à confusão e à treva, aparece em “Os Homens Ociosos” o vislumbre de um apelo à religião. Cinco anos antes, em “The Hippopotamus” — um dos seus mais belos poemas — Eliot não só já contrastava a permanência da Igreja com a vacuidade do efêmero, como indicava a sua eficácia redentora. Só ela lhe parecia capaz de fundir os contrários, tema que vai se espriar em *Ash Wednesday*. Em “The Hippopotamus”, o efêmero recebe a glória da exaltação final, eternizado pela força da Igreja. Depois de um jogo magnífico de imagens irônicas e sérias, o hipopótamo sobe aos céus e toca harpa, lavado pelo sangue do cordeiro, beijado pelas virgens mártires, enquanto a Igreja permanece em baixo plantada entre os vícios da terra. Se este tratamento irônico e sarcástico do problema ainda não revela um crente, revela pelo menos a preocupação dirigida neste sentido. Em meio à *terra árida* do seu tempo, o poeta procura algo de permanente e duradouro, que solva as contradições e, não obstante o seu caráter terreno, permita a redenção do pecador-hipopótamo.

Para termos uma ideia dos problemas que alimentam a poesia de Eliot neste período, basta-nos lembrar do *Contraponto*, de Huxley. Este romance, de 1928, é uma espécie de retomada, no plano da ficção, do mesmo sentimento que inspira *The Waste Land*. O hedonismo epidérmico, o desvario ideológico, o esnobismo intelectual se agravaram na Europa com o desequilíbrio trazido pela Grande Guerra. Estes sintomas de crise da consciência burguesa, acompanhando a própria crise estrutural da burguesia, se refletiram fundamente na literatura e na arte, como é sabido. Tanto Eliot quanto Huxley empreenderam a análise do fenômeno — um por meio do simbolismo poético, outro do romance. Lucy Tantamount é parente da grã-fina da 2ª parte de *The Waste Land*, cultivando ambas uma certa ferocidade, exasperada pelo refinamento e pela falta de apoio moral. O interlocutor, cínico e irônico, bem pode ser um outro Spandrell.

A primeira parte da obra de Eliot, pois, é construída em torno desta ideia de crise de valores, à qual ele procura dar uma solidez maior que a de simples constatação, por meio dum verdadeiro estaqueamento intelectual. Procura drenar o pântano com a revalorização dos grandes temas. Brevemente, procurará revalorizar os grandes princípios. Este senso tradicionalista, ligado porventura à sua origem puritana da Nova Inglaterra, fortificou-se com o convívio dos clássicos. Dante foi dos poetas que mais estudou. Dryden e Donne forneceram, ao lado do simbolismo francês, as principais sugestões da sua forma. Não seria de estranhar que ele se abrigasse de todo à sombra da tradição. Foi o que fez em 1927, convertendo-se à Igreja Anglicana, ou, como prefere dizer, à Igreja Católica Inglesa. Mais precisamente, converteu-se ao partido da Igreja Alta.

Na Igreja da Inglaterra, o “High-Church Party” se opõe ao “Low-Church Party”. Enquanto este aceita a doutrina calvinista da predestinação, afirma a salvação pela fé e dá menos importância à tradição evangélica, às formas e ao rito (ao caráter institucional da religião, numa palavra), aquele se apega ao formalismo como a elemento essencial. Permanece, pois, mais próximo à Igreja Romana, quando o “Low-Church Party” é mais chegado ao protestantismo. Eliot escolheu justamente o setor mais formal e tradicionalista do Anglicanismo. Em 1928 declarou-se anglo-católico em religião, monarquista em política e clássico em literatura. Manobra triplicemente reacionária, mas admiravelmente consequente. Digna de admiração pela sua coerência. Mais normal, porventura, que a dos católicos-esquerdistas ou dos monarco-futuristas...

Da desolada “terra estéril” de após-guerra, muitos intelectuais saíram para soluções de reação ou de fuga. Eliot para o catolicismo inglês, Ezra Pound para o fascismo, Huxley para o transcendentalismo. No caso citado, os três fugiram, também, ao seu meio natal. Eliot, norte-americano, remontou a corrente e acomodou-se no regaço de S. M. Britânica; Pound, também norte-americano, fez-se partidário e propagandista de Mussolini, morando na Itália desde 1924; Huxley, inglês, passou para a América do Norte, onde está aprendendo a combinar o seu vago misticismo pacifista, de afinidades hindus, com um alto senso de exploração comercial das próprias obras.

*

(Como diria o grande Fernandel, “Moi je dirais jamais rien — Mais je trouve que c’est pas bien”...)

Notas de crítica literária – T. S. Eliot (III)

De 1925 a 1930 Eliot escreveu apenas três pequenos poemas: “Journey of the Magi” (1927), “A Song of Simeon” (1928) e “Animula” (1929). Cantos dum convertido à espera da grande inspiração religiosa, que veio em 1930 com *Ash Wednesday*, o segundo grande poema. “A Jornada dos Magos”, escrita no ano de conversão, exprime o sentimento de morte em vida que deve misturar-se a este novo nascimento, que é a conversão. Numa linguagem extremamente simples, humana e quase familiar, um dos magos conta a sua jornada e a sua perplexidade final:

... fomos levados por toda esta distância para
Nascimento ou Morte? Havia certamente um Nascimento,
Isso era sem dúvida evidente. Eu já vira mortes e nascimentos,
Mas pensara fossem diferentes; este Nascimento
Fora-nos agonia amarga e dura, como Morte, a nossa morte.
Voltamos às nossas casas, nossos Reinos,
Mas sem nos sentirmos à vontade, sem o antigo bem-estar,
Vendo um povo estranho agarrado aos seus deuses
Preferiria uma outra morte.

Esta marginalidade do convertido, do homem que foi guiado por uma Estrela (qualquer Estrela) e se desprende por isso do antigo eu, ficando na inadaptação do novo estado, separado dos antigos pares — o poeta vai lentamente perdê-la. *Ash Wednesday* é um grande poema religioso, que nos fala da sua conversão e da sua serenidade. Após a agitação vã, a dúvida e a loucura, uma redentora “quarta-feira de cinzas”.

Bem menor do que *The Waste Land* (433 versos), *Ash Wednesday* (218 versos) é concebido e feito de modo diverso. Renunciando à técnica das alusões específicas ou usando-a apenas incidentalmente, Eliot forja aqui um sistema de símbolos diretos, quase sempre verdadeiras alegorias. Apresenta ao leitor um encadeamento de imagens que bastam a si mesmas como fatores de emoção, mas que, tomadas de um modo geral, no contexto do poema, *funcionam* como elos de um roteiro poético, no caso, a conversão. A Senhora, os Leopardos, o unicórnio, a gazela, as cores, a escada, têm um valor encantatório próprio, e despertam em nós emoções e ritmos independentes de qualquer outro valor. Não obstante, a sua *influência* só nos é integralmente transmitida se lhe atribuímos certos valores alegóricos, aliás facilmente apreensíveis quando lemos o poema com atenção, alertas ao jogo das associações e tendo em mira o seu caráter de experiência religiosa.

Depois da grande discussão que o Simbolismo acendeu em torno das imagens poéticas, houve uma espécie de divórcio do símbolo e da alegoria. Esta passou a significar mais ou menos *chapa*, imagem convencional, sem a surpresa permanente que borbulha na indeterminação do símbolo. Lendo o *Apocalypse*, de D. H. Lawrence, tem-se um quadro interessante da contenda. No entanto, não há esta divisão estanque entre um e outro. Toda alegoria é justa e aceitável na medida em que tem a frescura e o encantamento do símbolo, e todo símbolo eficiente tende a equilibrar-se como alegoria. Exemplo: o cisne de Mallarmé — que não esperava ver-se metido nesta canoa.

Na Idade Média a grande poesia é alegórica, assim como o pensamento e a arte. O maior poema criado pelo espírito humano, a *Divina Comédia*, é um sistema de alegorias. O nó do problema reside alhures. Trata-se não de dizer que a alegoria é vazia de conteúdo poético, nem que se torna facilmente chapa, mas explorar as suas possibilidades. A grande

alegoria é aquela: 1º) que tem um valor poético, independente da sua função; que existe, enquanto valor poético, independente da sua função; quando leio o soneto de Mallarmé, antes de me ocorrer que o cisne é o símbolo da pureza poética, sinto uma emoção ligada à própria beleza da imagem e das circunstâncias em que ela atua; 2º) que, uma vez dada a chave, permanece capaz de despertar emoções e resiste ao clichê.

O próprio Eliot nos diz coisa parecida no seu ensaio sobre Dante, estabelecendo a validade e a autenticidade das alegorias. Neste ensaio, escreve muito bem que a alegoria funciona na obra de Dante porque o processo normal do pensamento da Idade Média era alegórico. Hoje, diz ele, temos apenas sonhos, e não mais visões, daí a defasagem entre a alegoria e a nossa sensibilidade. A tentativa da sua poesia, especialmente em *Ash Wednesday*, é criar uma atmosfera em que seja possível a visão, a aceitação do significado do mito e das imagens, a submissão de todas as faculdades ao poder da poesia.

O ensaio sobre Dante (que vem nos *Selected Essays*) é de 1929: coincide quase com *Ash Wednesday* e é um elemento precioso para compreendê-lo — o mundo da alegoria dantesca, em que o poeta estava mergulhado, esclarecendo as imagens e a natureza do poema. Entenderemos melhor a este se encararmos a sua imageria de um ângulo por assim dizer medieval, dantesco; e é nisto justamente que reside a ousadia da tentativa de Eliot. Se num mundo em que a visão era forma de conhecimento o pensamento do homem tendia naturalmente a se organizar sob forma alegórica, no nosso a alegoria tende a adquirir um caráter disfuncional. “Para os que gostam apenas da pompa séria da realeza, da igreja e dos funerais militares, a *pompa* que encontramos aqui (no ‘Purgatório’) e no ‘Paraíso’ parecerá aborrecida... Ela pertence ao mundo do que chamei *alto sonho*, e o mundo moderno parece capaz somente de *baixo sonho*”. Ora, o milagre da poesia — o humaníssimo milagre da poesia — reside precisamente no fato dela ser capaz de criar um mundo em que, temos a impressão, o sonho vem do alto e não de baixo. Um mundo onde o rumor das vísceras se sublima em harmonia de esferas. Em que pese a Eliot — porque Eliot, a fim de reestabelecer o valor da alegoria, apela para o elemento transcendente, o sentimento religioso. Ora, parece-me que o grande, o magnífico poder da poesia não reside no fato de ela ser um intermediário entre o homem e o mistério, mas no fato de ela *criar* o mistério, que nos parece depois de envolvê-la e condicioná-la. A força de um poeta como Eliot — um altíssimo poeta — é devida à sua capacidade de criar aquela atmosfera encantada, onde o sonho parece descer do alto e comunicar-nos com algo de supremo, como as visões de Dante na *Vita Nuova*.

No seu ensaio, Eliot escreve que “o método *alegórico* de Dante traz grandes vantagens quando se escreve poesia: simplifica a dicção e torna as imagens claras e precisas. Na boa alegoria, como a de Dante, não é necessário compreender primeiro o sentido para apreciar a poesia, mas a nossa apreciação da poesia é que nos dá vontade de compreender o sentido”. É o caso de *Ash Wednesday*. Nunca, como nele, conseguiu Eliot afastar tão completamente o elemento discursivo para confiar o seu canto ao puro valor das imagens. De tal modo que antes de serem alegorias elas já são imagens puras e magníficas. A segunda das seis partes do poema, por exemplo, fala de três leopardos brancos que devoraram o poeta, mas por intercessão duma dama de branco os ossos espalhados cantam a Deus, e este lhes dá a terra como quinhão a dividir. É um admirável poema, construído em torno deste jogo de brancura — o pelo dos leopardos, a veste da Senhora, os ossos — numa paisagem pré-rafaelista de zimbros, donde brota o cântico. No bestiário medieval o leopardo (“La lonza” do 1º Canto da *Divina Comédia*) é o símbolo da luxúria; não é difícil ver, no caso, que o embate das paixões destroçaram o poeta, e este procura redimir-se por intermédio da Dama de branco. Esta pode ser uma espécie de Beatriz, uma Virtude corporificada, alegoria do Amor Sagrado; mas os versos do cântico nos esclarecem que deve ser a própria Igreja. Com efeito, em “The Hippopotamus”, dez

anos antes, Eliot dizia que “*The church can sleep and feed at once*”, o poema sendo construído sobre a ideia de que enquanto o efêmero é vítima das contradições e precisa ser redimido, a Igreja as supera e redime, contendo-as no seu caráter onímodo. É a ideia do cântico:

Senhora dos silêncios
Calma e aflita
Dilacerada e intata
Rosa da memória
Rosa do esquecimento
Exausta e partejante etc.

Através da Dama, o poeta recebe o toque da fé (cuja cor é o branco) e passa a buscar a salvação.

É o assunto da terceira parte, consistente numa série de imagens de ascensão numa escada. Aqui é flagrante o paralelismo com o “Purgatório”, onde o pecador progride por círculos cada vez mais altos:

Na primeira volta da segunda escada
Voltei-me e olhei em baixo
A mesma forma enroscada no balaústre
Sob o vapor fétido do ar
Lutando com o demônio das escadas...

Na segunda volta da terceira escada
Uma janela bamba inchada como um figo
E além do espinheiro em flor e do panorama campestre
A silhueta espessa vestida de azul e verde
Deleitava a primavera com uma fruta antiga.

A quarta parte é o eixo do poema. Uma série de imagens e cores (verde, violeta, azul e branco), de bichos raros (unicórnios recamados, corças douradas), águas e freixos, enquadram a figura feminina que era a Dama de branco da segunda parte, a musicista de azul e verde da terceira, e que nesta vai com as cores de Maria, branco e azul, revigorando as fontes, umedecendo afinal a “waste land”. O poeta é aqui dotado do “alto sonho”, porque os milagres se sucedem; o tempo está para ser redimido e ele se recomenda à “silenciosa irmã”, com a súplica de Arnault: “*Sovegna vos*”.

Quem ia por entre a violeta e a violeta...
Quem então revigorou as fontes e refrescou as nascentes
Esfriou a rocha seca e deu firmeza à areia
Vestida de azul-pervinca, azul da cor de Maria
Sovegna vos.

Aqui estão os anos que desfilam levando flautins e flautas, restaurando
A quem passa pelo tempo entre o sono e o despertar...
... Redimi
O tempo. Redimi
A visão confusa do mais alto sono
Com recamados unicórnios levando douradas corças.

Na quinta parte o poeta está em contato com o verbo e a sua encarnação, cujo mistério é aqui simbolizado num jogo de palavras (*word, world*), sempre com a presença da “velada irmã”. A redenção se aproxima, porque a parte acaba com uma imagem em torno do paraíso. O paraíso que, se transformou em deserto, (a “waste land”), reviceja. Os pecadores, cujo destino em face da Dama se discute nesta parte, não são abandonados por ela, pois cospem a semente da maçã. Está redimido o tempo:

A velada irmã, por entre os finos teixos
Rezará por aqueles que a ofenderam
E estão aterrorizados e não podem render-se
E afirmam ante o mundo e negam por entre as rochas
No último deserto entre as últimas rochas azuis
O deserto no jardim e o jardim no deserto
Da seca, cuspiendo da boca a semente murcha da maçã
O meu povo.

A sexta parte termina o poema como uma prece.

Notas de crítica literária – T. S. Eliot (IV)

Os coros da peça *The Rock* (1934) quase constituem poesia de tese. Eliot cantando a angústia dos grandes problemas modernos e pregando a solução cristã. *Sweeney Agonistes*, fragmento de um melodrama aristofânico é provavelmente o maior *tour de force* do poeta no campo do que se poderia chamar a sua teoria da vulgaridade. Para ele, a vulgaridade é algo de aterrador, mais ou menos como para Flaubert. Mas, enquanto para Flaubert o problema se revestia dum cunho acentuadamente estético, o filistino corporificando a banalidade obtusa, que acompanha a civilização burguesa, para Eliot ele é ainda mais sinistro, porque é mais um índice do desvario moral e da esterilidade do mundo contemporâneo. Por isso, é uma obsessão em toda a sua obra. *Sweeney Agonistes*, cujo título é uma paródia do poema de Milton, tem por epígrafe um trecho das *Coéforas*, de Ésquilo: “Tu não as vês, não as vês — mas eu as vejo; elas me perseguem, preciso fugir”. Eliot repete o clamor de Orestes, perseguido pelas Fúrias, em relação ao burguês moderno. No entanto, o fragmento não é de boa qualidade, e nos deixa uma impressão de insucesso. Eliot ficou aquém do seu plano de tratar em modo maior a vulgaridade e o vício sem paixão. Mais convincente é o outro fragmento, *Coriolan* sátira sobre o desnorteio dos chefes e as ilusões do poder.

Depois de *Ash Wednesday*, contudo, e ao lado da sua atividade na poesia dramática, o que há de realmente importante na obra de Eliot é a poesia do tempo. *Burnt Norton* (1935) e *East Coker* (1941) são meditações sobre o problema do tempo e constituem o aspecto mais recente da sua poesia¹.

A diferença de *Ash Wednesday* e *The Waste Land* é menor do que a diferença entre *Ash Wednesday* e estes poemas. Ambos são bem mais diretos e despojados, repousando menos sobre a dialética da imagem e assumindo a forma própria do discurso. É este caráter discursivo que os caracteriza e que, talvez, nos permita dizer que são menos *poéticos*. O jogo de ideias assume frequentemente um tom abstrato, mas a poesia adquire, em compensação, senão profundidade maior, pelo menos um alcance mais universal.

Vimos que em *Ash Wednesday* um dos temas centrais era o da “redenção do tempo”, ou seja, o ultrapassamento das limitações e das contradições ligadas à existência temporal. E o poema chega a nos dar a impressão de que o tempo é redimido por meio da intercessora invocada — dama de branco, flautista de azul e verde, irmã velada de branco e azul. No entanto, *Burnt Norton* coloca o problema com renovada intensidade, não mais em termos de aceitação pela fé, mas de meditação metafísica, graças à qual renascem as dificuldades aparentemente solvidas:

O tempo presente e o tempo passado
São talvez presentes no tempo futuro,
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
Aquilo que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece apenas possibilidade perpétua
Num mundo de especulação.

A tradição prosaica dá para sentir a diferença entre este poema e os anteriores. É uma meditação, desenvolvida em termos abstratos, mas uma meditação extremamente

¹ O último poema de Eliot, ao que me consta, é *The Dry Salvages*, de 1942, que ainda não pude obter.

condensada, pois gira em torno dum só tema. Trata-se de determinar um ponto (de pensamento ou de experiência) que escape à ação do tempo; que não seja escravo do presente, nem do passado, nem do futuro. Numa palavra, trata-se de abordar o absoluto, intemporal. O poeta se vale das ideias de repouso e movimento, de proveniência e destino a fim de criar a sugestão deste ponto morto, suspensão do vir-a-ser e, portanto, da existência humanamente concebida.

Embora as aparências possam ser em contrário, *Burnt Norton* talvez seja o poema mais difícil de Eliot, porque é aquele que exige de nós a atitude mais desusada e mais tensa. É preciso, com efeito, que aceitemos (e portanto criemos em nós mesmos) uma atmosfera extremamente rarefeita de pensamento, a fim de deixar formar-se na sensibilidade a sugestão intemporal. O esforço, todavia, ultrapassa não só as nossas forças, como as do poeta, que cede ante a inserção inevitável de toda experiência humana no tempo:

Música e palavras só se movem
No tempo.

Mas não cede sem protesto, mesmo porque sabe que o ser é a outra metade do não-ser, e só existe devido a ele:

As palavras, depois da fala,
Se perfazem no silêncio.

É justamente sob este aspecto que vai retomar o problema, cinco anos mais tarde, com *East Coker* o último dos seus poemas que me foi dado ler, e que talvez possa ser chamado o poema da recorrência. O seu primeiro verso é:

Em meu começo está meu fim

e o último:

Em meu fim está o meu começo.

O nome do poema é o de uma aldeia inglesa, torrão dos Eliot, donde saiu um antepassado do poeta para a Nova Inglaterra, no século XVII. Deste modo, voltando a ser inglês, o poeta como que fecha um círculo: “In my beginning is my end”. Mas este ciclo histórico é um simples episódio do tempo, que por sua vez é um moto-contínuo de ciclos interpenetrados — casas que caem e se erguem, campos que se enchem e se esvaziam, cadáveres que alimentam o trigo, trigo que alimenta o homem:

Pedra nova para novas casas, velhas casas para novos fogos,
Fogos velhos para cinzas e cinzas para a terra
Que já é carne, pelo e esterco,
Osso de homem e de animal, cana de trigo e palha.

Nestes ciclos se difunde a vida humana. Os mortos vivem nos vivos, os vivos são mortos a prazo.

Treva treva treva. Todos vão para a treva...
E nós com eles vamos, no funeral calado,
Funeral de ninguém, pois ninguém há para enterrar.

Os nossos mortos, deixamo-los para trás enquanto vivemos. Assim deixa o poeta aos seus avós que evoca na aldeia tranquila donde provieram e cujo casamento fecundo celebra, e que vê bailar à noite na charneca, como duendes, até que a aurora surja.

Neste campo aberto
Se não te aproximares muito, se não te aproximares muito,
Ouvirás, em noites em verão, a música
Da flauta débil e do tambor pequeno
E os verás dançando à roda da fogueira
Em ligação de homem com mulher
No dançar, que quer dizer, no matrimônio
Sacramento mui dignitoso e cômodo.

São eles, os nossos maiores, que definem o tempo, porque são o próprio estofo em que trabalha o tempo. São eles que

Sustém o tempo
Sustém o seu ritmo na dança
Assim como a sua vida nas vivas estações
O tempo das estações e das constelações
O tempo da ordenha e da colheita
O tempo de acasalar-se homem com mulher
E o dos animais.

Nesta vida, egresso das visões (“Surge a aurora e um dia novo — Prepara-se para o calor e o silêncio”) o poeta empreende a luta pela expressão,

... o combate intolerável
Com palavras e sentidos

que lembra “O Lutador”, do nosso Carlos Drummond. O conteúdo da expressão é fugidivo e falaz, porque a inteligência e a observação não são capazes de fixar a chama única e irreproduzível do real:

Existe, ao que parece, quando muito um limitado valor
No conhecimento provindo da experiência.
O conhecimento impõe um molde e falsifica,
Pois que o molde é novo a cada instante
E cada instante é uma nova, perturbadora
Avaliação de tudo quanto fomos.

Mas o sentido da vida está justamente no ato, na ação presente, e foi esta a conclusão inevitável de *Burnt Norton*. Ser é existir, porque a existência dá a nossa medida. Mas ser não é também padecer, no sentido etimológico deste termo? Ser é não-ser, porque só se é aquilo que já não se quer mais ser; em compensação, não-ser é ser, porque apenas sobre o não ser é que podemos construir o ser futuro, que é vir-a-ser. A existência poderia então parecer uma privação de essência, pois somos o esforço dirigido para o que quereríamos ser, mas que ainda não somos e nunca seremos. Para que a existência não se dilua entre os nossos dedos, falha de sentido e solidez, a razão da vida é aceitar o ato pelo qual *queremos* ser. Pelo qual nos firmamos no nosso não-ser presente a fim de aspirarmos ao futuro ser, que apenas tocado será não-ser, e assim pelos séculos dos séculos. A negação

da negação é afirmação, e a realidade última da existência é uma integração, e não privação de essência, a vida se perfazendo no vir-a-ser, no *devenir*.

Eu disse à minh'alma, aquieta-te, e espera sem esperança
Porque esperar seria esperar em coisa vã; espera sem amor
Porque o amor seria amor de coisa vã; resta ainda a fé
Mas fé e amor e esperança estão todos no esperar.
Espera sem pensar, porque não és ainda capaz de pensar:
Assim as trevas serão luz e a quietude será dança.

Esta primeira fase de negação é um prolongamento de *Burnt Norton*, da procura de um ponto-morto, onde todo ato é potência pura, absoluta (“A não ser naquele ponto, no ponto imóvel, — Não haveria dança, e só a dança existe”). Por isso o poeta ultrapassa de certo modo, afirmando a realidade viva do ser e do não-ser:

A fim de lá chegares,
De chegares aonde estás, de te livrares de onde não estás,
Deverás ir por uma senda que é a senda da ignorância.
A fim de possuíres o que não possuis,
Deverás ir pela senda em que não se possui. A fim de chegares ao que não és
Deverás ir pela senda em que não estás.

É uma dialética sutilíssima da essência e da existência apresentada sob as espécies da dialética do ser e do não-ser, que definem o tempo. De qualquer modo, lançamo-nos no vir-a-ser, que é vida e progresso.

Só pelo tempo o tempo é conquistado

estava em *Burnt Norton*. E o poeta aceita a vida sob a sua realidade indisfarçada. Liga-se aos antepassados a fim de extrair deles a força vital, mas não os quer transfigurados pela convenção e a piedade filial, e sim na integridade humana com que se inserem no tempo e comunicam conosco. Por isso, a herança que deles nos vem é a decepção e anseio irretribuído, filhos do tempo, lei da evolução humana.

Não quero saber
Da sabedoria dos velhos, mas da sua estultice
Do seu medo do medo e da exaltação, seu medo da posse,
De pertencer um ao outro, ou a Deus.

Esta incapacidade humana, este sofrimento de Tântalo, Eliot, cristão, liga-a ao pecado, que aparece no poema sob o símbolo da doença, entregue às mãos sangrentas do cirurgião:

nossa única saúde é a doença,
Se obedecermos à enfermeira moribunda
Cujo único pensamento não é agradar
Mas lembrar do nosso anátema, que é o de Adão
E que, para curar, a nossa doença deve agravar-se.

Mas é preciso viver, dentro do pecado e das contradições do tempo. Na comunhão dos vivos, o poeta aplica a herança dos mortos:

Devemos estar quietos e não obstante marchar
Para uma outra intensidade
Para união maior, comunhão mais funda
Através da fria treva e da desolação vazia
Grito de onda, grito de vento, águas imersas da procela e do peixe-porco. Em meu fim
[está o meu começo.

T. S. Eliot (V)¹

Se Castro Alves não vos subjugar do primeiro golpe, nunca mais sereis subjugados por ele. Se Valéry vos subjugar do primeiro golpe, é porque já sabeis com antecedência qual o comportamento requerido da vossa sensibilidade. Porque, na verdade, Valéry não é um poeta que subjogue. Sua força é insinuante e não agressiva. Requer um contato prolongado, o estabelecimento de laços sutis, todo um lento trabalho de cristalização, graças ao qual as afinidades são solicitadas, formadas. O contato com Eliot obedece também a este tipo de relações. Podeis, sem dúvida alguma, sentir à primeira vista a influência de certos versos carregados de magia, que vos aparecem como fulgurações e se incrustam como tatuagens na vossa memória: “Those are pearls that were his eyes”, “... yet there the nightingale/ Filled all the desert with inviolable voice...”, “The ‘potamus can never reach/ The mango on the mango-tree...”. Todavia, para que sintais a integridade emocional e intelectual do poema, e de toda poesia de Eliot, é preciso um esforço de aproximação. A poesia é aqui um fruto de conquista, e tanto mais a tereis merecido quanto mais vos esforçardes.

Não há dúvida que Eliot apresenta barreiras que, sendo forças, são também limitações. Uma delas é o seu esnobismo, o seu preciosismo; outra, o seu exibicionismo intelectual. Se não quiserdes passar além destas aparências que poderão repelir-vos, não chegareis ao que constitui realmente o interesse de Eliot, e que redime o seu pedantismo, porque está muito acima dele. Eliot é talvez um dos poucos poetas modernos cuja obra se articula numa coesão admirável, dando nascimento a um verdadeiro sistema poético — tomada a expressão no sentido de que falamos de um sistema filosófico, por exemplo. É uma poesia tão profundamente pensada quanto sentida, as suas partes exprimindo as diferentes tentativas de abordar o tema da expressão poética.

A obra poética de Eliot encontrou sempre muita resistência, mesmo depois de se ter tornado uma coqueluche dos meios literários e de ter dado origem a centena de pequenos Eliots, enxergando em tudo esterilidade e vazio, e procurando enchê-los com agudezas e rebuscamentos de alta sofisticação. Para isto contribuiu sem dúvida a personalidade do poeta, sempre metido com refinados, procurando conviver com a *fin du fin* tanto intelectual quanto socialmente falando, e escrevendo ensaios em prol da pureza de linha, do equilíbrio clássico, da condensação e da disciplina artística. O próprio poeta fez troça a respeito em dois pequenos poemas quem vêm nos *Later Poems*, chasqueando a popularidade de Ralph Hodgson, e afirmando com certa suficiência a sua aristocrática posição. Ralph Hodgson, conhecido por suas criações de cães e pássaros, é um poeta acomodado, que não se afasta das normas e escreve dentro da tradição romântico-vitoriana-georgiana, que já foi espirituosamente chamada “tradição morango-com-creme”. Fácil e superficial, a sua popularidade é larga e sólida, razão pela qual Eliot diz no poema:

Que prazer estar com Mr. Hodgson
(Todo mundo faz questão de conhecê-lo)
Com seu ritmo musical
E o seu Cão de Baskerville
Que a uma palavra do dono
Vos seguirá nos calcanhares
E vos picará em pedaços.

¹ O rodapé foi recolhido por Augusto Massi e publicado em *Inimigo Rumor* no ano de 2000. A partir da edição da revista fizemos esta transcrição. Cf. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, número 9, 2000, pp. 85-88. (Nota do pesquisador)

Que prazer estar com Mr. Hodgson!
Adorado por todas as criadas
(Elas o olham como algo diferente)
Enquanto espreme na boca
O caldo da torta de groselhas.

A seu próprio respeito, diz no poema seguinte, que traz o título pitoresco de “Lines for Cuscucaraway and Mirza Murad Ali Beg”:

Como é desagradável estar com Mr. Eliot!
Com suas feições de traços clericais,
Seu cenho tão franzido
Sua boca tão dura
Sua conversa tão estritamente
Restrita a O Quê Precisamente
E Se e Talvez e Porém.
Como é desagradável estar com o Mr. Eliot!

A sátira é ferina, talvez um pouco antipática, mas justa, e nos auxilia a entrar no assunto da *dificuldade* de Eliot. Um poeta como Ralph Hodgson não apresenta problema ao leitor; dá-lhe soluções prontas. E, infelizmente, é isso que o leitor espera dos poetas. Os seus versos requerem um mínimo de atenção e, mesmo quando belos — o que não é raro — se encaixam direito numa tradição há muito aceita pelos hábitos mentais do leitor. Em relação a eles os reflexos já estão treinados — se me permitis. Do mesmo modo por que a campainha do almoço desencadeia uma maior secreção salivar, os seus versos condicionam reações mais ou menos habituais. Imaginai, porém, que em vez da campainha tocassem um reco-reco e um apito. O paciente ficaria perplexo entre o apelo da hora, de refeição, e a estranheza de um sinal nunca dantes associado a ela. Talvez se misturem na sua cabeça ideias de carnaval, partida de trem, futebol e almoço. E a saliva não se comporta devidamente.

Fenômeno parecido se dá, mais ou menos, em relação a um poeta como T. S. Eliot. O leitor sabe que é poesia, mas... As glândulas salivares negam-se a segregar. Eliot convida o leitor a um esforço que lhe desagrade, logo quando ele esperava a torta de groselhas: *How unpleasant to meet mr. Eliot!*

No entanto, este desajustamento define a originalidade, e o caráter dos seus versos define aquele choque intelectual que nos obriga a sair da rotina e nos lançarmos na aventura a que nos convida o poeta. Define, para tudo dizer numa só frase, aquele “elemento de surpresa, tão essencial à poesia”, de que nos fala o mesmo Eliot num dos seus ensaios.

Quando um poema, lido pela primeira vez, não tem surpresa alguma para o leitor, podemos estar certos de que ele representa uma tendência poética ultrapassada ou em vias de o ser. E significa que o seu autor não teve forças para realizar este ultrapassamento ou nem sequer teve consciência dele. A consequência imediata para a poesia é o culto do clichê, o emprego de formas e torneios providos de emoção já convencional e estandardizada. E temos deste modo a morte de uma determinada tendência poética, prolongada às vezes como verdadeiro fenômeno de inércia cultural por meio dos sub-poetas, regidos pelo automatismo e não pela inspiração.

Ora, acontece que a poesia se populariza justamente no momento em que aparecem os clichês, isto é, quando o público já tem os reflexos condicionados por um longo contato com determinados processos literários. Se, neste período, surge uma poesia nova, cheia

de surpresas, a tendência geral é para boicotá-la e apegar-se mais solidamente à poesia expirante.

No Brasil, o Parnaso ainda encontra eco apaixonado entre os leitores. Quando muito avançados, estes vão até os intimistas que floresceram ao lado do Modernismo. E o fato deste começar a difundir-se na grande massa dos leitores vem mostrar a sua exaustão.

Na repulsa a Eliot, pois, vai muito desta fatalidade de adaptação. E os que o repelem apegam-se sobretudo ao argumento do seu pedantismo. Ora, Eliot é, com efeito, um poeta algo pedante — tomando a palavra no melhor dos sentidos, se é que o há, pois que o seu pedantismo não camufla vazio algum, senão é quase uma consequência inevitável da sua riqueza e da sua profundidade. Erram quem acusa poesias, como a sua, de serem puros jogos do espírito. Pelo contrário, jogo do espírito é a exploração de velhos clichês, é a persistência em formas tacitamente aceitas pela sensibilidade automatizada do leitor. Se, a sensibilidade não participa do trabalho criador do espírito, é porque este não existe. Existe apenas o malabarismo, o engenho maior ou menor em armar as peças já gastas de um *puzzle* arquissafado. O hermetismo de Eliot revela, ao contrário, uma eclosão de todas as forças, um esforço emocional para criar algo novo, que represente uma riqueza poética genuína. Do seu trabalho, se bem-sucedido, resulta uma verdadeira mensagem, se me for permitido trazer à baila este pobre vocábulo de cheiro integralista. O poeta de clichês, ao contrário, se limita ao jogo desapaixonado de rimar bola com cebola e arranjar chave de ouro para uma banalidade qualquer. Longe de ser mais humano, por mais comunicativo, é apenas mais vulgar, e só os ingênuos confundem humanidade com vulgaridade.

Assim, o hermetismo de Eliot — hermetismo que vai se esclarecendo à medida que vivemos nele, após havê-lo aceito honestamente — não quer dizer ressecamento nem impotência. É apenas indício da sua originalidade. Se não escapou do pedantismo, é porque este é quase uma fatalidade de toda obra que, por um excesso de requinte, um esforço de depuração estética, tende a cortar as pontes que a ligam com a vida, a fim de constituir-se num todo autônomo — supremo orgulho do pensamento. Que exprime a vida de maneira aparentemente incompatível com ela, uma vez que na equação resultante importa mais o termo da inteligência que o do seu objeto. Foi tal pedantismo que roçou a asa em Mallarmé e envolveu a obra de Valéry, como a de Eliot.

O pensamento deste poeta é de tal modo denso, a sua consciência artística tão desenvolvida, que impõe-se uma seleção rigorosa no material da inspiração. Daí o rigor com que afastam os moldes usuais e buscam uma expressão única para a sua visão. O drama se repete em cada grande poeta, e a medida da sua grandeza nos é dada pelo afastamento em que fica do inatingível ideal. Em Eliot, o esforço se coordena admiravelmente, como ficou dito, e o resultado é aquele sistema poético a que nos referimos — resultado que compensa plenamente a dificuldade do seu verso e o esnobismo das suas pretensões.

Olhada em conjunto, a obra de Eliot, até este momento, nos aparece como um *conjunto*, no qual as diversas partes se entrosam. Ao longo dela, os temas são propostos, retomados, aparentemente resolvidos, mas reaparecendo adiante, a ponto de parecerem as realidades mais tangíveis e mais constantes. Não é uma poesia *filosófica* no sentido corrente. O seu caráter de *sistema* vem menos do desenvolvimento e soluções de temas — tão ao gosto da poesia inglesa — quanto da arquitetura com que eles são dispostos. O seu tratamento é poético, nunca discursivo, e por isso chamei à obra de Eliot um sistema poético.

Agora é com a literatura¹

Do Sul, chegam-nos informações de uma pendência forense entre o escritor Érico Veríssimo e o Padre Leonardo Fritzer.

Este sacerdote, padre jesuíta, escreveu, em dia de excessivo zelo moral e patriótico, um artigo em que, a pretexto de circunstância que não vem ao caso, malhava duro no escritor Érico Veríssimo. Pelo excesso de reticências — tipográficas e de estilo —, de subentendidos, de trocadilhos, aos quais se acrescentava uma linguagem pouco comedida para clérigo, o artigo deu-me a impressão de saído dos prelos do “Cornetim do Diabo” — o honrado periódico em que o Palma Cavalão, benemérito, como lhe chama Eça, enxovalhava a reputação alheia com a impune tranquilidade dos pasquinistas profissionais.

O reverendo Fritzer ataca *E o resto é silêncio*, o último livro do sr. Érico Veríssimo, chamando-o baixo, sujo, imoral e corruptor da mocidade. A acusação, como se vê, é grave. É das que precisam ser bem fundamentadas a fim de não acarretarem para o seu autor uma reputação de leviana inconsciência. No longo artigo — que assume às vezes, no seu voo retórico, os tons exaltados de um poema em prosa — não se encontra contudo a menor prova do que afirma o seu autor. Afirma, e está acabado. Não estou a par do que seja a casuística da Ordem de Santo Inácio; nem mesmo através das “Provinciales”. Me parece, no entanto, que em qualquer lugar um ataque feito deste modo, sem uma justificação das assertivas, sem uma tentativa de análise, sem um oferecimento de provas — um ataque assim feito, dizia, se confunde facilmente com a calúnia. O sr. Padre Fritzer deveria compreender que a calúnia é, como o seu artigo, gratuita, falsa e animada de segundas intenções.

Essas segundas intenções é que fazem compreender a razão do ataque, a quem conhece a obra do sr. Érico Veríssimo. O que predomina em tal obra, como já me foi dado exprimir mais de uma vez em público, é o seu cunho de humanidade. Cunho generoso, pois que se sente nela que o seu autor não acha que a arte consiste na isenção de ânimo do artista em frente do objeto. Por isso, ela abre largamente os olhos para a realidade que se oferece. Ora, a realidade não é assim também tão oferecida que obrigue todo o mundo a vê-la. Depende da atitude e dos olhos do observador e apresenta, segundo eles, um ou outro dos seus aspectos. Para o sr. Érico Veríssimo, ela apresenta sobretudo um estado de coisas que lhe parece, com toda a razão, lamentável — fruto que é de uma sociedade mal organizada, porque já desorganizada, empestada pela ação de uma classe que se decompõe e, se decompõe, mais se agarra às rédeas de comando, com a última energia que precede o desespero irremediável. Olhando em torno, o sr. Érico Veríssimo vê o que devia ver, e o que *quer* ver (e que o sr. Padre Fitzer, provavelmente, não quer): uma burguesia inconsciente e friamente egoísta, dando umas lascas de concessões a um povo que mal tem forças para reivindicá-las; uns políticos saídos por encanto das caixas de surpresa das especulações de vária espécie; uns intelectuais esterilizados pelo mal-entendido fundamental que lhes propõe valores de arte sem o contrapeso dos valores da vida e, no meio de tudo, os homens sadios, que procuram desesperadamente abrir um caminho na confusão. Ferido na sua sensibilidade de homem bom e artista justo, o sr.

¹ Este escrito consta no livro *Érico Veríssimo: o romance da história*. Há a seguinte nota que introduz o rodapé: “Este artigo foi originalmente escrito em 1943, para o jornal *Folha da Manhã*, e nunca chegou a ser publicado por temor à censura do Estado Novo. Aqui, o então crítico-titular do jornal fazia a defesa de Érico Veríssimo como escritor e cidadão diante das acusações de imoralidade perpetradas na época por um padre jesuíta”. Cf. PESAVENTO, Sandra *et al.* *Érico Veríssimo: o romance da história*. Organização de Sandra Jatahy Pesavento, Jacques Leenhardt, Lígia Chiappini e Flávio Aguiar. São Paulo: Nova Alexandria, 2001, pp. 19-22. (Nota do pesquisador)

Érico Veríssimo vive essa tragédia e a desabafa nos seus livros. Podia não vê-la, é claro; podia também vê-la e torcer o nariz. Em qualquer das hipóteses, o sr. Padre Fritzer estaria de bem com ele.

A obra do sr. Érico Veríssimo peca justamente pelo seu pragmatismo, pela sua preocupação por assim dizer moralizante. É ela que o leva, não raro, para um humanitarismo um tanto fácil, como o que vai infestando progressivamente os seus livros a partir de *Um lugar ao sol*, até culminar no mau romance que é *Saga*. É manifesta a impossibilidade para o escritor gaúcho de se alhear dos males morais e sociais, aos quais atira pedras generosas e nem sempre bem atiradas. Um dos temas da sua obra é o problema da barreira que a sociedade cria para a expansão e a realização do que há de mais honesto e puro no homem. Nesse último romance — *E o resto é silêncio* — o sr. Érico Veríssimo consegue um equilíbrio maior e a sua arte retoma o nível de *Caminhos cruzados*. Nele, porém, continua presente o drama do homem que se destaca com as suas inibições e suas deficiências sobre o fundo de uma educação desequilibrada, dentro de uma sociedade corroída pela contradição das suas superestruturas com o ritmo do tempo. A voz do sr. Padre Fritzer, que se levantou para condenar o livro, é a voz que vem dessas superestruturas vacilantes. Condenável em muitos lugares e por muitos motivos do ponto de vista estético, a obra do sr. Érico Veríssimo só pode ser acusada de imoral num movimento de incompreensão ou de má-fé. Quem diz má-fé, diz todos os poderes deste mundo interessados no prolongamento, além do limite normal, do estado de coisas responsável por grande número das misérias físicas e morais denunciadas pelo sr. Érico Veríssimo. Para esses poderes, e para a sua gente, a imoralidade máxima consiste na ameaça dirigida contra a sua estabilidade. É imoral todo aquele que procura abalar uma instituição qualquer longamente aceita e fundamentamente plantada, pois que a moral se nutre dos *mores*, cuja tendência é adquirir a fixidez eterna dos dogmas. E foi esse, com certeza, o ângulo em que se colocou o sr. Padre Fritzer para atacar o seu coestaduano. O que ele não quis aceitar, o que lhe pareceu sujo, imundo, numa obra extraordinariamente *limpa*, foi justamente o seu aspecto de crítica social e de pintura dos costumes burgueses. É esta a segunda intenção do sr. Padre Fritzer, intenção que vale por uma orelha deixada à mostra porque, afinal de contas, o seu ataque é menos do Padre Fritzer contra o escritor Érico Veríssimo, que o de certos aspectos da mentalidade conservadora contra certos aspectos do espírito moderno. O seu zelo é um símbolo.

*

Por falar, não sei se já noaram a voga entre nós da palavra *zelo*. No Brasil, todo o mundo zela ou quer zelar por alguma coisa. Nos discursos, nos artigos, nos livros, zela-se pela Família, pelas Tradições, pelo Operariado, pela Religião que nossos pais nos transmitiram. O Brasil está cheio de inflamado zelo e o sr. Padre Fritzer é um desses zeladores ardorosos. Em geral, não se zela por uma coisa nova. Zelam-se as glórias, as verdades adquiridas, os princípios aceitos. Por isso, o Brasil, que é o país do zelo, é também o país do conservantismo. Por circunstâncias de vária natureza as forças conservadoras ainda gozam entre nós de um prestígio e de um respeito cujas raízes se encontram na inércia cultural sob cujo signo se tem penosamente que abrir caminho. Essa inércia e esse conservantismo parecem paradoxais diante do nosso amor pela novidade, mas se enriquecem ao contrário graças a ele — ele que impede a continuidade e a sedimentação necessárias à verdadeira cultura. Num meio em que isso se dá, apesar dos mais louváveis esforços públicos em contrário, não é de estranhar que vejamos as peloticas quotidianas da Reação. Sim, com letra maiúscula, e sempre com letra maiúscula parar que ela grite clamorosamente nos ouvidos estagnados da complacência. Da complacência que custa a perceber que a Reação é no Brasil a mamis ponderável das forças sociais — neste Brasil onde não há ainda quinze anos um movimento político se

deixava calmamente chamar de Reação Conservadora. Esta orgulhosa calma reacionária, obrigada embora a cortar as barbas, se insinua ainda e sempre, de uma forma ou de outra, em todas as atividades públicas e privadas. A cada ameaça que recebe, a Reação se renova, cheia de virulência, estendendo sobre tudo a sua marca, propondo a supressão de matérias pseudoperigosas no ensino; desfigurando as reivindicações de classe com acomodações espertas; procurando assimilar as forças que se lhe opõem com um oportunismo ideológico de última hora; denunciando com capciosa má-fé os que se desviam da sua coluna.

Agora, parece que chegou a vez da literatura, e o bode expiatório foi o sr. Érico Veríssimo. Poderia ter sido outro. Acontece, porém, que o romancista sulino é talvez o mais lido dentre os seus confrades; que não pertence nem nunca pertenceu a nenhuma ala do *bom pensamento* político ou religioso; que proíbe um pouco incomodamente à sua arte os simples e amenos passeios pela Estética. Não há dúvida de que é um homem que não facilita o trabalho da Reação, embora nunca tenha polemizado com ela, embora nunca tenha manifestado heterodoxia ideológica. Daí a expedição punitiva de que a Reação encarregou o sr. Padre Fritzer, escolhido no seio de uma das mais ponderáveis forças conservadoras. Ora, esta expedição punitiva vem também como sondagem. Conforme a sua repercussão no meio dos escritores brasileiros, outras expedições virão ou deixarão de vir. Cerremos portanto fileiras ao lado do nosso companheiro gaúcho e respondamos à Reação com solidariedade firme dos homens livres e dos intelectuais conscientes.

**Anexo (III) — *Diário de S. Paulo*
(1945-1947)**

Índice

Notas de crítica literária – Começando.....	601
Notas de crítica literária – Presente do indicativo	604
Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (I).....	607
Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (II)	610
Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (III).....	613
Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (IV).....	617
Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (conclusão).....	620
Notas de crítica literária – Tentativa cultural	623
Notas de crítica literária – Livros de França.....	626
Notas de crítica literária – A filosofia no Brasil.....	630
Notas de crítica literária – Carta a Jean Géhenno.....	634
Notas de crítica literária – Duas notas de poética.....	637
Notas de crítica literária – Poeta e poetisa.....	640
Notas de crítica literária – Poesia em São Paulo	644
Notas de crítica literária – Mais poetas	649
Notas de crítica literária – Percalços do infinito.....	653
Notas de crítica literária – Silone (I)	657
Notas de crítica literária – Silone (II).....	660
Notas de crítica literária – Silone (conclusão).....	663
Notas de crítica literária – Carta Camiliana.....	667
Notas de crítica literária – O Patriarca.....	670
Notas de crítica literária – Mário de Andrade	673
Notas de crítica literária – Crítica de poeta	676
Notas de crítica literária – Na escala do homem (I)	679
Notas de crítica literária – Na escala do homem (II).....	682
Notas de crítica literária – <i>Dia longo</i>	685
Notas de crítica literária – Um inédito.....	689
Notas de crítica literária – A “Delgada Avena”	693
Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (I).....	697
Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (II).....	701
Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (III)	704
Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (conclusão)	708

Notas de crítica literária – Um livro de estudos	711
Notas de crítica literária – A sombra do amanuense	714
Notas de crítica literária – Revistas	717
Notas de crítica literária – A literatura e a universidade (I)	721
Notas de crítica literária – A literatura e a universidade (II)	724
Notas de crítica literária – Textos de literatura.....	727
Notas de crítica literária – Literatura de combate.....	730
Notas de crítica literária – <i>Sagarana</i>	733
Notas de crítica literária – Sobre um crítico	736
Notas de crítica literária – Um crítico (II)	739
Notas de crítica literária – Um crítico (conclusão).....	742
Notas de crítica literária – Servos da morte.....	745
Notas de crítica literária – Conversa fiada.....	748
Notas de crítica literária – Notas para um livro.....	751
Notas de crítica literária – Ciências sociais	755
Notas de crítica literária – Questões de romance	758
Notas de crítica literária – Mitologia heroica	761
Notas de crítica literária – Apêndice	764
Notas de crítica literária – Teseu (I)	767
Notas de crítica literária – Teseu (II).....	770
Notas de crítica literária – Teseu (Conclusão).....	773
Notas de crítica literária – P.S.	777
Notas de crítica literária – <i>Água Funda</i>	780
Notas de crítica literária – Dois romances de estreia.....	783
Notas de crítica literária – <i>Seara vermelha</i>	787
Notas de crítica literária – Três estreias.....	790
Notas de crítica literária – Observações à margem	793
Notas de crítica literária – Reflexões críticas	797
Notas de crítica literária – Aluísio.....	800
Notas de crítica literária – Duas notas	803
Notas de crítica literária – Breves notas sobre um grande tema (I).....	806
Notas de crítica literária – Breves notas sobre um grande tema (II)	809
Notas de crítica literária – Eu e não-eu.....	812

Notas de crítica literária – <i>Sílvia Pélica na Liberdade</i>	815
Notas de crítica literária – Anotações.....	818

Notas de crítica literária – Começando

Em artigo inicial, sou obrigado a pedir ao leitor um generoso crédito de presente do indicativo, pois de outra maneira não lhe poderei contar os projetos e fazer as necessárias confidências de todo estreante. Depois de militar quatro anos na crítica — primeiro em nossa revista *Clima*, depois na *Folha da Manhã* —, acabo de passar nove meses afastado do ofício. Voltando a ele, devo confessar que esta nova fase me parece ser a mais difícil, porque tenho a responsabilidade, para mim uma honra, de suceder a Plínio Barreto, que preferiu limitar-se, no momento, à atividade de ensaísta político.

Quem cuida de crítica no Brasil sabe que a nossa profissão constitui ocupação mais ou menos acidental. Quase todo escritor faz crítica a seu tempo, uns bem, outros mal. Muito poucos, no entanto, se dedicam a ela com pertinácia e continuidade. Plínio Barreto, mais ainda do que Tristão de Athayde, é o crítico pertinaz por excelência. Não me consta que tenha sido atraído por qualquer outro setor da literatura. Em crítica, vem exercendo há mais de trinta anos uma ação persistente e fecunda — quer na primeira fase da *Revista do Brasil*, quer nos áureos tempos do *Estado de S. Paulo*, quer, ultimamente, neste rodapé. Os seus últimos ensaios (sobre Oswald de Andrade, por exemplo, ou sobre Jorge Amado) mostram a largueza com que um espírito formado na geração que cultivou de preferência os clássicos, Machado, Anatole France e os parnasianos, se adapta à evolução da literatura sem perder em profundidade. Leitor infatigável (sobre cuja capacidade de trabalho circulam lendas) está sempre a par, porque há muito que alcançou aquela maturidade serena ante a qual, em literatura, não se colocam o problema da moda e o culto da novidade. E ao lado destas qualidades literárias, uma perfeita dignidade intelectual, uma rigorosa ética do ofício e que terá poucos rivais na nossa história literária. A medida, a elegância, o decoro, a par da capacidade de análise, serão as principais características da crítica de Plínio Barreto — quer encarada do ponto de vista da forma, quer estudada no seu conteúdo. Todas estas razões concorrem para aquela dificuldade que se levanta à minha frente, e de que há pouco vos falava. Só poderei vencê-la com o auxílio da vossa benevolência, e para fazer jus a ela devo falar-vos um pouco do que pretendo fazer aqui.

*

Quando procurei definir uma orientação para os meus artigos, falei em crítica funcional. Não propriamente no sentido de alguns críticos neocroceanos, que se aproximam do conceito arquitetônico de função, nem no que lhe emprestou recentemente o meu colega Manuel Cerqueira Leite. Entendia, por tal, baseando-me na analogia com o sentido sociológico do termo, uma crítica segundo a qual o fenômeno literário fosse apresentado à luz da solidariedade que o liga aos demais fenômenos da cultura — procurando destacar em que medida estes concorriam para caracterizá-lo. Partindo daí, foi minha intenção, expressamente declarada, ressaltar nas obras, sempre que possível, os ligamentos que as prendiam à vida, para conseguir determinar a *função* que desempenhavam no seu momento, quer relativamente ao conjunto da cultura, quer em relação aos problemas da hora presente. Daí o caráter necessariamente contingente de semelhante crítica, que, segundo sempre senti e mais de uma vez declarei, se tornava transitória e, esposando a palpitação da hora, renunciava à duração — na verdade muito raramente atingida pela crítica literária. Rejeitei, sobretudo, a absorção pelos chamados *valores eternos*. Não porque desconhecesse a existência de certas constantes do espírito e do pensamento, mas porque semelhantes conceitos, transpostos para a atividade e o cotidiano, servem quase sempre de máquina escamoteadora dos *valores contingentes*, segundo os quais se organizam as reivindicações dos homens. Podemos perceber

facilmente as consequências a que nos leva o culto dos *valores eternos*. Se por um lado tende a preservar a autonomia e a dignidade do espírito (e, portanto, da arte literária, que aqui nos interessa), sobrepondo-o ao imediatismo das soluções pragmáticas, por vezes verdadeiro oportunismo intelectual e moral, tende por outro a pregar um repúdio da realidade concreta com que nos deparamos cada dia, e que é a argamassa da nossa própria vida. Ora, como partidário do socialismo, sempre me pareceu que a transformação do concreto prima a absorção pelo chamado eterno, e que mudando-se a vida mudar-se-á o homem, pelo menos na medida em que estão afetadas as suas relações dentro do grupo. Esta a razão do carinho com que sempre me ative ao malfadado cotidiano e à análise da situação das obras no momento.

Agindo deste modo, nada mais fazia do que conformar-me ao espírito do tempo e, por assim dizer, às necessidades da hora. Um dos pioneiros de semelhante atitude, Mário de Andrade, definiu bem a ânsia com que procurávamos nos inserir na duração presente dizendo que “nunca jamais ele (o homem) foi tão *momentâneo* como agora” e definindo os nossos dias como de soluções políticas para o pensamento e a conduta. A consequência nem sempre evitada de semelhante ponto de vista foi o aparecimento de pontos de vista políticos como critério de julgamento estético. Neste radicalismo — compreensível num tempo de luta de vida ou morte contra o fascismo, dentro e fora do país — os extremos foram por vezes lamentáveis. A consequência mais perigosa foi a passagem do critério mais vasto da ideologia para o sectarismo estreito dos partidos. Beltrano é bom escritor porque é comunista; Fulano é mau escritor porque é fascista — e vice-versa. Este sectarismo perdura, ameaçando criar um impasse doloroso para a arte. Se avaliarmos a importância desta em termos de utilidade imediata, rompemos com a serenidade e a objetividade que deve presidir ao julgamento crítico. É preciso liquidar o sectarismo em nome da liberdade do espírito e, ao iniciar os meus rodapés, declaro-lhe guerra sem trégua. As coisas chegaram a um tal ponto que, neste instante, o que mais me preocupa não é integrar a obra no momento, como até aqui procurei fazer, mas, abordando o problema crítico por um ângulo oposto e de certo modo complementar, *diferenciá-la* do mesmo, acentuando a magnífica especificidade graças à qual toda obra de valor é literária antes de ser sociológica ou política ou interessada ou desinteressada. Este caráter literário que pretendo imprimir ao meu trabalho não se opõe ao anterior: é tão legítimo quanto ele, e sucede-lhe naturalmente, como segunda etapa de um mesmo processo. Inspira-se, sobretudo, no mesmo desejo de servir aos leitores e à cultura do meu país. Quando comecei a criticar, o ambiente literário me pareceu alheio demais ao drama do nosso tempo; críticos e leitores me pareceram muito ligados à simples emoção estética, enquanto Roma ardia. Talvez não fosse verdade e eu julgasse em vista dos meios que frequentava. Depois, apaixonavam-me sobremaneira os problemas de sociologia do conhecimento, a relação das ideologias com as estruturas sociais. Lutei, pois, ao meu modo, procurando interpretar a literatura num sentido finalista de integração social. Hoje, sinto que, pelo contrário, a pobre literatura vai ficando comprometida pelo excesso de *participação* com que a deformamos ou quisemos deformar. Por isso, penso que é chegado o momento de um ponto de vista mais literário e menos político — no tocante ao critério de interpretação — e de um maior liberalismo — no que se refere ao julgamento.

Façamos uma distinção entre estética e ideologia a fim de compreendermos melhor a isenção necessária do crítico. Na crítica propriamente literária que se ocupa com os diversos gêneros — poesia, ficção, teatro, ensaio literário, — o crítico procede como agnóstico em relação às ideologias. Em princípio, não é pró nem contra, nem é obrigado a tomar posição. Sobretudo, não deve, a todo custo, arrastar a obra para a discussão ideológica. Por quê? Exemplifiquemos: um fascista pode ler e gostar da *Condição*

humana, de Malraux, ou de *Jubiabá*, de Jorge Amado, duas obras-primas carregadas de pensamento socialista, se o seu julgamento se basear em razões de ordem literária. Isto posto, é possível passar ao debate do conteúdo ideológico e tomar posição ante ele, numa segunda fase, útil, sem dúvida, mas não necessária. O julgamento deve partir da análise e apreciação *da maneira* (literária) por que o autor exprimiu o *conteúdo* (ideológico, entre outros). O que não é possível é inverter a ordem, fazendo, no julgamento, o valor literário *da maneira* depender da natureza do conteúdo ideológico. Neste caso, *Jubiabá* seria bom por que Jorge Amado lhe deu uma orientação socialista, donde, qualquer obra que tiver orientação socialista será boa. Não é preciso uma só palavra mais para tornar claro o perigo corrido pela literatura ante semelhante ponto de vista.

Quando, porém, fazemos crítica, não propriamente literária, mas ideológica, o problema muda de aspecto. Aí, temos que pegar o touro pelos chifres. Suponhamos uma obra como *A crise do mundo moderno* do padre Leonel Franca. Não cabe, evidentemente, apreciação estética nem isenção ideológica, mas, pelo contrário, debate pró ou contra, porque o aspecto principal do nosso trabalho, portanto, estará na sua discussão, problema secundário na crítica propriamente literária.

É escusado dizer que, num e outro caso, impõe-se basicamente a atitude de serenidade e de disponibilidade inicial, sem as quais não há crítica. Isto posto, resumirei a questão dizendo que pretendo tratar a literatura cada vez mais literariamente, reivindicando a sua autonomia e a sua independência, acima das paixões nem sempre límpidas do momento. Por outro lado, pretendo, na crítica das ideias, afirmar as que me parecerem incertas ou perigosas. Devo esclarecer que entendo por perigosas sobretudo as reacionárias, e tanto mais, quanto mais à direita se situarem.

*

O primeiro aspecto do nosso trabalho — ainda que a afirmação pareça paradoxal — é, no momento, o mais importante. Esta secção é de literatura, e um pouco de observação nos mostrará que estamos travando uma surda batalha da literatura, ameaçada na sua autonomia e na sua preponderância pela voragem do imediatismo. Durante nove meses de afastamento da crítica pude observar com atenção a atividade crítica no Brasil. Vi os mestres, como Tristão de Athayde, Plínio Barreto, Álvaro Lins, preferirem a certa altura o debate político. Apenas Sérgio Milliet, sereno e persistente, não abandonou o tom literário. Sei de um jovem ficcionista que parou um romance em andamento, ao sentir a deserção da crítica. Um grande romancista retém o seu último livro há quase um ano, temendo vê-lo sufocar sob o tumulto dos dias que correm. Tudo isto me levou a pensar num verdadeiro perigo para as letras e na obrigação que temos de prestigiá-las, sem prejuízo das tarefas urgentes da atualidade. Do jeito que o recado leva, daqui a pouco todo mundo se envergonhará de escrever outra coisa além do panfleto, do discurso de comício ou do artigo partidário, o que é um erro tenebroso. Precisamos convencer os jovens de que há tanta dignidade em perder as noites estudando ou trabalhando uma obra de arte, quanto em distribuir boletins e lutar pelo futuro. Não nos furtemos ao dever de participar da campanha, mas não esqueçamos os nossos deveres para com a arte e a literatura. Vivamos o nosso minuto, mas procurando, como Fausto, pará-lo num assomo de plenitude. Ora, este assomo não nos pode vir do panfleto, mas da arte e do pensamento, que aspiram à permanência e atestam à posteridade o sentido do tempo em que vivemos.

“Le buste survit à la cité”.

Notas de crítica literária – Presente do indicativo

Ninguém questiona em literatura sobre a oportunidade e a validade das produções dos criadores — romancistas, contistas, dramaturgos, poetas. Na verdade, a literatura são eles e as suas obras. São eles o nervo, o músculo e o sangue, entre os quais se alojam — numa anatomia heterodoxa — os tecidos intersticiais, os conectores e recheios de vária espécie, cujo conjunto é englobado sob o nome de crítica. Para muitos, os críticos seriam alguma coisa com ou sem a qual a literatura passaria do mesmo modo, e os mesmos críticos, a certa altura da carreira, costumam duvidar da própria razão de ser. Se apalpam, se escutam, acabando por perguntar que diabo estão fazendo em tal galeria. Alguns dentre eles, é verdade, demonstram confiança e suficiência de verdadeiros sacerdotes — intermediários consagrados e indispensáveis sem cujos bons ofícios não há salvação. Sílvio Romero tendia para este dogmatismo que faz recuar o leitor, desgostando-o de vez com o nosso ofício. Já outros o exercem tão amavelmente e com tanta discrição — metendo uma pitada amena de ironia em cada proposição velada, desculpando-se quase de um pretenso e inevitável ridículo — que o leitor esboça um “mas então por que...” É a progênie de Anatole France e, entre nós, do ameno Conselheiro Otaviano, que consagrava a metade dos seus hoje esquecidos folhetins a duvidar de que ousava sugerir na outra metade.

Em livro recente, Henri Peyre colocava alguns problemas fundamentais para a questão da eficiência em crítica, partindo da constatação inegável de um desentendimento permanente entre críticos e criadores e procedendo a um libelo em regra. O problema por ele discutido é, com efeito, fundamental. Não há crítico digno do nome que não pergunte de quando em vez aos botões: “Andarei por acaso ignorando o maior talento do meu tempo e exaltando simples malabaristas sem valor?”. É de fato possível que os mais aclamados dentre os escritores de uma época venham a passar como folhas da estação, enquanto num subúrbio qualquer vegeta um gênio incompreendido, cujos manuscritos os escritores rejeitam e que nós mesmos rejeitaríamos se nos fossem submetidos.

De qualquer modo antes de lançar acusações como as de Peyre é preciso ponderar que, mesmo levando em conta a falibilidade do julgamento e o sem número de injustiças cometidas, o conjunto da crítica, num dado período, avalia de maneira satisfatória o conjunto das produções literárias deste período. Lendo as bobagens amontoadas por José Veríssimo sobre o simbolismo — no que acompanhava boa parte da opinião literária bem pensante do tempo — podemos ser levados a dizer: “Aí está o que é a crítica. José Veríssimo leva a sério o Conde Afonso Celso e desdenha Cruz e Souza”. Nesse mesmo tempo, porém, Sílvio Romero não só compreendia e explicava muito razoavelmente o fenômeno simbolista como discernia o valor do Cisne Negro — a ponto de, com o seu costumado exagero, tomar *Broquéis* como marco de nova fase literária. Ao lado de Sílvio, Adolfo Caminha amparava e aplaudia os “decadentes”. Quando desconhece o valor e o significado de A ou B, um crítico de valor sempre se redime compreendendo C ou D, maltratados provavelmente por outro crítico que entende e louva A e B. De tal modo a se estabelecer um jogo sutil de compensações, que faz com que se os críticos, tomados isoladamente, erram com assustadora frequência, a crítica, no seu conjunto, desempenha mais ou menos a missão que lhe compete.

Não de menos, é certo que o seu nome bem poderia ser fragilidade. Vive da opinião pública e, parecendo frequentemente dirigi-la, nada mais é, as mais das vezes, que sua dócil seguidora. Na crítica cotidiana, é praticamente impossível apelar para os critérios objetivos da história literária: análise e comparação textual, gênese e filiação dos temas

etc. Ela se reduz, portanto, ao enunciado de uma simples opinião — e não é preciso ser muito esperto para saber que nada é mais fundamentalmente social do que uma opinião. Por ela, nos comunicamos com o próximo e a ele nos ligamos. Entre nós, ela estende as teias que nos fazem sentir a participação num mesmo todo. Ela é, pois, grupal por excelência. Quando emite uma opinião o crítico na realidade está exprimindo um modo de pensar partilhado por grupos mais ou menos numerosos: amigos, companheiros, rodas e correntes literárias. Deste modo, se de um lado exprime pontos de vista comuns aos homens do tempo adquirindo aquela já mencionada possibilidade de acertar, do outro a crítica se escraviza à moda, à pressão coletiva, aos preconceitos do momento. Caso discorde deles forçando a opinião pública a sair dos trilhos habituais arrisca perder os leitores e a influência exercida. Porque, em matéria de literatura, queremos geralmente ler certas coisas, e só elas. Para um mínimo de novidade exigimos toneladas de rotina. O crítico hábil força de leve esta margem mínima, arranhando pouco a pouco as toneladas opacas. Não se deve, porém, querer ser apenas hábil em tal matéria.

Além do conformismo que pode cegá-lo em relação à parte viva da literatura, há os calos inevitáveis da deformação profissional. Num crítico, a qualidade básica é a penetração em profundidade porque se supõe, justamente, que ele ponha em evidência o que, no leitor comum, não passa de sensação vaga. Mas, por definição, ele é também o homem que lê, tão sujeito a deformar-se quanto qualquer outro. A nossa profissão obriga a ler em quantidade, e à medida que o fazemos podemos ir perdendo as qualidades de bom leitor pelos vícios de leitor apressado. Em vez de nos abandonarmos à obra, procurando nos perder nela, porque só assim nos encontraremos em seguida, enriquecidos, lemos com tempo marcado e lápis na mão, procurando extrair alguma coisa útil para a próxima crônica. Ganhamos, é verdade, técnicas apreciáveis de olho e fardo; em leitura, todavia são mais importantes gosto, tato e ouvido. Não raro, damos a penetração a troco de habilidade — consequência da leitura obrigatória e rápida que, no meu modo de ver, é o caminho mais curto para as falências do juízo crítico.

E que vos proponho a fim não de resolver mas de paliar a estes males — servilismo para com a opinião média e superficialidade oriunda da deformação profissional? Não me gabo de ser melhor do que os outros nem de ter armas aproveitáveis, além da prática de um certo tipo de crítica que chamei, em artigo, “de leitor para leitor”. O ponto de ligação entre mim e o público é a leitura. Antes de outra qualquer, liga-nos a circunstância de sermos leitores tanto de um lado quanto de outro. As nossas relações devem, portanto, basear-se numa teoria da leitura. Ora, falando com franqueza, o de que mais precisamos, no momento, é uma terapêutica de leitura. Uma sábia terapêutica para fazer frente à inflação literária e canalizar as leituras no sentido da vida. Em grande parte, ler é viver. Aos que afirmam que ler afasta da vida, poder-se-ia responder que afasta tanto quanto a própria vida, isto é, que a leitura malfeita se equipara à vida mal vivida. E como a recíproca é verdadeira, sentimos que a boa política da leitura é tão necessária ao leitor quanto a política do bom comportamento. Por isso, prefiro colocar o problema da crítica como um problema de leitura, tanto para o crítico quanto para o público, dirigindo-se a ele de leitor para leitor. Não a fim de contar-lhe as minhas aventuras com os livros à maneira de Anatole France (para tanto é preciso ser, no mínimo, Anatole France), mas fazendo girar o nosso entendimento em torno duma ética e duma estética da leitura.

Ler bem não só aproxima da vida em vez de afastar dela, como mais ainda amplia a nossa experiência e nos dá uma maturidade que dificilmente adquirimos doutra forma, porque a realidade da arte e da cultura é igual à vida refinada, beneficiada. Ao lado dos atos normais que praticamos, os livros vão se acumulando como outros tantos atos que agem sobre aqueles, são por eles influenciados, concorrendo para a determinação da conduta. Alinhados nas prateleiras, são pequenos mundos que vivem ao contacto do

espírito, fecundando-o lentamente. E quando o intoxicam em vez de fecundá-lo, ainda assim não os devemos maldizer, porque de todos os ópios que andam sem rótulo, é o mais seguro e eficiente. E o resultado — fecundação ou embriaguez — depende de nós.

Por isso, aos nos iniciarmos na vida dos livros, devemos refletir sobre a maneira de usá-los e de sofrê-los. Neste capítulo, só há um preceito realmente fundamental — o mesmo que vinha numa capa de Antologia do meu tempo de ginásio e que tanto custei a traduzir: “*Multum legendum est, non multa*”. O velho Plínio tem razão. Deve-se ler muito, mas não muitos livros. Ou pelo menos, dentre os muitos livros que lemos, alguns devem ser sempre relidos porque ler bem é sinônimo de reler. Creio mesmo que é impossível incorporar um livro à nossa inteligência ou à nossa sensibilidade sem passá-lo pela experiência da releitura. Antigamente os homens cultos liam muito alguns livros, que estavam sempre à sua mão; hoje, os homens cultos leem muitos livros e são mais bem informados. Quero acreditar que sejam menos cultos. Os sábios Brotteaux des Illetes e Gêrome Coignard andavam com um único no bolso — Lucrécio o primeiro, Boécio, o segundo. Não liam outros, depois de terem lido muito, e tinham razão. A substância por que anseia todo pensamento à busca de exercício pode estar em meia dúzia de obras enquanto este mesmo exercício praticado desbragadamente, leva à dispersão, que desfibra o leitor assíduo e, portanto, crítico. Por mim vos confesso que sou (sempre fui), independente da obrigação, um medonho comedor de livros. Não quero enfeitar-me com penas do alheio, nem ocultar falhas que condeno nos outros. Leio com intemperança — que hei de fazer? Felizmente o deus dos leitores, que é o mais amorável de quantos há, ao tirar-me do nada para esta vida atribulada de devedor de livrarias teve dó de mim e deu-me também o vício da releitura. E em verdade vos digo, leitor (se me permitir abusar uma última vez do crédito de presente do indicativo por vós aberto em meu favor na semana passada), em verdade vos digo que penso ter aprendido e sentido mais em vinte ou trinta volumes relidos periodicamente do que nos outros por que corro os olhos todos os dias. Como a crítica consiste numa tentativa de erigir em leis as nossas emoções pessoais, ousarei propor-vos o lema seguinte: “Lede muitos livros para a ginástica do espírito, mas lede sempre e cada vez mais uma pequena meia dúzia, para viver a vida dos livros”.

Isto dito de leitor para leitor, encerro com este artigo a nossa conversa inicial propondo-me a indicar-vos dentre as dezenas de obras cujo contacto a profissão me impõe aquelas poucas que merecem ser acrescentadas à pequena meia dúzia. Quanto a teorias literárias, peço-vos licença para não discutir nenhuma. Em crítica, geralmente todas elas são boas, pois o que realmente interessa é o processo, a marcha segundo a qual vai se encaminhando o pensamento. Criticar é sugerir e quanto mais feliz a sugestão tanto mais fecundo o nosso trabalho. Dizendo-vos que para obter um rendimento razoável tenciono afastar dois inimigos igualmente perniciosos — o impressionismo, que não chega a ser crítica, e o dogmatismo, que a ultrapassa — terei dito mais do que o necessário para o nosso bom entendimento inicial.

Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (I)

No tempo da invasão do Norte, em meio aos romances documentários, regionalistas, sociais que, exuberantes quase sempre, espoucavam no ar assustado da nossa literatura como rojões de cor, desceram duas obras cheias de medida e simplicidade. A primeira, *Caetés*, despertou um interesse relativo, mas bem inferior ao das estreias mirabolantes de então. A segunda, *S. Bernardo*, caiu como um aerólito, — diferente e quase bruto à força de ser contido. Toda gente se interessou por esse autor preocupado em condensar num tempo de difusão. Soube-se que, ao contrário dos jovens “premiers” da hora, já entrava pelos quarenta e não levava existência literária. E os problemas começaram. Seria *S. Bernardo* uma autobiografia? Uns garantiram que sim. A crítica parecia indicar que não. Para a maioria do público, o mistério só agora começa a se esclarecer, com o início da publicação das memórias do sr. Graciliano Ramos — *Infância*. Lendo-as, encontramos, aqui e ali, reminiscências, ecos de coisa conhecida, que aos poucos vão se revelando recordações adormecidas de leituras passadas. *Caetés*, *S. Bernardo*, *Angústia*, *Vidas Secas*. 1933, 1934, 1936, 1938. De tal modo que um livro como *Infância* — um tipo muito peculiar de autobiografia — nos convida, quase nos obriga a percorrer novamente a sua obra anterior.

No romance brasileiro, o sr. Graciliano Ramos tem lugar seguro e garantido. Quando a *Revista Acadêmica* promoveu o mais bem organizado dos inquéritos até aqui levados a cabo sobre “quais os dez maiores romancistas brasileiros”, ele figurou como terceiro votado, depois de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo antes de José Lins do Rego, Lima Barreto, Jorge Amado, Raul Pompeia, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida e Rachel de Queiroz. Creio que a posteridade não precisará tomar o trabalho de alterar muito o resultado. Se há um romancista contemporâneo capaz de desafiar o tempo, este é, sem dúvida nenhuma, o sr. Graciliano Ramos.

Mesmo quando de primeira qualidade, as obras literárias nem sempre são homogêneas quanto ao valor. Há partes que se decompõem rapidamente, outras que resistem melhor ao tempo. Na ficção brasileira contemporânea há muita gordura e muito recheio, muito gorjeio e muito “bíceps”, mas menos esqueleto e menos nervo. O sr. Graciliano Ramos faz os seus livros — ou, pelo menos, alguns deles — com tal contenção e desatavio que as suas partes corruptíveis são poucas. E esta relativa secura, se lhes diminui a comunicabilidade imediata, aumenta-lhes de tal forma o alcance e a duração que, penso eu, um deles pelo menos caberá sempre na mais exigente das listas em que a posteridade apertará os nossos dez maiores romances.

Ante uma obra de tal importância, é nosso dever parar e analisar com atenção. Analisá-lo em bloco, antes de comentar o último dos livros que a compõem. Neste artigo e nos seguintes tentarei indicar alguns traços que me parecem significativos nos romances do sr. Graciliano Ramos e, pondo em prática o preceito enunciado há uma semana, creio que o leitor lerá comigo, de bom grado, a pequena série por eles formada, em que há, pelo menos, duas obras-primas.

*

*Caetés*¹ ocupa na obra do romancista alagoano uma posição modesta e, hoje em dia, quase apagada. Já li mesmo, não me lembro onde, que, num julgamento de inaceitável severidade, o autor rejeitou de certo modo este primeiro filho, pois se arrependeu de o haver publicado. Embora seja incontestável que, diante da importância dos romances

¹ Graciliano Ramos, *Caetés*, romance, Schmidt, 1933 (esta edição traz uma bela capa de Santa Rosa).

posteriores, este fique um pouco na sombra, por ser o menos considerável dos livros do sr. Graciliano Ramos, há nele qualidades tão encantadoras de colorido e medida que eu o quisera ver mais querido e apreciado.

Caetés dá um pouco a impressão de exercício de escrita. Meticuloso numas coisas, descuidado noutras, apurado na linguagem, sumário na psicologia; desprezioso e despreocupado, chegando a deixar bem claras certas linhas de construção, como, por exemplo, as que definem a impregnação queirosiana, às vezes no próprio detalhe da frase. Por outro lado, dentro do romance brasileiro contemporâneo, dá a impressão de livro nascido aos dez meses. Com efeito, sendo de 1933, pertence ainda sob certos aspectos a uma atmosfera pós-naturalista, cujos principais representantes se encontram principalmente no Sul.

A certa altura da nossa evolução literária, presenciou-se a glorificação do cotidiano sob os seus aspectos mais banais e mais intencionalmente anti-heroicos; talvez um certo pudor em engatilhar dramas, tendo-se convencionado que a arte deveria reproduzir a vida como ela é. Imaginando torcer o pescoço à convenção e ao postigo, esta teoria criava na realidade uma convenção às avessas, pressupondo na vida um máximo de pasmaceira que ela não contém e, nos personagens, uma estagnação espiritual incompatível com a dinâmica indispensável à mais rasteira das existências. Este pós-naturalismo, que reagia talvez contra a violência das soluções naturalistas, teve o seu grão padre no sarcástico e amargurado Lima Barreto, filósofo das repartições e dos bancos de bondes. *Caetés*, — em grande parte livro de cotidiano e ramerrão, — se entronca por alguns costados nesta concepção pré-modernista do romance, minuciosa e algo estática. Parece que a intenção principal do autor é horizontalizar o mais possível a vida dos seus personagens e as relações que mantêm entre si. A não ser o narrador, João Valério, os demais vão se delineando pela técnica da revelação progressiva do físico e da conduta e porque a sua psicologia depende estreitamente de ambos. Neste livro, o sr. Graciliano Ramos se mostra, além de psicólogo do comportamento, um amator pitoresco das interpretações somáticas. O caráter de seus personagens é um prolongamento da cara, dos tiques, da papada, das mãos e até da barbicha. Ora, como os apresenta quase todos desde o início, marcando-os de leve com um, depois outro pequeno traço revelador, fazemos certa barafunda e precisamos algum esforço para identificar um nome que vem à baila, uma referência a páginas tantas. Vencido, porém, este defeito proveniente da relativa frouxidão psicológica, integramo-nos de bom grado no mundo dos seus tabeliões intrigantes, farmacêuticos, politiqueiros de aldeia, padres, médicos, vencidos da vida, negociantes metódicos, mocinhas dissimuladas. E como este livro pitoresco é muito bem escrito, com uma linguagem simples e enxuta, não tardamos em criar-lhe apego e simpatia. Ficamos querendo bem à sua simplicidade, à sua absoluta ausência de dós de peito. Raramente a poesia desliza nestas páginas, não secas, mas sem dúvida marcadas por uma certa ironia e um certo desencanto, que peiam as expansões líricas. Quando surge uma cena de amor extreme de sarcasmo ou de reserva, — como a primeira entrevista decisiva de Luíza com o narrador, — ficamos pensando onde se terão escondido esses companheiros de todas as linhas. Uma atitude, pois, menos vital que intelectual, ao contrário do que se dá geralmente nos romances brasileiros modernos, feitos, na sua maioria, mais com o temperamento e as impressões do que com a reflexão e a análise. João Valério não se engana a respeito da natureza dos seus amores. Romantiza-os a princípio, com alguma ironia, quando ainda vivem apenas nos desejos. Ao se tornarem realidade, observa sem tardança: “Não lhe cai aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre dos atributos que lhe emprestei, Luíza me apareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar alguém, me preferira ao Dr.

Liberato, ao Pinheiro, os indivíduos moços que frequentavam a casa dela”. Considerando que tais reflexões sucedem à primeira posse, esperada durante mais de um ano, e partem de um rapaz de bons sentimentos e vinte e cinco anos de idade, muita gente poderá falar, talvez com justiça, em cinismo. Prefiro ver nelas — como, em geral, na maneira por que o sr. Graciliano Ramos trata os demais personagens — a imparcialidade fundamental dos pessimistas ante a natureza humana: um certo realismo desencantado, que sucedeu ao naturalismo, reagindo contra o pessimismo vigoroso e ativo com que ele abordava o homem.

Dentro desta linha insinuante da ironia e análise discreta, existe em *Caetés*, dando-lhe um atrativo encantador, um romance dentro do romance. João Valério anda às voltas com uma história passada entre os índios caetés. Na verdade, o que busca é refúgio, para onde correr sempre que a vida exige um contrapeso para as suas decepções. Tanto assim que, à medida que vai se aproximando da posse de Luíza, deixa de lado os canibais e os seus maracás.

Mesmo no seu livro, porém, João Valério não consegue desprender-se da gente com que convive, e que lhe invade a toda hora as elucubrações de ficcionista. “Continuei. Suando, escrevi dez tiras salpicadas de maracás, igaçabas, penas de arara, cestos, redes de caroá, jiraus, cabaças, arcos e tacapes. Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas do padre Atanásio”. De tal modo que a novela sobre os bugres vai se tornando um romance dentro da vida, apesar do tema remoto. E vai servindo de termômetro para as variações dos sentimentos de João Valério, a sua maior ou menor adaptação à realidade de Palmeira dos Índios. Serve, principalmente, para o sr. Graciliano Ramos caracterizar a natureza do personagem principal, instalando a reflexão no cerne dos seus atos, obrigando-o a dobrar-se sobre a realidade interior. Já neste livro, portanto, o autor de *Infância* destoava dos demais romancistas do Norte, pelo pendor intelectualista da sua escrita. Por intelectualismo, entendo aqui a atitude em que predominam os valores de análise e de crítica entre os quais o “humour”, e que pode conduzir a um certo experimentalismo não isento de crueldade. No fundo, o mesmo instinto de vivissecção moral do velho Machado, que, juntamente com Eça de Queiroz, parece influir em *Caetés*. De tudo resulta uma qualidade mordente e harmoniosa de equilíbrio que, juntada à circunstância de ser este o mais poético dos livros do autor, me leva a estimá-lo mais do que geralmente se estima e a recomendá-lo vivamente aos leitores.

Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (II)

A expressão “ocupa um lugar à parte na literatura” vive no bico das penas sem assunto. Não obstante, precisamos recorrer a ela a fim de entrar na análise de *S. Bernardo*¹.

Um romance pode ser grande e não ocupar um lugar à parte na literatura. É frequente, pelo contrário, que deva sua grandeza à normalidade com que se integra no clima dominante da época. Assim, *Banguê*, *Os Corumbás*, *Jubiabá*, *Mundos mortos* são livros excelentes, mas não destoam, quanto à maneira, do conjunto das correntes literárias a que se filiam. Isto é, como eles há muitos, embora de qualidade inferior, dos quais são como irmãos mais belos. Semelham (para não sair da frase feita), diversos picos de uma serra, ou dos vários ramos da mesma serra. *S. Bernardo*, porém, à maneira d’*O amanuense Belmiro* ou d’*A quadragésima porta*, permanece isolado, carregado de uma dose maior de originalidade que, se não o faz maior que os outros, torna-o, sem dúvida, mais estranho, quase ímpar.

Este grande livro é curto, direto e bruto. Poucos, como ele, serão tão honestos nos meios empregados e tão despidos de *recursos*. Meditando sobre esta densidade e esta força, elas nos parecem provir da unidade violenta que o autor lhe imprimiu. Os personagens e as coisas de *S. Bernardo* surgem como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance, mais que um estudo analítico, é uma verdadeira patogênese deste sentimento, de que decorre. De guia de cego, filho de pais incógnitos, criado pela preta Margarida, Paulo Honório se elevou a senhor rural, respeitado e temido, graças à tenacidade infatigável com que manobrou a vida, pisando os escrúpulos e visando o seu ideal por todos os meios. “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descarçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular”. É um verdadeiro homem de propriedade, mais ou menos no sentido de Forsythe, de Galsworthy, — isto é, gente para quem o mundo se divide em dois grupos: os eleitos, que têm e respeitam a propriedade, os réprobos, que não a têm ou não a respeitam. Daí resultam uma ética, uma estética e uma metafísica. De fato, não é à toa que um homem transforma o ganho em verdadeira ascese, em questão definitiva de vida ou morte. “A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gados, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos ricos secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações de armas engatilhadas”. O próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse. “(...) espernei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. Depois, vinguei-me: hipotecou-me a propriedade e tomei-lhe tudo, deixei-o de tanga”. “(...) levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil réis. Não tive remorso”. Uma só vez age em obediência ao sentimento da gratidão, recolhendo a negra velha que o alimentou na infância e que ama com a espécie de ternura

¹ Graciliano Ramos, *S. Bernardo*, romance, Ariel, 1934; 2ª edição: José Olímpio. 1938.

de que é capaz. Ainda aí, porém, as relações afetivas só se concretizam numericamente: “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu”. Com o mesmo utilitarismo estreito, acha da sua conduta: “a verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro”. Até quando escreve, a sua estética é a da poupança: “É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço”. Fora das atitudes consistentes em adquirir ou conservar propriedade, não apenas o senso moral, mas o seu próprio entendimento baralha e não funciona.

Devido à aquisição da fazenda S. Bernardo, o instinto de posse complica-se em Paulo Honório com um arraigado sentimento patriarcal, naturalmente desenvolvido, — tanto é verdade que os modos de ser dependem em boa parte das relações com as coisas. “Amanheci um dia pensando em casar”. Não que estivesse amando, pois “não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é bicho esquisito, difícil de governar (...) O que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo”. A partir desse momento, instalam-se na sua vida os fermentos de negação do instinto de propriedade, cujo desenvolvimento constitui o drama do livro. Com efeito, o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor, e o amor, em vez de dar a demão final na luta pela propriedade, se revela, de início, incompatível com ela. Para adaptar-se, teria sido necessário a Paulo Honório uma reeducação afetiva impossível à sua mentalidade, formada e deformada. O sentimento de propriedade, acarretando o de segregação para com os homens, separa porque dá nascimento ao medo de perdê-la e às relações de concorrência. O amor, pelo contrário, unifica e totaliza. Madalena, a mulher, — humanitária, mãos-abertas, — não concebe a vida como um equilíbrio de possuidor e coisa possuída. Daí o horror com que Paulo Honório vai percebendo a sua fraternidade, o sentimento incompreensível de participar na vida dos desvalidos, para ele simples autômatos, peças de engrenagem rural. Quando casa, aos quarenta e cinco anos, já o ofício criou nele as paixões que lhe correspondem, e que o modelaram na inteireza do egoísmo. “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo duma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu alma agreste”. A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade. O conflito se instala em Paulo Honório, que rege contra a dissolução sutil da sua dureza. “Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram (...) As amabilidades de Madalena surpreenderam-me. Esmola grande”. Mas: “Percebi depois que eram apenas vestígios de bondade que havia nela para todos os viventes”. A solução do conflito é o ciúme, que mata a mulher. Até então, ninguém fazia sombra a Paulo Honório; agora, eis que uma mulher vai destruindo a sua soberania; uma mulher que brotou da necessidade patriarcal de preservar a propriedade no tempo e que ameaça perdê-la. O senhor de S. Bernardo reage pelo ciúme, expansão natural do seu temperamento forte e, ainda, forma ora disfarçada, ora ostensiva, do mesmo senso de exclusivismo que o dirige para a posse dos bens materiais. Ciúme que aparece às vezes como um eco de costumes primitivos, de velhos raptos tribais, de casamentos por compra a referverem no sangue.

Nesta luta, porém, não há vencedores. Acuada, brutalizada, Madalena se suicida. Paulo Honório, vitorioso, de uma vitória que não esperava e não queria, sente, no admirável capítulo XXXVI, a inutilidade do esforço violento da sua vida. “Sou um homem arrasado (...) Nada disso me traria satisfação (...) Quanto às vantagens restantes — casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos etc. — é preciso convir em que tudo está fora de mim. Julgo que me desnorteei numa errada (...) Estraguei minha

vida estupidamente (...) Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo”.

*

Portanto, ao contrário de *Caetés*, que se horizontaliza na mediania dos personagens, *S. Bernardo* é centralizado por uma personalidade forte, e esta, a seu turno, por um sentimento dominante. Como um herói de Balzac, Paulo Honório corporifica uma paixão, de que tudo mais, até o ciúme, não passa de variante. Em *Caetés*, qualquer um poderia ter agido como Valério, na mesma mediocridade de sentimentos e atitudes. Ninguém, em *S. Bernardo*, poderia agir como Paulo Honório, pois ninguém possui a flama interior, graças à qual pode sobrepor-se à adversidade. Vencendo a vida, porém, ficou de certo modo vencido por ela; imprimindo-lhe a sua marca, ela o inabilitou para as aventuras da afetividade e do lazer. Neste estudo patológico de um sentimento, o sr. Graciliano Ramos, — juntando mais um dado à psicologia materialista que o vimos esposar em *Caetés*, — parte do pressuposto que a maneira de viver condiciona o modo de ser é de pensar. “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também uma consequência da profissão”. Não se trata, evidentemente, do resultado mecânico de certas relações econômicas. Uma profissão, ou uma ocupação qualquer, é um todo complexo, integrado por certos impulsos e concepções que ultrapassam o objetivo econômico. E este todo complexo, — como aprendemos nos romances de Balzac, — vai tecendo em torno da pessoa um casulo de atitudes e convicções que se apresentam, finalmente, como a própria personalidade. Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, uma atitude complexa diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. Uma personalidade forte, nucleada por uma paixão duradoura — avareza, proibidade, dedicação, crueldade — tende a extremar-se, em detrimento do equilíbrio normal das faculdades. Harpagão, Goriot, Sorel, Stravoguine. “Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”. O seu drama é cruel porque há fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível com a dureza em que se encouraçou. Daí a angústia deste homem de propriedade, que tinha relativamente bons os sentimentos não envolvidos nela, e que descobre em si mesmo sementes estranhas de moleza, de lirismo, que é preciso abafar a todo o custo. “Emoções indefiníveis me agitam — inquietação terrível, desejo doido de voltar, de tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é antes desespero, raiva, um peso enorme no coração”.

Sendo um romance de sentimentos fortes, *S. Bernardo* é, também, um romance forte, como construção e expressão. Longe de amolecer a inteireza brutal do temperamento e do caráter de Paulo Honório com os dissolventes sutis da análise, o sr. Graciliano Ramos os apresenta com um máximo possível de objetividade. Por ser um livro seco e sem subterfúgios, honesto como um caderno de notas; por conseguir um máximo de resultado com um mínimo de processos; por espartilhar dramaticamente, e não derramá-los, os valores afetivos que mencionei, — por tudo isto, tão fora da toada normal do nosso romance, julguei poder assinalar a *S. Bernardo* um lugar à parte na moderna ficção brasileira.

Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (III)

Dos livros do sr. Graciliano Ramos, *Angústia*¹ é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores consideram-no a obra-prima do autor. Obra-prima não será, mas sem dúvida alguma é o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, de certo modo *Angústia* contrasta com a discrição e o despojamento dos demais. Por isso mesmo, talvez, é mais apreciado e admirado. Em compensação, aquelas partes gordurosas e corruptíveis, mencionadas no primeiro artigo desta série e ausentes de *S. Bernardo* ou *Vidas secas* o tornam mais facilmente transitório. Tenho a impressão que *Angústia* será relegado para segundo plano pela próxima geração de críticos e leitores.

No entanto, não sendo o melhor, é de todos os livros do autor aquele em que devem ser procuradas as suas melhores páginas. Defeituoso no conjunto, ele contém certos trechos que não podem ser considerados senão de admiráveis. Trechos que se engastam no tecido nem sempre terso do livro como as obras-primas do sr. Graciliano Ramos.

*

Angústia é um livro fuliginoso e opaco. O leitor chega a respirar mal no seu clima opressivo, em que a força criadora do romance fez medrar o personagem mais dramático da moderna ficção brasileira — Luís da Silva. Raras vezes encontraremos na nossa literatura um estudo tão completo da frustração. O herói do sr. Graciliano Ramos é um frustrado. Não um frustrado como Bento Santiago, o professor Jeremias ou Belmiro Borba — que se envolvem numa cortina de ironia, de mediocridade cética ou de lirismo. Mas um frustrado violento, cruel, irremediável, que traz em si reservas inesgotáveis de amargura e de negação. Há certos indivíduos que têm um zero instalado na alma — um zero pavoroso que funciona como multiplicador de todos os valores que dele se aproximam. Em Luís da Silva, não existe esse dissolvente integral, como poderíamos pensar à primeira vista. Um zero interior anula os valores propostos ao pensamento. Nele, o que há é uma depravação dos valores, um sentimento de autoabjeção ante o qual tudo se colore duma totalidade corrupta e opressiva. Ao contrário da complacência irônica ou piedosa revestida pelo negativismo de Bento Santiago, Jeremias ou Belmiro (no fim das contas uma forma de perdoar-se a si mesmo), vemos em Luís da Silva uma fúria evidente contra a sua vida. Luís não tem nenhuma estima pela sua pessoa. Falta-lhe o mínimo de confiança necessária para viver. Não lhe conheço parente senão no herói de *Um homem dentro do mundo*, do sr. Oswaldo Alves, possuído pela mesma fatalidade da autonegação enojada.

Deste modo, a vida se torna um pesadelo sem saída, onde as visões desnorream e suprimem a distinção do real e do fantástico:

Nature seems dead, and wicked dreams abuse the curtain'd sleep

Daí a fuligem a que me referia, que encobre, suja, sufoca e dá desejos impossíveis de libertação. Luís da Silva se sente sujo fisicamente, e a obsessão da água purificadora percorre todo o livro, em que o banheiro desempenha um papel importante. “Alguns dias depois, achava-me no banheiro, nu, fumando... Abro a torneira, molho os pés”. “O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita”. “Lá estava Marina outra vez nova e fresca, enchendo a boca e atirando bochechos nas

¹ Graciliano Ramos, *Angústia*, romance, 1ª edição, José Olímpio, 1936; 2ª edição, 1938.

paredes”. “Lavo as mãos uma infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou... Preciso muita água e muito sabão”.

Este sentimento de abjeção volta-se sobre ele próprio; Luís da Silva se anula pela autopunição, e só consegue equilibrar-se na vida assassinando o rival. Um equilíbrio precário, que o deixa arrasado, mas que de qualquer modo é a única maneira de afirmar-se.

Refletindo sobre esse sentimento de culpa, encontraremos em *Angústia* um movimento de consciência angustiada que o aproxima do poema “A mão suja”, de Carlos Drummond de Andrade, do qual aparece como irmão gêmeo na ficção: “Minha mão está suja. — Preciso cortá-la. — Não adianta lavar. — A água está podre. — Nem me ensaboar. — O sabão é ruim. — A mão está suja, — suja há muitos anos”.

Lendo o poema, entendemos melhor o romance e o seu irremediável desespero, tão surdo, cerrado e profundo como o de muitos versos do grande poeta mineiro. Desespero oriundo não só do sentimento de um drama pessoal como de um drama coletivo. Drama de todos, de tudo; da vida malfeita, dos homens mal vividos. Drama da velha Germana, “que dormiu meio século numa cama dura e nunca teve desejos”; de José Bahia, matando sem maldade e de riso claro; de seu Evaristo, enforcado num galho de carrapateiro; do Lobisomem e suas filhas. Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. E a dureza, a incrível dureza deste pequeno mundo sem dinheiro e sem horizontes, cuja existência é uma rede simples e bruta de pequenas misérias, golpes miúdos e infinitas cavilações. Não há saída. O judeu Moisés prega a revolução social e distribui boletins. Nada, porém, penetra a opacidade destas vidas pequeno-burguesas, inacessíveis à renovação e tropegamente aferradas à migalha — “comme les medians nourrissent leur vermine”. A filosofia de *Angústia* pressupõe, além do nojo, a inércia, a inércia amarela e invicta.

Na realidade, nojo, inércia e desespero são as características de Luís da Silva; estendem-se por todo o livro porque se assimila o mundo ao seu mundo interior. Na corrente crispada de sua narrativa, todos se dispõem como projeção dele mesmo. A miséria dos outros é a sua. Uma vaga fraternidade liga-o a seu Ramalho, à fraqueza de D. Adélia, à maluquice de Vitória. O vagabundo seu Ivo é um eco da sua própria inquietação, da resignada submissão ao fado; Moisés tem na Revolução a confiança que ele quereria ter mas não pode. O próprio Julião Tavares, que entra na vida de ombros e cotovelos, possui uma desenvoltura que o atrai. Essa solidariedade do narrador com os outros personagens contribui para unificar a atmosfera pesada de *Angústia*, multiplicando em combinações infundáveis o drama básico da frustração.

Aprofundando um pouco a análise e passando deste limbo das vidas mesquinhas para os círculos mais ásperos dos motivos que as movem, talvez pudéssemos encontrar uma explicação sexual para a consciência estrangulada de Luís da Silva. Com efeito, há em *Angústia* três aspectos sexuais do seu abafamento. Na infância, a segregação imposta, pelo pai, a solidão em que se desenvolveram os sonhos e os germes da inadaptação. “Eu ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só”. Sonhos e desejos acumulados na infância, não se libertam na mocidade. Pobre, vagabundo, humilhado. Luís vive sem mulheres represando luxúria num namoro desesperado. Finalmente, quando encontra Marina, vem Julião Tavares e carrega com ela, deixando-o na angústia muito maior do ciúme, alimentado pelo desejo insatisfeito. Essa tensão dramática do sexo reprimido percorre quase todas as páginas. Luís tem a obsessão da intimidade dos outros. Fareja safadezas, vê em tudo manifestações eróticas e vestígios de posse. Penso, mesmo, que o problema do recalque e o conseqüente sentimento de frustração estão simbolizados em *Angústia* por três símbolos fálicos, ligados de certo modo às três etapas sexuais

mencionadas há pouco: as cobras da fazenda do avô, os canos d'água de sua casa e a corda com que enforca Julião.

“Lembrei-me da fazenda de meu avô. As cobras se arrastavam no pátio. Eu juntava punhados de seixos miúdos que atirava nelas até matá-las (...) Certo dia uma cascavel se tinha enrolado no pescoço do velho Trajano, que dormia num banco de copiar. Eu olhava de longe aquele enfeite esquisito. A cascavel chocalhava. Trajano dançava no chão de terra batida e gritava: ‘Tira, tira, tira’”.

Dentre as imagens da infância, esta é a que com mais frequência e sem motivo aparente lhe vem à memória em momentos de angústia. Às vezes retoca-a, acrescentando-lhe um detalhe, ora a menciona, apenas. Surge pela primeira vez quando Luís se sente traído, espezinhado no seu orgulho de homem por Julião Tavares. Naturalmente, a cobra seria uma solução para matar o rival. Como os canos d'água de sua casa pobre, os mesmos que levavam água à casa de Marina, e que também podem matar: “Um pedaço daquilo é uma arma terrível. Uma arma terrível, sim senhor, rebenta a cabeça dum homem”. E o instrumento de morte lhe parece animado: “O cano estirava-se como uma corda grossa bem esticada, uma corda muito comprida”. Por fim, a corda lhe é dada por seu Ivo, num momento em que o desespero o predisponha a tudo, e Luís se enche de horror, sentindo a utilidade que poderá ter. Parece-lhe que a corda toma forma de cobra, e chega a se alucinar com os movimentos dos seus anéis. Pouco tempo depois, com ela que mata Julião Tavares.

Ora, a morte deste, como vimos, é uma afirmação da virilidade espezinhada de Luís. Pensamos então no papel obscuro, no significado dessa corda que tem vida, como a cobra, e que mata, como o cano d'água. Água, princípio fertilizante; cobra, ser vivo que mata. Uma ligação profunda da vida e da morte, do desejo de viver, bloqueado, libertando-se pela supressão de um dos obstáculos, o rival. Amor e morte, como nos mitos.

A violenta fixação fálica está diretamente ligada ao tom de sexo recalcado, ao abafamento psicológico do livro. O menino que viveu sozinho, o adolescente sem amor, insatisfeito, se expande num falismo violento; este, entrando em conflito com a sua consciência de recalcado, o interioriza, inabilitando-o para as relações normais, e o leva, num assomo de desespero, a matar Julião. Matá-lo com a corda, imagem que liberta a energia frustrada da sua virilidade.

Se for cabível a sugestão apresentada, será preciso, ainda assim, completá-la com as condições em que se desenvolveu a vida de Luís da Silva. A decadência do avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva, e do pai, “reduzido a Camilo Pereira da Silva”, criaram um ambiente de derrota prévia para a sua carreira. Até que ponto os recalques são devidos ao seu modo de ser ou à vida de limitações que padeceu? De qualquer forma, a realidade mais remota que encontramos em sua psicologia é a frustração sexual, venha de onde quer que seja.

*

Das sentenças de La Rochefoucauld, há uma que gosto de citar, tal é a sua aplicação à literatura: “O maior defeito da penetração não é ficar aquém do alvo, mas ultrapassá-lo”. *Angústia* é um destes casos. O sr. Graciliano Ramos pecou por excesso neste livro não de menos excelente. Excesso de interiorização? Absolutamente. Em literatura não procede esta acusação, frequente sob a pena dos críticos. Não há limites para a introspecção: mas há limites para a capacidade de o romancista utilizá-la. Neste livro, o sr. Graciliano Ramos se permitiu aquilo que evitara nos outros — uma certa busca de efeito, uma complacência em certos desenvolvimentos que poderiam parecer árias para o público. Querendo dar intensidade à análise, querendo tornar sufocante a atmosfera sem saída de *Angústia*, não passou muitas vezes da monotonia e da falta de progresso na marcha da narrativa. As intermináveis divagações de Luís depois de traído, entremeadas

pela narração picadinha da vida cotidiana, nada acrescentam à densidade e à intensidade do seu drama. Cisca, mas não caminha, e tal modo que somos tentados a ver, no autor, menos um trabalho criador da imaginação do que um devaneio prolongado perversamente. Essa falta de progresso, essa psicologia estática, pareceu ao sr. Álvaro Lins devida à falta de ideologia espiritualista. Considerando que a inércia é uma qualidade necessária deste livro opressivo, de *atmosfera*, prefiro culpar a deficiência de uma técnica nem sempre parcimoniosa na sua dosagem.

No entanto, — como ficou dito, — é em *Angústia* que encontramos as maiores páginas do sr. Graciliano Ramos. Páginas cruéis e desoladas, de uma obstinação no desespero que deve desanimar certos leitores. Páginas em que se revela uma faculdade rara de sugerir a vida interior por meio de vivificação dos objetos e da visão por vezes onírica da realidade. Mas, por outro lado, páginas por vezes demasiadas quanto à insistência e a repetição dos processos.

Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (IV)

Nos seus diversos livros, o sr. Graciliano Ramos difere tanto de si mesmo quanto é possível a um escritor conseqüente. Creio que jamais poderia escrever o “Ciclo de cana de açúcar” ou os “Romances da Bahia”, tirando uma obra de dentro da outra, repisando e polindo os mesmos temas. É da raça dos que empregam um livro para esgotar determinada tendência, revelando incapacidade de amalgamar e pendor para discriminar com método. *Vidas secas*¹, o último dos seus livros de ficção, contrasta com os anteriores por mais de um aspecto. Parece que o autor, cansado da brutalidade esterilizante de Paulo Honório e do niilismo corruptor de Luís da Silva, quis oferecer-nos da vida uma visão, sombria, é verdade, mas não de menos limpa e humana. Fabiano é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro. Temos a impressão de que este vaqueiro heroico e silencioso brotou do segundo capítulo de *Os sertões*, onde Euclides da Cunha fala da retidão ingênua e impensada do campeiro nordestino. Talvez seja este o motivo do sr. Otto Maria Carpeaux ter falado em otimismo a propósito de *Vidas secas*, no ensaio por todos os títulos magistral que escreveu em *Origens e fins* sobre o nosso autor.

Por isso, *Vidas secas* representa um passo além da simplicidade e da pureza de linhas, já realizadas plenamente em *S. Bernardo*; vai até o tosco e o elementar. Paulo Honório e Luís da Silva pensam, logo existem. Fabiano existe, simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos filhos e da cachorra Baleia. O que há nele de pensamento é o simples mecanismo de participação do primitivo; quando muito, o resíduo indigerido da atividade cotidiana. É, portanto, mais que simples, primitivo, e o livro, mais tosco do que puro. Com a sua estrutura de pequenos quadros justapostos, *Vidas secas* lembra, de fato, certos quadros medievais, dispostos em umas poucas molduras ligadas por dobradiças, em que a vida de um bem-aventurado ou os fastos de um herói se organizam numa unidade bastante livre. Dispensado o nexos rigoroso da sequência, vemos, aqui, um nascimento, em seguida uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema união presidida por um santo, com a assistência dos anjos. Igualmente toscas e eloquentes são as pequenas telas encaixilhadas do sr. Graciliano Ramos, em que nos é dado ora esta, ora aquele passo do calvário dos seus personagens. Não lhe faltam a festa votiva e o luzir das armas; não lhes falta, sobretudo, a paisagem de fundo, áspera e contundente na seca promissora nas águas, movimentada e vária nos povoados. Benjamin Crimieux falou de romance em rosácea a propósito do *Temps perdu*. Parece-me que *Vidas secas* pode ser classificado do mesmo modo, contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se dispõem com ordenada simplicidade. Quadros em caixilhos, rosácea; qualquer coisa de nítido e de primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio. Fabiano retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por alguns meses.

Mais do que os outros, este livro é uma história, contada diretamente e sem pretensão. A alma dos personagens, perquirida com amor e candura, é apenas a câmera lenta do mesmo brilho que lhes vai nos olhos. Não pressupõe reflexos nem devora. *Vidas secas* não é um romance de análise, no sentido de que nele o conhecimento prima a ação. Análise haverá em *Caetés*, dissolvida habilmente na ironia e no “humour”; haverá no desespero soturno de *S. Bernardo* ou na desagregação moral de *Angústia*. Aqui, não. O matutar de Fabiano ou de Sinhá Vitória não corrói o eu, nem representa uma atividade

¹ Graciliano Ramos, *Vidas secas*, romance, Livraria José Olímpio, Rio, 1939.

excepcional. Por isso mesmo é equiparado pelo autor às cismas das duas crianças e da cachorrinha. No primitivo, na criança e no animal, a vida interior obedece a outras leis, que o sr. Graciliano Ramos procura desvendar; se entrosa diretamente nos atos e não se opõe a eles. Daí a pureza do livro, o seu impacto direto e comovente, não dispersado pelos artifícios da sofisticação.

Por outro lado, essas iluminuras de Livro de Horas (um áspero livro de horas em que Deus fosse substituído pela fatalidade e pelo desespero) representam a integração do sr. Graciliano Ramos na corrente dos escritores nordestinos, de que antes se afastava, como vimos. Com efeito, *Vidas secas* é um romance telúrico, uma decorrência da paisagem nordestina, enxertando-se na geografia humana e na sociologia, como os livros dos srs. José Américo, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Amando Fontes, e, já noutro sentido, Jorge Amado. Somos mesmo levados a crer que é o mais telúrico de todos, visto que nenhum, como ele, estabelece e analisa os vínculos brutais do homem e da natureza no nordeste das secas. Entronca-se, como sugeri acima, no determinismo desesperado d'*Os sertões*.

*

Na literatura brasileira, o Nordeste forma a região mais caracterizada e completa. No romance, no ensaio e na poesia há um tom nordestino, diferente dos outros, trazendo a característica de uma boda apaixonada com a terra em que floresce. Ou de uma violência ímpar nas nossas letras. A cultura do Nordeste já teve tempo de amadurecer, sendo a mais antiga do Brasil; dizem também os entendidos que o “homo nordestinus” é a única sub-raça mais ou menos caracterizada do nosso mosaico étnico. Devido talvez a ambas as circunstâncias apurou-se lá um estilo de vida mais delineado do que nas outras regiões do país. Como quer que seja, o fato é que, numa literatura quase sem tradição, o romance nordestino tem uma linhagem que beira os cem anos, desde Alencar e Franklin Távora. E tem, amparando-o, um pensamento, especulações históricas e sociais, desde os folcloristas da Escola do Recife até a sociologia culturalista de Gilberto Freyre.

De fato, há no Nordeste uma certa correspondência entre os estudos sociais e o romance; entre as pesquisas folclóricas de Alencar, Celso de Magalhães, Sílvio Romero, Araripe e a ficção regionalista de Franklin Távora. Entre o romance canavieiro do sr. José Lins do Rego e a obra ecológica do sr. Gilberto Freyre; entre a poesia afro-brasileira de *Jubiabá* e os estudos antropológicos da Escola de Nina Rodrigues.

Considerando no conjunto este harmonioso processo cultural, parece-nos que ele tem um eixo, em torno do qual se opera, no romance, a rotação das tentativas relativamente toscas do Alencar regionalista, de Távora, Rodolfo Teófilo, para a florada magnífica da geração de Trinta. Este eixo é caracterizado pelo romance *Luzia-Homem*, do cearense Domingos Olímpio, e *Os sertões*, de Euclides de Cunha, fluminense escaldado pelo sangue baiano. Publicados no mesmo ano, o primeiro inaugurou a observação realista no regionalismo nordestino; o segundo deu-lhe uma filosofia.

Os atuais romances do Nordeste ou são pitorescos e plásticos, à maneira de *Luzia-Homem*, ou se abrasam no determinismo d'*Os sertões*, ou são planturosos, segundo *Casa-grande & senzala*. Enquanto a sra. Rachel de Queiroz e o sr. José Américo pendem para o primeiro tipo, — sem deixarem de participar do segundo — os srs. José Lins do Rego e Jorge Amado se acomodam mais com o último. Pertencem ao segundo a primeira parte d'*Os corumbás*, do sr. Amando Fontes, e estas *Vidas secas*.

“O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida. Nasce do martírio secular da Terra...”. Ora, o drama de *Vidas secas* é, justamente, este entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. Sofre-lhes o peso de cheio, sacolejado entre a fome e a relativa fartura; a curva

da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte. “O heroísmo tem nos sertões para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-los ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve — a insurreição da terra contra o homem”. O sr. Graciliano Ramos criou um drama daquele heroísmo e desta insurreição. Fabiano, a mulher, os filhos e a cachorra decorrem da seca. À maneira do sertanejo de Euclides, são fatalmente curvados na bonança, — erigindo-se inesperadamente em heróis ante a ameaça das situações decisivas. Acompanham vegetativamente os lances da vida, corolários do meio físico e da organização social a ele ajustada. Para eles, a existência é de fato uma sequência de quadros aparentemente autônomos, cuja unidade existe apenas para o demiurgo que os criou. *Vidas secas* começa com uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim encontrando o princípio, fecha o livro num círculo fatal. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza do berço à sepultura como perpétuo retorno. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os seus passos, sufocado pelo meio físico. Daí a sua psicologia rudimentar de forçado. “O círculo estreito da atividade remourou-lhe o aperfeiçoamento psíquico”.

Apesar desta ligação com o problema geográfico e social, parece-me que *Vidas secas* é um livro de valor graças sobretudo à qualidade literária que o distingue. O autor soube transpor o ritmo mesológico para a própria estrutura da narrativa, criando uma série de técnicas que a tornam movida pela mesma fatalidade sem saída. Euclides, — que nos vem acompanhando entre aspas, — tomou o sertanejo e deu ao seu drama, que foi o primeiro a compreender faíscas de epopeia. O sr. Graciliano Ramos esbateu-o no ramerrão das misérias diárias, tornando-o irremediavelmente doloroso. Apegou-se ao determinismo do mestre, tornando-o inflexível pela visão do eterno retorno. E assim como o sr. José Lins do Rego produziu as obras-primas da terra de massapé, com a planturosidade das regiões fartas, o sr. Graciliano Ramos se tornou por excelência o escritor da terra esturricada. Romance da zona pastoril, encourado como ela na secura do determinismo geográfico. Da consciência mortíça do bom Fabiano podem emergir os transe periódicos em que se estorce o homem esmagado pela paisagem e pelos outros homens. Assim como em dado momento sente a nostalgia do cangaço, nada o impede de seguir Antônio Conselheiro, — únicas saídas para recompor a consciência mutilada. A consciência que lhe permitiria matar um homem com a gratuidade e a pureza de Casemiro Lopes, em *S. Bernardo*, e José Bahia, em *Angústia*.

Notas de crítica literária – Graciliano Ramos (conclusão)

Talvez não se possa dizer, — como eu disse, — que *Vidas secas* seja o último livro de ficção do sr. Graciliano Ramos. *Infância*¹, publicado recentemente, é dado como autobiografia. O leitor, no entanto, o lê como romance, uma vez que a técnica do escritor não parece das que conduzem à exposição da verdade, mas sim da vida fictícia. As pessoas, nas suas mãos, se tornam personagens, e ele se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações da imaginação. É claro que toda autobiografia de artista contém uma dose maior ou menor de romance, o artista sendo, frequentemente, o indivíduo que não consegue se pôr em contato com a vida sem recriá-la. Mesmo assim, porém, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia. Na mentirada das *Confissões*, de Rousseau, percebemos essa ossatura que não nos deixa confundi-la com um romance. Percebemos, sobretudo, o tom de crônica, a divisão matemática do tempo. Em *Infância*, o esqueleto quase se desfaz, dissolvido pela maneira de narrar, *simpática* e não objetiva. Restam apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade. Para o leitor que não conhece a zona do autor, creio, na verdade, que não passam de alguns nomes de cidade e de gente: Buique, Viçosa, Mota Lima. Mas, por outro lado, *S. Bernardo* se passa em Viçosa, *Caetés* em Palmeira dos Índios, e nem por isso deixam de ser romances. E para nós não há diferença alguma entre, por exemplo, seu Ribeiro, de *S. Bernardo*, e o avô do narrador, em *Infância*. Ambos têm a consistência autêntica das personagens criadas. De tal modo que a veracidade de *Infância* só encontra testemunho garantido nos outros livros do sr. Graciliano Ramos, ou, para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, neste caso, explicando a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofamento em que se talham personagens como Luís da Silva.

Nesta narração autobiográfica, um dos traços mais constantes é o sentimento de humilhação e de machucamento. Humilhação de menino fraco e tímido, judiado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados. Por toda parte, recordações doídas de alguma injustiça, de alguma vitória descarada do forte sobre o fraco. Talvez porque à sensibilidade mórbida do narrador as circunstâncias banais da vida avolumassem como outras tantas brutalidades. Em casa, na rua, na escola, vê sempre um indefeso nas garras de um opressor. A primeira Venta-Romba, o colega perseguido, João, ele próprio. E sempre, — sempre, — a punição é gratuita, nascendo daquela desnorteante injustiça com que trava conhecimento certa tarde, por causa do cinturão paterno. A consequência natural, portanto, é o refúgio no mundo interior e o interesse pelos aspectos inofensivos da vida. Inofensivos, e, portanto, inúteis. Sonhar, ler, imaginar mundos na escala das baratas. O avô paterno fora também um perdido no meio dos homens práticos e úteis. “(...) não gozava, suponho, muito prestígio na família. Possuía engenhos na mata; enganado por amigos e parentes sagazes, arruinara e dependia dos filhos”. Era frágil, sonhador, gostava de cantar e fazer “urupemas rijas e sóbrias”, desprezadas pelos outros em favor das “corriqueiras, enfeitadas e frágeis”. O narrador herdou a tara desse antepassado diferente dos homens sem mistério que o rodeavam. A sua vocação literária terá provavelmente muito de fuga a uma atividade que traz plenitude. Mas, por sua vez, a literatura não dá segurança, porque a obra de arte realiza apenas uma parcela mínima

¹ Graciliano Ramos, *Infância*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1945.

do que se imaginou. O avô paterno fazia urupemas que não o contentavam; mas, apesar de criticado, perseverou. “(...) não porque as estimasse, mas porque era o meio de expressão que lhe parecia mais razoável”. Do mesmo modo, o narrador, — provavelmente à busca de saída para o “inútil excessivo”. E compreende, então, o sentido daquele avô isolado. “A grandeza e a harmonia singular hoje desdobram a figura gemente e mesquinha, de ordinário ocupada, apesar da moléstia, em fabricar miudezas. Tinha habilidade notável e muita paciência. Paciência? Acho que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego, que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos — no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. Sentimos desânimo ou irritação, mas isso apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que cavam. Na aparência estamos tranquilos. Se nos falaram, nada ouviremos ou ignoraremos o sentido do que nos dizem. E como há frequentes suspensões no trabalho, com certeza imaginarão que temos preguiça. Desejamos realmente abandoná-lo. Contudo, gastamos uma eternidade num arranjo de ninharias, que se combinam, resultam na obra tormentosa e falha”.

Insisti nesta citação longa, porque, referindo-se ao avô, se refere também ao neto, como nos aparece neste livro de memórias, e certamente ao futuro escritor que persegue a expressão do pensamento. Verdadeira síntese da criação artística, o trecho acima é o mais importante de *Infância*, porque se apresenta como a chave da vocação do narrador. O refúgio se revela uma ascese, e caso continue a história da sua vida, o sr. Graciliano Ramos indicará provavelmente até que ponto a citação corresponde ao seu destino.

*

O narrador de *Infância*, pois, apresenta de comum com os heróis dos romances do sr. Graciliano Ramos a circunstância de necessitarem todos eles de evasão. João Valério, em *Caetés*, se refugia na história dos índios, Paulo Honório, em *S. Bernardo*, escreve as suas memórias da mesma forma que Luís da Silva, em *Angústia*. Fabiano não pode evadir-se porque não consegue ver uma nesga na sufocação completa que o oprime.

Mas explicar a arte pela necessidade de fugir é coisa vaga e geral; mais ou menos um pressuposto em todo artista. O problema do sr. Graciliano Ramos, como de muitos romancistas, está em que os seus livros são espécies de proposições de uma vida possível. O menino de *Infância* é um embrião de Luís da Silva, de João Valério e do próprio Fabiano. Talvez haja em *Angústia*, *Caetés* e *Vidas secas* um desenvolvimento de tendências potenciais. Ou, mesmo, hipertrofia de certos aspectos realmente acontecidos na vida do narrador. *Vidas secas* teria sido possível se a seca descrita em *Infância* arruinasse o pai e, de queda em queda, o nivelasse aos retirantes de pé no chão. Foi, pelo menos, uma passagem sentida na meninice, quando o narrador padece de sede, deitado na esteira, enquanto Amaro e José Bahia (Fabianos possíveis) cortam mandacarus para o gado e o pai se quebranta, vencido pelos elementos.

Apenas em Paulo Honório não somos capazes de reconhecer uma evolução provável do herói de *Infância*. Homem rijo e insensível às machucaduras da vida, ele teve uma mocidade obstinada de lutador. Os mundos movediços do sonho, da dúvida e da autoabjeção (que formam, em doses variadas, a psicologia de João Valério e Luís da Silva) apenas se lhe revelam à entrada da velhice, e, mesmo assim, hesitantes e mal definidos.

Daí, duas conclusões. A primeira é que *Infância* veio se colocar como núcleo gerador, ponto inicial dos romances do sr. Graciliano Ramos, menos *S. Bernardo*. Segundo, que este é o seu maior livro porque é o menos pessoal; aquele em que a falta de confiança e de sugestões pessoais permitiu uma relação mais objetiva de artífice e obra de arte. Para um escritor consciente e um raro estilista, como o sr. Graciliano Ramos,

quem sabe não foi essa a situação em que melhor pode se realizar? Não sei se poderemos afirmá-lo sem hesitar, porque aí seremos levados a formular uma lei qualquer, rezando mais ou menos: o sr. Graciliano Ramos é um escritor tanto melhor quanto mais se afasta da confiança, — o que seria arriscado e, provavelmente, falso. Com efeito, por mais romanceado que seja, *Infância* é uma narrativa autobiográfica, feita portanto à base de confidências, coisa que não a impede de ser, ao lado de *S. Bernardo*, a segunda obra-prima do autor. Obra-prima pelo estilo, mais redondo e macio que o de *S. Bernardo* e de tão boa qualidade quanto ele. Obra-prima pela transposição magistral da vida em obra de arte, pela imparcialidade com que sobrepõe os direitos do artista às solicitações da vaidade e da discrição.

Lendo *Infância*, concluímos necessariamente que os livros do sr. Graciliano Ramos se concatenam num sistema literário pessimista. Meninos, rapazes, homens, mulheres; pobres, ricos, miseráveis; inteligentes, cultos, ignorantes — todos obedecem a uma fatalidade cega e má. Vontade obscura de viver, mais forte nuns que noutros, que os leva a caminhos pré-traçados pelo peso do meio social, do meio físico, do meio doméstico. A vida é um mecanismo de negações, em que procuramos atenuar o peso inevitável dessas fatalidades. E parecemos ridículos, maus, inconsequentes. Às vezes somos fortes e pensamos esmagar a vida. Na realidade, esmagamos apenas os outros homens e acabamos esmagados por ela. Nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora, que contamina os atos e os desvirtua em meras aparências. Uns se refugiam na ironia e no ceticismo, como João Valério. Ou na fúria decepcionada da renúncia, como Paulo Honório. Outros se entregam ao desespero, como Luís da Silva. Outros, ainda, abrem os olhos sem entender e os baixam de novo, resignados, como Fabiano. Tudo depende do ponto de partida: ou satisfeito, da falta ou da abundância da educação, das pancadas, do sexo reprimido, dinheiro. O narrador de *Infância* se encarrega de nos ensinar algumas das razões dessa cadeia necessária de sofrimentos. Os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão à base da organização do mundo. Ele, a priminha, João, o colega, Venta-Romba, o irmão natural, representam a semente da filosofia de vida característica dos romances do sr. Graciliano Ramos. Ela não é nova nem rica, e isso não importa. Um artista nada mais faz do que tomar os lugares comuns e renová-los pela criação. Quando abandonarmos a série de livros do sr. Graciliano Ramos, não nos ocorre indagar da pertinência do seu pessimismo. Ocorre-nos, tão somente, haver passado por experiências novas, que renovaram de certo modo a nossa compreensão do determinismo pessimista, dando-nos acesso a um poderosamente construído, que passará certamente à posteridade como das expressões mais nítidas e ricas do romance brasileiro do nosso tempo.

Notas de crítica literária – Tentativa cultural

Uma característica do homem atual é a consciência generalizada e não raro excessiva dos seus próprios problemas — das suas dúvidas, possibilidades, limitações. Consciência em conflito é uma expressão pomposa e talvez pedante, mas não deixa de exprimir esse estado de excessiva preocupação com o eu e com o mundo. Quando nos absorvemos profundamente nalguma parte do nosso organismo, dizem os médicos, estamos com certeza prejudicando a sua marcha normal e dando expansão a um desajustamento nervoso. O homem sadio não pensa no funcionamento dos órgãos: vive, e isso lhe basta.

Daí poderíamos chegar à conclusão de que pensar é um mal, oposto a viver, que é um bem. (Conclusão agradável aos céticos — talvez por serem eles, justamente, os homens que mais pensam...). O nosso tempo seria de doença — paralisado pela consciência exagerada dos seus problemas e levado a bruscos períodos de estouro após períodos lentos e intermináveis de enervante tateio. Por ser fácil e sumário, o raciocínio deve ser errado. Infelizmente, está escrito que todas as explicações muito evidentes e muito satisfatórias são erradas, no domínio das especulações sobre o homem. Seria preciso, portanto, arranjar uma outra complicada, longa e obscura — isto é, perfeitamente apta a transmitir a impressão de que é segura, vasta e profunda. Não nos arisquemos a tanto e ponderemos apenas que a crise do nosso tempo, exatamente por ser uma crise, desafia as explicações racionais e, com ou sem elas, há de resolver-se como se resolvem na história as crises de crescimento. O que podemos saber é muito geral. Todo mundo já se capacitou de que vivemos uma fase ascendente do processo de liquidação do capitalismo. Até a Igreja Católica — sempre a última a admitir a inevitabilidade das mudanças — parece já admitir a possibilidade de, talvez, caso não haja outro jeito e não se abandonando a Prudência (sem trocadilho), dar alguns passos nesse sentido. Não poderia haver melhor sinal de que os tempos estão revolutos e que a nossa crise como diz Laski algo peremptoriamente, é do calibre da Reforma e da Revolução francesa.

Se há crise (nós nada podemos contra isso), o que fazer, do ponto de vista cultural, para vivê-la dignamente e preparar as vias? Estabelecer o seu processo? Sem dúvida. Mas, também, aproveitar para fazer da cultura uma agulha sensível em relação aos problemas do homem. Quer dizer, orientá-la de tal forma que ela registre, em cada disciplina cultural e em cada situação histórica, o conteúdo realmente compatível com a humanização cada vez maior do homem e das relações humanas. Dentro do movimento de inquietação e pesquisa, dar-lhe a preocupação de pesquisar as diretrizes que aumentem a dose de humanidade no comportamento do homem. Isso importa, não em desviar a especulação e a ciência dos seus objetivos próprios, mas construir um escoadouro onde venham desaguar necessariamente as suas conclusões. O molde de semelhante escoadouro seria o do próprio destino do homem no mundo.

Não há dúvida que essa é a preocupação maior do pensamento moderno. Por isso é que os físicos terminam os seus livros pela metafísica (lembra Koestler, há pouco tempo), que os sociólogos e psicólogos fazem simpósios e que estamos em véspera de tentar uma nova Antropologia. A antropologia física e a antropologia cultural se fundem cada vez mais, uma com a outra e com mais de uma disciplina do homem, nesse processo de construção do humanismo novo, com base na cultura da sociedade, escopo do próprio homem. Esse novo humanismo é tanto mais urgente quanto a sua aspiração contrasta com as práticas do momento presente.

Com efeito, sob as roupagens de fraseologia mais ou menos humana, assistimos a certos regressos que fazem pensar. A guerra deu origem a uma série de problemas que vão sendo resolvidos em contradição total com as alegações teóricas da propaganda, más e bem-intencionadas. O certo filantropismo humanitarista, que sobrevoou a vitória da burguesia capitalista no século passado, foi substituído por um realismo assustador. As massas de homens deslocados dos países vencidos para os vencedores, o restabelecimento da política de terra arrasada, a apropriação direta e sumária das riquezas — todos esses processos postos em prática pelos nazistas e, agora, pelos aliados, significam a volta de Assurbanipal. Assurbanipal, Nabucodonosor, Tiglafalasar e outros figurões estão na ordem do dia, fazendo contrastar estranhamente o nosso requinte técnico e científico, os nossos dois mil anos de cristianismo, com a desnordeante desumanização das relações humanas.

Os ideais de humanidade sempre formaram uma linha separada das práticas dos homens. Ora convergindo alvissareiramente, ora correndo em paralelas intermináveis, ora quebrando um ângulo e divergindo em agouros mais ou menos sinistros. O nosso tempo parece de franca divergência, após uma esperança enorme de aproximação. Mas divergência apenas momentânea, certamente, retratando os estertores com que se decompõe uma organização social.

Daí a responsabilidade da cultura, um dos agentes mais fecundos de humanismo; a necessidade de afiar as suas armas e, por meio duma formulação clara dos problemas, contribuir para afinar a consciência do homem. Só assim ele reagirá como homem em face dos problemas humanos, porque apesar dos pesares ainda persiste, teimosamente, a confusão da noção de homem com a noção de coisa. Não apenas nas relações humanas (onde ela campeia desenfreada), mas na própria cultura, contaminada por elas.

*

Recentemente me pus em contato com alguns intelectuais — escritores, professores, técnicos, — animados do desejo de contribuir eficazmente para o movimento de humanização da cultura, através da pesquisa e divulgação de conceitos, noções, problemas e soluções nas artes, nas ciências e no pensamento em geral. Acham (e lhes dou razão), que semelhante atitude não se assume nos gabinetes ou em círculos fechados, mas em contato direto com o público: com um grupo, quanto mais amplo melhor, que reaja, participe, esclareça e contribua deste modo para dar sentido aos trabalhos da cultura.

Daí o nascimento do Colégio Livre de Estudos, organização parecida com o Colegio Libre de Estudios Superiores, de Buenos Aires, que vem há quinze anos exercendo um papel preponderante no movimento humanístico argentino. O Colégio Livre é menos formal que o outro. Consta de uma sala, um secretário disposto a lhe dar dias e noites e um grupo inicial de gente bem-intencionada, disposta a começar os cursos. Não promove conferências, mas cursos, dados por uma ou mais pessoas. Inicialmente, serão abordados certos temas por um preletor. No futuro, haverá também a possibilidade de um tema ser abordado por vários preletores.

Não haverá inscrições nem taxas; a entrada é livre e franca. O encarregado do curso falará no máximo uma hora, seguindo-se os debates. Com efeito, um dos alvos do C.L.E é estabelecer a participação do público. No decorrer dos debates sobre um assunto, são aventadas soluções, surgem novos problemas. Estes novos problemas poderão ser debatidos em seminários paralelos aos cursos e compostos pelas pessoas interessadas em prolongar e aprofundar a discussão. Como se vê, o C.L.E. será um esforço para romper a superfície e chegar a conclusões mais sugestivas, através da participação dos ouvintes, que poderão, se quiserem, passar à tribuna e, por sua vez, dar cursos.

A unidade de trabalho será o curso: não menos de duas e não mais de cinco ou seis palestras feitas, duas vezes por semana, à noite. Os cursos trimestralmente; o C.L.E. funcionando três trimestres por ano, com um mês de intervalo entre cada um. Futuramente, sendo possível, os cursos deverão ser publicados em volume.

Os trabalhos terão início ainda este mês, devendo o primeiro trimestre, que abrange novembro, dezembro e janeiro, ser preenchido por cinco preletores. Primeiramente, inaugurando, a Professora Anita Castilho Cabral dará um curso de quatro aulas sobre a *Gestalpsychologie*. D. Anita Cabral é catedrática de Psicologia da Escola Normal Caetano de Campos e assistente da mesma disciplina na Faculdade de Filosofia da Universidade onde trabalha atualmente com o Professor Otto Klineberg, da Columbia University. Passou três anos nos Estados Unidos se especializando na matéria que será objeto do seu curso inaugural e que já o fora da sua tese de doutoramento em Filosofia, defendida e aprovada em 1944.

Seguir-se-á um curso do engenheiro João Villanova Artigas, Assistente da Escola Politécnica, sobre o problema da descentralização dos núcleos urbanos em relação com a organização social — talvez o problema máximo do urbanismo moderno. Em seguida, o dr. Vicente Ferreira da Silva abordará a personalidade de Novalis. O professor Ítalo Bonfim Betarello, Assistente da Faculdade de Filosofia, dará o curso seguinte, sobre literatura italiana contemporânea. Depois dele, encerrando o trimestre, o engenheiro Alberto Pereira de Castro, professor da Escola Politécnica, tratará de problemas industriais do Brasil.

A variedade e o interesse dos cursos, a autoridade intelectual dos encarregados e a orientação humanística dos organizadores me parecem garantias da eficiência e das possibilidades do C.L.E.. Cabe ao público decidir o sucesso da empresa. Tenho a impressão de que o público deve se interessar e participar. Ainda não conseguimos criar no Brasil uma atmosfera de debates livres e desapaixonados. A recente experiência dos cursos de arte na Biblioteca Municipal mostrou que isso já é possível e desejável. Através do Colégio Livre, talvez, possamos conseguir uma educação de nós mesmos. Talvez superemos a timidez e o senso do ridículo, — tão vivos em todos os brasileiros, mesmo os mais atirados, — estabelecendo uma corrente contínua de discussão. Ainda padecemos dos vícios autodidáticos da nossa cultura. Temos sempre que furar com os nossos próprios recursos, e por isso, quem sabe, guardamos uma nostalgia invencível do escritório fechado ou da conversa entre amigos, numa roda de três ou quatro. Ora, já diz o samba que da discussão sai a razão. Tentemos. Tentemos vencer a vocação luso-brasileira de não dar o braço a torcer e a deformação jurídica de querer sempre ter razão. Se assim fizermos, estaremos abrindo caminho para uma verdadeira participação cultural, uma inserção do conhecimento científico, da especulação filosófica e do sentimento artístico na própria consciência do povo.

Notas de crítica literária – Livros de França

Depois de um prolongado jejum, mais ou menos socorrido pelo Canadá, os livros franceses se anunciam timidamente no horizonte. A recente e magnífica Exposição apenas serviu para abrir o apetite, com as suas amostras inacessíveis. Uma outra reponta nas livrarias, como as reimpressões brasileiras das *Éditions de Minuit*. Tenho em mãos quatro desses livrinhos brancos e pretos, que nos comovem ao pensarmos que brotaram do fundo da opressão, clandestinos no ponto de partida, como a Resistência e, como ela, afirmando à luz do dia a vontade persistente de reagir e sobreviver: *Le cahier noir*, de Forez, *Les silences de la mer*, de Vercors, *Le musée Grévin*, de François la Colère, *33 sonnets composés au secret*, de Jean Noir. Páginas de diário, novela, poesia, cujo valor literário é bastante desigual mas que representam, todos eles, um momento significativo da consciência intelectual Resistente.

Forez é Mauriac, e o seu *Cahier noir* a tomada de posição dum burguês católico que, após haver longamente estudado e combatido nos seus romances a desintegração moral da sua classe e os becos sem saída da sua religião, encontrou, através do sofrimento pessoal e do sofrimento coletivo, a confirmação do que previa. Mauriac sente na derrota francesa um cheiro pavoroso de matéria decomposta. A burguesia da Terceira República se separou de Deus, incrustando-se na indiferença ou no formalismo religioso, e do povo, pelo medo de perder os privilégios. Sendo um brado dolorido de cristão patriota, o *Cahier noir* é também uma constatação de censor cujas previsões não se mostraram infundadas. Daí uma certa “suficiência” ao lado duma certa simplicidade. Como muitos outros franceses da mesma classe e credo, Mauriac se compraz na pesquisa algo exagerada dos bodes expiatórios e, por um movimento de compensação, no louvor um tanto esquemático dos seus contrários. Toda a honra da França foi salva pelo proletariado — diz ele, num desses “flirts” frequentes da direita e do centro que travaram contato, nos últimos seis anos, com a vitalidade das populações oprimidas. Não sei se o problema será assim tão simples, nem se a decadência moral da burguesia era mais acentuada na França do que noutros países. Do que na Inglaterra, por exemplo, que, tendo a Mancha de permeio, pôde receber a lição francesa e, concentrando-se pelo instinto de conservação, revigorar a energia nacional. Dessa maneira, ganhou para as suas classes médias um galardão que provavelmente mereciam tão pouco quantos as francesas. A verdade é que o fenômeno Chamberlain, exatamente como o fenômeno Daladier, correspondia a um estado concreto da consciência burguesa nos respectivos países, e que o fenômeno Churchill é mais espetacular do que o fenômeno De Gaulle apenas porque a fronteira do Reno separa a Alemanha da França e não da Inglaterra. Ou, por outras palavras, que é mais fácil segurar um homem na beira do abismo do que recompô-lo depois da queda. A minha impressão é que os franceses se humilham um pouco mais com a podridão da sua classe média e do seu governo de 40, como se ela fosse um problema francês e não geral. Os ingleses devem perfeitamente saber quais os Pétain, os Darlan, os Laval que brotariam no seu solo ao toque das botas das S.S.. A desconfiança demonstrada pelo povo inglês em relação ao Partido Conservador nas últimas eleições não fica atrás da derrota espetacular dos partidos franceses de centro e de direita.

Les silences de la mer, de Vercors, gira em torno de um oficial alemão antinazista e dos seus hospedeiros franceses que se mantêm num silêncio espectral enquanto ele discorre, noites e noites a fio. A situação psicológica insustentável (ninguém, observa Koestler, em artigo sobre o livro, seria capaz de monologar uma centena de noites ante duas pessoas que não respondem) é simbolicamente belíssima. Significa a recusa em dar

ouvido às razões do vencedor, sejam elas quais forem, e, passando sobre os próprios sentimentos (a mocinha se apaixona pelo alemão), concentrar-se na resistência.

Le musée Grévin é um violento poema satírico de Aragon onde há trechos belos e fortes, mas no conjunto redundante em fracasso literário. Um amigo meu comparou-o a Deroulède. Não direi tanto, porque afinal de contas foi a mesma pena que escreveu *Le crève-cœur*; talvez pudesse considerá-lo uma tentativa frustrada de escrever *Les châtiments* do regime de Vichy. Aragon, poeta comunista que prega a arte interessada e quer alistar as musas no seu partido, consegue elevar a craveira nos idílios e visões de guerra de *Le crève-cœur* e *Les yeux d'Elsa*. Na sátira social a sua inspiração não abre voo e a retórica prosaica passa rasteiras lamentáveis na retórica poética. Creio, aliás, que está havendo uma inflação de Aragon, cujos malabarismos técnicos foram saudados com desmedido entusiasmo por todos aqueles que, incapazes de compreender o fenômeno surrealista, acolhem o neoarcaísmo do poeta com um suspiro de alívio e satisfação de quem recebe um trânsfuga nos seus arraiais. De fato, Aragon está (possivelmente sem querer) desempenhando o papel de tranquilizar os bem-pensantes e criando uma espécie de linha-justa poética, fazê-los crer que o surrealismo foi uma brincadeira sem consequência.

Bem diverso é o clima dos 33 *sonets* de Jean Noir, pseudônimo de Jean Cassou. Embora seja difícil para o estrangeiro aquilatar e situar com justeza o significado de um livro no conjunto de uma literatura, esses poemas de Cassou me parecem merecer na francesa um lugar excepcional, quer pela beleza, quer pela síntese que operam de muitas das tendências duma tradição poética ilustre. O que não deixou de me surpreender, pois ignorava que Cassou fosse poeta.

Os 33 *sonets* foram compostos no cárcere, sem tinta nem papel, o autor sendo obrigado a guardá-los de cor até a soltura. O cárcere, de fato, parece explicar algumas das suas características. São sonetos germinativos, que parecem vir brotando da profundidade e trazendo aquelas mensagens que amadurecem no silêncio e no abandono às sugestões do inconsciente. No silêncio e no escuro: há em quase todos eles uma zona de sombra, uma cadência noturna que o poeta não quer romper e que faz lembrar certos sonetos de Antero de Quental. O poeta preso, sem livros, deve sofrer um processo de impregnação dos poetas preferidos cujos poemas evoca e revive na solidão. Versos fragmentos de versos, vagas imagens sentidas outrora, nele se insinuam. Os sonetos de Cassou vêm impregnados de poesia alheia, assumindo um caráter de convergência de tradições, de ponto de encontro, o poeta refundindo de certo modo em uma obra, numa síntese superior, as grandes lições do passado. Baudelaire está presente em muitos ritmos e imagens:

Les songes assidus qui par la main se tiennent,

ou

Fleurs d'un ciel inversé, astres de ma caverne.

Mallarmé, tanto quanto ele, anda infuso em mais de um soneto, mostrando-se plenamente em certos versos:

Ô nuit de l'ombre blanche et du total reflet !

e

le diamant des vents contraires —

este último sugerindo também o polimento sábio de Valéry. Verlaine é parafraseado num sonetinho, de intenção dolorosa e irônica:

Plomb, zinne et fer
ô les charmants
petits enfers
pour les amants!

Indo além da poesia francesa, Cassou busca nas sugestões do gongorismo alguns dos seus recursos mais belos e eficazes, trazendo para o verso da sua pátria uma certa atmosfera ibérica, agudezas e transposições que revelam o conhecedor barroco peninsular.

Viens, nous le trouverons au détour du chagrin,
au niveau de la nuit, a fleur de transparence.

Em mais de um passo me lembrei de Góngora, da lírica do nosso Gregório de Matos, dos portugueses modernos, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Poeta na maturidade, Cassou elaborou uma poesia de cultura, em que se vêm encontrar estradas de vários procedências e até uma tradução de Hoffmannsthal. Daí os tons que, a um estrangeiro, parecem novos, ou pelo menos, raros na literatura francesa.

O que domina o livro, todavia, é a densidade emocional já referida. O sentimento, comunicado pelo poeta, de uma descida silenciosa no mundo interior, onde se foram filtrar as imagens do mundo, como os ecos da vida se filtram pelas grades da prisão.

Bruits lointains de la vie, divinités secrètes (...)
Laissez-moi maintenant repasser la poterne
et remonter, portant ces reflets noirs en moi,
fleurs d'un ciel inversé, astres de ma caverne.

A propósito disso não posso deixar de pensar no famigerado problema da poesia “interessada” cuja consideração somos levados pela vizinhança deste livro com o de Aragon. Vemos, então, como é falaciosa a maneira por que é geralmente colocado o problema. Aragon, tornando a poesia uma arma de intervenção direta nos acontecimentos, deu-lhe, em *Le musée Grévin*, eficiência de panfleto, mas comprometeu a sua própria qualidade de poesia. Cassou, não ambicionando mais do que registrar a coloração interior (e portanto poética) do drama que vivia, “criou” uma atmosfera realmente densa e duradoura para a tragédia da pátria refletida numa consciência. Futuramente, quando se quiser sentir a presença do espírito francês brutalizado pelo nazismo e por Vichy, é aos *33 sonets*, e não ao *Musée Grévin* que será preciso recorrer, apesar de Aragon haver tomado ares de detentor da verdade e Cassou ter apenas cantado. A última atitude é verdadeiramente poética, pois consiste em confiar na qualidade de canto, totalizador da experiência e criador de beleza. Graças a ela é que se criam obras-primas como o soneto XIX de *33 sonets*, a meu ver um dos pontos mais altos da moderna poesia francesa:

Je suis Jean. Je ne viens chargé d'aucun message.
Je n'ai rien vu dans l'île ou je fus confiné,
rien crié au désert. Je porte témoignage
seulement pour le songe d'une nuit d'été.

Pour le songe d'une jeunesse retrouvée
sous les chaudes constellations d'un autre âge,

et parce que je veux entendre le langage
brulant et vif de ce firmament éclaté.

Quant à moi, je ferai silence, étant indigne
de nouer le cordon des approches insignes
qui monteront vers l'aube ou d'apaiser mon front

sur le scintillement des hymnes révélées
précurseur et disciple en toi s'aboliront,
ô nuit de l'ombre blanche et du total reflet !

Notas de crítica literária – A filosofia no Brasil

O pequeno livro recentemente publicado pelo professor João Cruz Costa é composto de uma conferência e vários artigos.¹ O ensaio “Alguns aspectos da filosofia no Brasil” expõe as mesmas ideias, por vezes com as mesmas palavras, já expostas na conferência que abre o livro: “A filosofia e a evolução histórica nacional”. Por alguns outros artigos vamos encontrando essa mesma repetição que, se não concorreu para avivar o interesse da obra, dá não de menos inegável coesão aos seus pontos de vista. Deixando de lado a análise de cada um dos capítulos, passemos a discutir duas ou três ideias que me parecem nortear o pensamento do prof. Cruz Costa.

Para ele, a ausência de filosofia em Portugal e no Brasil é devida sobretudo à inclinação prática do gênio lusitano. Os portugueses sempre conceberam a vida como ação permanente, só lhes interessando o pensamento que contribuísse diretamente para uma atividade precisa. A abstração não lhes agrada, parecendo-lhes jogo fútil da imaginação. Interessam-se pela deflexão moral, pelo problema da conduta, refugando a metafísica. Ao conquistar o Brasil, num momento em que se *realizavam* a todo pano, transmitiram-nos a vocação para o concreto e o apego às soluções práticas. O prof. Cruz Costa expõe com evidente carinho esse *pragmatismo* peninsular, e creio que há muito de certo na sua tese. Como elemento de discussão, todavia, vou levantar alguns reparos que, à falta doutra utilidade, podem servir de achegas.

O primeiro reparo é que o pragmatismo luso-brasileiro não me parece de alta categoria, por não significar uma ação nutrida das energias espirituais desviadas da especulação filosófica, nem tampouco uma capacidade efetiva de construir o mundo. O próprio professor Cruz Costa tem, no seu livro, um capítulo intitulado “Da fantasia sem proveito”, em que verbera a tendência pouco prática, o devaneio, as instabilidades novidadeiras da nossa psicologia, — afirmação que parece opor-se ao que antes afirmara e que abre, de fato, mais um canto da cortina. Há no luso-brasileiro um quixotismo e uma inquietude mental bem pouco utilitária, e seria então o caso de compor as linhas da nossa evolução mental não apenas com um dado, — à maneira do prof. Cruz Costa, — mas, pelo menos, com mais um, sugerido por ele próprio no citado artigo. O problema ficaria mais complexo, não há dúvida, mas fugiria ao esquema.

Furando mais um pouco, indago se não há no utilitarismo lusitano algo da incapacidade dos incultos para compreender os mecanismos da abstração e se interessar por eles. O pão-pão, queijo-queijo, tão simpático à lusofilia do meu prezado mestre Cruz Costa, tem um perigo capital quando transportado às esferas do pensamento: o de nada mais significar do que o repúdio da especulação filosófica e a redução dos seus mais cruciantes problemas ao bom senso enganador. O bom senso é muito interessante quando oposto ao devaneio dos preciosos, mas não nos esqueçamos da frase definitiva de Engels sobre ele: “um companheiro perfeitamente respeitável enquanto não saímos das quatro paredes de nossa casa”. O rude bom senso lusitano (sobre o qual tenho dúvidas) talvez não passe de rusticidade, assim como o nosso, dando ambos uma prova de incapacidade ou de verdor. De qualquer modo, não julgo possível explicar a ausência de filosofia em nossa raça apenas pela aplicação das energias em campos mais tangíveis. Mesmo porque o tal pragmatismo se revelou, ao contrário, um refinado quixotismo, — na incapacidade mostrada pelos portugueses em construir um império colonial, não digo grande mas, o que é mais difícil, sólido. A teoria do prof. Cruz Costa, tomada em absoluto, — como

¹ Cruz Costa, *A filosofia no Brasil*, Edição da Livraria do Globo, Porto Alegre, 1945.

faço, para fins de debate, — se aplica melhor a outro pequeno país comerciante, a Holanda. Esta, sim, absorveu em magnífica floração prática as possíveis energias especulativas, criando um *estilo* que se manifesta na pintura, na arquitetura, nos usos comerciais, na vida diária, com impressionante coerência. Portugal, — um D. Quixote que se metesse a mercador, — é mais complicado e menos imponente. A sua cultura não revela transposição de energia, mas, antes, arrancos nem sempre coordenados e uma incapacidade construtiva que nos passou, como tara gentil. Penso, assim, que a interpretação do prof. Cruz Costa vale apenas por um lado, não bastando para explicar a nossa fraqueza especulativa.

Como assinalai de passagem, o nosso autor parece mostrar um certo desvanecimento com o utilitarismo português, que opõe à inutilidade dos sonhadores. Daí uma segunda ideia, fundamental no seu pensamento: a de que as ideias devem ter utilidade coletiva, possibilidade de *servir*, sendo os intelectuais *puros* uns inúteis, perigosos e ridículos, fugindo covardemente à realidade. O prof. Cruz Costa se sente bem na companhia daqueles humanistas portugueses do Renascimento, que uniam o pensar ao agir. “Mas o que principalmente os caracterizava (diz Engels dos homens do século XVI) era o fato de prosseguir vivendo e pensando em meio às agitações contemporâneas, na luta prática: eles tomam partido e entram na luta, um com a palavra e a pena, outro com a espada, muitos com ambas. Daí a plenitude e a força de caráter que faz dele homens completos. Os homens de gabinete constituíam exceção — pessoas de segunda ou terceira ordem, ou filistinos cautelosos que não queriam queimar os dedos”. O prof. Cruz Costa adotaria com prazer este julgamento da *Dialética da natureza*, porque ele exprime, com efeito, aquela possibilidade, raras vezes realizada, de unir intimamente pensamento e ação, como aconteceu no Renascimento com alguns dos seus grandes homens: Maquiavel, Lutero, Calvino, Da Vinci. Não creio, porém, que o prof. Cruz Costa aborde convenientemente o problema da *participação* e da *pureza*. Limitando-se a atacar esta última, deixa aberta uma questão magna do nosso tempo: a reconceituação de pureza intelectual. Por mais que desejemos negá-lo, há dois reinos solidários e complementares, mas não obstante distintos — o do pensamento e o da ação. São duas etapas, duas fases da mesma realidade, e o pensador encontra sempre dois termos no seu trabalho: padrão e atividade. Atendo-se a erigir padrões, sem indagar da sua viabilidade, arrisca-se ao puro jogo mental, que o autor reprova com razão. Desprezando, porém, esta atividade, cai no imediatismo, que é a morte do pensamento. Devemos pensar situações concretas, é verdade, mas inserindo-as em certas categorias mentais de generalidade e intemporalidade, sem o que não duram e não chegam à matéria de filosofia. O praticismo excessivo propugnado pelo prof. Cruz Costa pode ser a morte da filosofia, reduzindo-a à reportagem inteligente e, de qualquer modo, à submissão ao imediato. À força de atacarmos a *pureza*, estamos chegando ao vício contrário e muito mais grave para o pensamento, que é a submissão da especulação ao capricho das situações contingentes, sob pretexto de fazer a inteligência *servir*. Tocando apenas no problema, o prof. Cruz Costa ficou numa certa imprecisão que não corresponde ao fundo das suas ideias, contribuindo talvez para desacreditar a posição do espírito livre.

A última ideia decorre das anteriores. Para o autor, há uma certa razão no fato de deixarmos de lado a especulação desinteressada (*aparentemente* desinteressada, digo eu) em prol do estudo de problemas concretos do Brasil. Uma análise da decomposição do patriarcado seria, por exemplo, mais importante do que um ensaio sobre a teoria do conhecimento. Compreendo o ponto de vista, porque devo a ele grande parte do que penso a respeito da missão da inteligência no Brasil. Se, na Universidade de S. Paulo, aprendemos com Jean Maugüé a considerar a filosofia uma atividade vital, inseparável da existência e dos problemas da vida, foi com Cruz Costa que aprendemos a dar um

passo a mais e sentir a necessidade de filosofar *sobre* o Brasil. Ele nos encareceu sempre, quer nas aulas, quer nos corredores peripatéticos, a necessidade de vestir as ideias com os músculos, o sangue, os nervos da realidade presenciada e aprendida. Explicar a sua gênese, analisar a sua natureza, prever as suas diretrizes. Devemos a ele uma chamada permanente para os problemas brasileiros, um apelo para ligarmos a nossa atividade mental aos destinos da nossa história. Neste pequeno e excelente livro, sinto a cada página esse voto de amor, que é uma convicção inabalável. E, mais uma vez advogado do diabo, penso que o prof. Cruz Costa, passando de leve sobre o problema, não deixou bem explícito o seu pensamento.

É necessário, sem dúvida, propor ao estudioso uma atenção permanente para o Brasil, mas não vejo como considerar secundários os problemas constantes da filosofia. Um livro sobre o princípio de causalidade, sobre as bases da filosofia matemática, sobre a dialética do espírito, nada teria de brasileiro quanto ao assunto, e no entanto eu não ousaria chamar o seu autor de *intelectual puro*, *despistador*, *escapista* etc. Quer-me parecer que as soluções práticas dependem de germinações obscuras, um lento acumular de trabalhos aparentemente gratuitos, mas que vão formando uma atmosfera, uma tradição, um estilo, dentro dos quais as atitudes adquirem sentido e consistência. Justamente por não possuir essa cristalização lenta, Portugal se debateu, meio desnorteado, entre os impulsos do quixotismo e a vocação utilitária, entregue à improvisação e à imitação, incapaz de construir com a inteligência o que conquistara com a audácia. As descobertas quinhentistas foram um exemplo maravilhoso da técnica ao serviço da ação, e, portanto, uma vitória do pensamento. Não obstante, as suas consequências principais para a cultura não foram tiradas pelos portugueses, mas pelos franceses, ingleses, italianos. Não é no pensamento português que vamos encontrar o significado das descobertas para a orientação e o progresso do homem, mas em Montaigne, em Bacon, em Bruno, em Descartes. Enquanto os portugueses (homens práticos) se enterravam na boçalidade fradesca e na asfixia jesuítica, o intelectual puro Montaigne, indiferente às guerras que vinham até a porta do seu castelo provinciano, descobria o relativismo das instituições humanas pela interpretação dos conhecimentos etnográficos trazidos pelos descobridores e, graças à tradição cultural do seu país, contribuía tanto quanto eles para erguer o pensamento racionalista e preparar a revolução mental da idade moderna.

Não creio que se deva dizer aos jovens: “Rapazes, o pensamento tem valor na medida em que contribui para melhorar a vida do homem; logo, sereis mais dignos estudando a dieta do nosso caiçara do que quebrando a cabeça com a fenomenologia do espírito, segundo Hegel”. Preferiria dizer-lhes: “Rapazes, o pensamento tem valor na medida em que contribui para melhorar a vida do homem; logo, sereis tão dignos estudando a dieta do caiçara quanto a fenomenologia do espírito, segundo Hegel. Da sinceridade e da profundidade do vosso estudo brotará o essencial, que é a formação de uma mentalidade incompatível com a atual dieta do caiçara”. Tomado em si, o objeto de um estudo não se distingue de outro. O que vale é o espírito animador. Um sádico pode estudar a dieta do caiçara a fim de se divertir. A capacidade de bem agir depende da capacidade prévia de pensar bem. O que é preciso não é banir a especulação a pretexto de eficiência (bela eficiência temos tido nós, que não sabemos especular!), mas especular sempre e cada vez mais. Os temas aparentemente mais absconsos encerram uma semente de progresso espiritual e, portanto, cultural. O que falta ao Brasil não é apenas pensar a sua realidade, mas pensar os velhos problemas da filosofia, para que não fiquemos emparedados num nacionalismo sem sentido, como lembra o prof. Cruz Costa a certa altura do seu livro. Tenho a impressão que no dia em que um brasileiro for capaz de escrever um trabalho original sobre algum dos problemas filosóficos abstratos, estaremos

vendo um progresso real e efetivo, porque estaremos presenciando a nossa integração na atividade criadora do espírito moderno.

*

O livro do prof. Cruz Costa é estimulante. Nesta crônica, fiz questão de acentuar as minhas divergências, porque em tudo o mais me encontro inteiramente com ele. A sua análise de Farias Brito é simplesmente magistral, e em mais de um passo, como neste, depõe no devido lugar alguns devaneios dos *filosofantes* cá da terra. Tenho a impressão de que o ilustre professor da Universidade de São Paulo está chamado a desempenhar um papel cada vez maior na formação de um clima livre de estudos filosóficos entre nós. A sua contribuição até aqui já tem sido suficiente para provar o que digo. A tese sobre a filosofia de Francisco Sanchez² é trabalho notável, e este livrinho de agora dá uma ideia da sua agilidade de ensaísta e da sua firmeza na interpretação da nossa história mental.

² Idem, “Ensaio sobre a vida e a obra do filósofo Francisco Sanchez”, Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1943.

Notas de crítica literária – Carta a Jean Géhenno

Nem é propriamente uma carta, Jean Géhenno, mas um simples bilhete, à guisa de fecho das conversas de ontem. Durante cerca de oito horas o senhor esteve   mercê de alguns intelectuais em viagem   sua volta. Houve perguntas, houve respostas e, mesmo, armadilhas. E eu lhe posso garantir que a sua presença foi de uma utilidade realmente sentida. Porque o senhor deve ter avaliado a extensão do “fenômeno França” por estas terras brasis e a necessidade em que estamos de reatar uma série de contatos, rever uma série de problemas comuns e refazer de certo modo as bases do nosso entendimento. Sobretudo isto, Géhenno.

Há tantas visões da França no Brasil quantas, provavelmente, são as Fran as existentes, e a fecundidade das nossas rela es depende da predominância de uma delas. A França que o senhor representa é exatamente uma das que mais desejamos. Sem saber como caracterizá-la, me permitiria chamá-la “a França que escolhe”. Pouco antes de encontrar-me consigo, eu discutia com um amigo esse problema da escolha; dizia que a vida consiste em escolher, sempre e ininterruptamente. A consciência do homem é uma máquina de sele o, e enquanto não nos capacitamos disto nada poderemos contra a escravidão às coisas. Através da escolha somos capazes de sair de nós mesmos e ter a coragem de rejeitar o que deve ser rejeitado, e mutilar o que deve ser mutilado, de vez que   impossível ser sem sacrificar.

O contrário do homem que escolhe é o homem que aceita, — e eu trago à baila porque há, realmente, uma França “aceitante” que encontra bastante simpatia por aqui. A França aceitante é o que os homens chamariam a “tarte   la cr me” da nossa burguesia bem-comportada. D  um sentimento confortável de autossatisfa o e segurança, e talvez por isso mesmo é conhecida nestas paragens por França Eterna. Nas conversas, os cavalheiros conspícuos caracterizam-na como sendo a “de Joana d’Arc e de Racine”, sentindo nesta aproxima o, sancionada pelo bom tom, um perfume de incenso e de extrato fino que convida à euforia e ao bem-estar. E é preciso convir, Géhenno, que o seu país nos manda geralmente amostras visitantes cuja fun o parece a de confirmar a consciência burguesa do Brasil nesse sentimento deleitoso de permanência. Ainda há pouco passeou por aqui uma missão cultural cujo chefe acreditava piamente nas inflexões vocais da Com die-Française, tendo nos informado, numa conferência, que h  muito que aprender “também” com a Rússia. “Por exemplo: o meu amigo visconde de Vogu  me falava sempre da originalidade e importância do romance russo”. Como vê, o personagem se exprimia na linguagem “aceitante” que os graúdos c  da terra gostam de ouvir: o problema russo ainda está nos termos formulados pelo senhor de Vogu .

A sua fala, Géhenno, é diferente. Não seria preciso nenhum esclarecimento prévio para distinguirmos a sua palavra das palavras costumeiras de propaganda. Não, o senhor não é um propagandista, porque o propagandista é o homem que escolhe. O seu testemunho nos mostra que, mais uma vez, a França luta por escolher e não se inclina necessariamente para as atitudes que, no Brasil, são chamadas Eternas (E maiúsculo). E o nosso amor pela França acompanha ansiosamente esse esforço dramático para escolher. Isso, em grande parte, porque também nós estamos escolhendo. O senhor com certeza já observou a praça de seu hotel: uma praça que quer ser bonita mas que tem ao centro um prédio muito feio, chamado Teatro Municipal. Pois l , ontem mesmo, deu-se um ato que vai pôr em prova a nossa capacidade de escolha.

Aproveitando-se de pretexto respeitável em si (uma comemora o pela morte de militares tombados no cumprimento do dever), os fascistas brasileiros fizeram o que se

pode chamar a sua “grande rentrée” em São Paulo. Escusado na boa fé de uns e na cegueira de outros, deram início público e aberto à nova fase da sua atividade. O senhor vê, Géhenno, o povo brasileiro, como o francês, não pode declinar da necessidade de escolher. O fascismo está se mostrando vigoroso e bem organizado, em franco desafio ao grande renascimento dos movimentos populares. E diante duma contingência destas, as suas velhas e sempre caras ideias sobre a participação da inteligência adquirem um relevo a que não há fugir. O senhor escreveu certa vez — há muitos anos — umas frases que desde então me têm acompanhado: “Nos temps sont durs à l’écrivain. Chaque jour la puissance des choses plus évidente l’oblige à reconnaître que son rôle est plus vain. Il sent qu’il n’est au mieux que le récitant d’un grand geste qui se développe en dehors de lui. Alors ce n’est point assez de renoncer à l’action : il renonce à la pensée même. Pas d’autre domaine. Il se croit condamné à n’être que soi. C’est peu”.

Evidentemente, é pouco. O pensamento não é um jogo, mas um patrimônio, e um patrimônio é bem coletivo. Renunciando à meditação sobre as coisas do momento, o escritor pensa rejeitar as limitações contingentes para ficar com o pensamento, como de fato é o seu dever. As suas palavras, todavia, esclarecem bem que, ao fazê-lo, pode, na realidade estar renunciando ao próprio pensamento para ficar apenas com a miragem fugidia que se lhe reflete no vácuo interior.

O seu humanismo, Géhenno, implica um ato de fé e não tem medo de afastar violentamente certa ordem de valores em benefício de outros que parecem mais justa, sem prevalecer o argumento da perpétua disponibilidade intelectual, da simpatia onívora e onívora que nada mais é do que a renúncia à escolha em benefício da aceitação indiscriminada. Ontem, às cinco horas da tarde, no relativo convencionalismo das primeiras apresentações, o senhor foi objetivo. Permita-me confessar que a sua medida nos apareceu mais clara e convincente quando, à meia noite, nos falava indignado das consequências humanas do gidismo, — da recusa de Gide em escolher, da sua perigosa fidelidade às impressões sucessivas.

A maneira por que me exprimo é bem descosida e corresponde ao que desejaria dizer-lhe. A sua conversa, as imagens da França na encruzilhada, as dificuldades da inteligência no mundo, a rearticulação do fascismo brasileiro, — tudo me levou a pôr de lado o artigo preparado para hoje e vir conversar consigo, nesta última hora em que as máquinas tipográficas exigem o alimento semanal. De qualquer modo, nós gostaríamos que o senhor fizesse sentir em seu país a necessidade de nos mandarem emissários da verdadeira França, a fim de dar à nossa união espiritual o cunho que o momento exige. Os seus colegas que ensinam há anos nas universidades brasileiras e que têm sido, realmente, os verdadeiros representantes da França que nós queremos, devem poder dizer-lhe que o problema das relações culturais franco-brasileiras não é mais um problema protocolar. Que está passada a fase das medidas acadêmicas e do elogio mútuo. O sofrimento por que passou a França precisa dar frutos, e entre eles talvez brote o do desprezo pelas atitudes convencionais. O sofrimento aproxima os homens e às vezes só ele confraterniza os grandes com os pequenos. Antes da grande provação de 40, a França não deixava de manifestar, através dos seus visitantes selados, uma certa superioridade protetora para conosco. Agora, penso que ela está disposta a se aproximar dos países menos cultos sem a risonha condescendência de outrora, porque compreendeu que a sua superioridade precisa ser transformada em sentimento de comunhão. Um país como o seu, Géhenno, está em condições de oferecer lições fecundas e definitivas, porque foram lições que ele experimentou na carne. São essas as lições que queremos e, para lhes preparar o caminho, homens como o senhor. Falam muito hoje em dia na decadência da França. Esteja certo de que não acreditamos nesta conversa porque sabemos História. Pelo contrário, o que nos dá esperança é a possibilidade de, mais uma vez, ela encarnar

para a humanidade uma nova experiência. Recentemente, um escritor inglês falava da possibilidade da França encontrar a saída para muitos dos dilemas modernos, e escrevia estas palavras, que coincidem com o juízo do Brasil sobre as possibilidades francesas: “A necessidade mais premente do mundo é um humanismo positivo e adulto. A América do Norte poderia dá-lo, mas está muito endinheirada e maquinizada; a Rússia carece do sentimento de liberdade individual; a Inglaterra está muito burocratizada e cansada pela guerra... Só a França, se conseguir sobreviver a um ataque agudo de nacionalismo, será capaz de um 1789 sem sangue; de proclamar ao mundo as velhas verdades de que a vida é para ser vivida e que a liberdade é o seu clima natural; que a inteligência é para ser usada, a beleza para ser adorada e que os seres humanos (os únicos animais que riem) se destinam à felicidade”.

Até a vista, Géhenno. E nos desculpe por lhe haveremos proporcionado o espetáculo da “rentrée” oficial do fascismo brasileiro, chamado integralismo.

Notas de crítica literária – Duas notas de poética

Depois que se separou da música e da dança, a poesia iniciou uma longa aventura cuja meta invisível foi a autossuficiência. Bastar a si mesma, com efeito, era a justa ambição de quem precisava encontrar uma música separada da música, um ritmo separado da dança. Apoiada na simples elocução, ela se afinou, tentando recriar valores perdidos no divórcio antigo. De tal forma que se especializou cada vez mais, no desejo de ser cada vez mais poética. Era preciso a todo preço encontrar uma razão de ser nos seus próprios recursos, na melodia e no mistério da palavra tomada em si. Atualmente, presenciamos a reta de chegada desse propósito arrojado. A poesia se despiu dos elementos descritivos, narrativos, pinturescos, didáticos, reflexivos — para concentrar-se na abstenção problemática dos momentos de poesia. O poético se divorciou do literário para viver na atmosfera rarefeita das pesquisas intangíveis. Podemos encontrar a caricatura desse movimento de orgulho, dessa rejeição do discursivo em prol do inefável, num capítulo do *Gog*, de Papini, em que um grupo de poetas, pesquisando a fundo a expressão essencial chegam ao nada. De fato, o limite da poesia pura é o silêncio, e creio que o engano fundamental dessa corrente consiste em tomar como objetivo o que não deve passar de condição. A técnica do silêncio, com efeito, é fundamental. Os próprios condoreiros a respeitam, e nada mais eloquente do que certas bolsas de vácuo em Castro Alves, graças às quais a corrente lírica pode se ampliar, num eco sonoro, e criar a atmosfera para a corrente seguinte. Exemplo banal no *Navio negreiro*:

Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!...

Existe um povo que a bandeira empresta
 Para cobrir tanta infâmia e cobardia!...
 E deixa-a transformar-se nessa festa
 Em manto impuro de bacante fria!... etc.

No ponto de junção entre uma e outra parte do poema, o poeta silencia. Tipograficamente, um pequeno espaço em branco ou um asterisco. Formalmente, o contraste entre uma série de estrofes de dez versos setissílabos, com estrofes de oito versos decassílabos. A onda retórica avolumada ao longo dos primeiros chega ao seu máximo na apóstrofe final, devidamente provida de um eco forte (ão), interjeição e reticências: “Varrei os mares, tufão!...”. O primeiro decassílabo da estrofe seguinte, mais sereno e pausado, implica, para a plenitude do seu efeito, uma zona de parada onde morre o ímpeto anterior e se prepara a nova atmosfera. É um autêntico silêncio poético, um apelo ao silêncio em plena eloquência condoreira, onde tudo parece abundância, barulho e riqueza.

Deste modo, ele se apresenta como uma condição indispensável visto que nem os condoreiros o dispensam. Existe, com efeito, em qualquer poema sugestivo sempre se distinguindo da simples pausa graças ao poder de transmitir emoção. O soneto parnasiano deve a sua força, geralmente, a um silêncio que precede os tercetos ou a chave de ouro.

A partir do simbolismo, os poetas se puseram a apostar com o silêncio. Para muitos, ele seria a fonte da nova música poética, e as palavras deviam depurar-se, despojar-se de toda a substância habitual a fim de aprenderem com ele a negar as dimensões da vida. A poesia pura obsessão de certo aspecto do simbolismo, transmitida à poesia moderna, é um

cocktail em que entra 50% de silêncio. Geralmente, os outros 50% são da mesma substância que o manto invisível do rei...

A técnica do silêncio, portanto, se instalou no próprio cerne da poesia moderna. Em muitos casos, verdadeira erva de passarinho; em outros, maravilhoso elemento de depuração. De qualquer modo, um passo decisivo na busca desesperada de autossuficiência em que tem vivido a poesia, chamada por Mallarmé, num poema famoso: “Musicienne du silence”.

Ao lado do silêncio, o mistério é uma das categorias que a poesia moderna herdou da teoria da poesia pura, — é o segundo instrumento de trabalho de rejeitar o material não-poético. Elemento constante na poesia, sugerindo e predispondo, em poucas fases as suas técnicas foram postas de lado. Interessa-nos aqui uma delas, a do hermetismo, que se apresenta como senha para o mundo da poesia. É preciso, a respeito dele, fazer a mesma observação já feita a propósito do silêncio: é uma condição e não um fim. Em toda a verdadeira poesia há sempre um caráter fechado, uma zona que transcende a simples aparência lógica do verso, quando não a dissolve.

Procuremos esclarecer alguns pontos a propósito do hermetismo, já que a malfadada obscuridade da poesia moderna está ligada, justamente, ao caráter hermético assumida por ela na sua busca de autorrealização.

Começemos por confessar que a obscuridade de um poema é um estímulo e um convite. Estímulo ao nosso conformismo permanente, convite para escaparmos da banalidade. Devemos encará-la sob este ponto de vista e não como esnobismo ou piada de mau gosto (ambos, estejam certos, existentes também, nos mais claros dos poetas). Podemos mesmo dizer que a obscuridade na poesia moderna é um obstáculo voluntário, um modo de apelar para a nossa atenção, cada vez mais dispersa pelas solicitações da vida contemporânea. E, não há negar, uma espécie de plumagem sexual da poesia, cada vez mais distanciada da sua função coletiva, cada vez mais afastada das irmãs primitivas: música e dança.

Atentando um pouco, veremos que há vários tipos de obscuridade. Há a que não passa de simples dificuldade, e se esclarece com um esforço de adaptação à métrica, à sintaxe, às imagens do poeta. Os artistas verdadeiramente originais procuram de fato refrescar o sentido das palavras, distanciando-se dos nossos hábitos mentais nesse trabalho de renovação. Em seguida, há outra obscuridade, irreduzível à simples leitura atenta, pois consiste num símbolo ou numa metáfora, e o leitor precisa mobilizar a sensibilidade para interpretar de acordo com ela. Assim, numa mesma poesia pode haver possibilidade de duas ou mais interpretações; estaremos tanto mais próximos da intenção poética do artista, quanto mais familiarizados estivermos com a sua obra, o seu modo de ser, ou, simplesmente, quanto mais afinarmos com ele. Existe, por fim, a obscuridade que aceitamos, boa e simplesmente fazendo consistir a nossa atividade poética neste movimento de aceitação. Há na arte, como nas coisas, uma margem inexplicável. Certas imagens poéticas são a parte do inexplicável, a brusca invasão do mistério no campo do racional. A nossa resposta depende, naturalmente, do sentimento que tivermos dessa parte irreduzível do espírito e do mundo, que cerca de todos os lados a nossa pequena ilha de razão e de clareza. Devemos creio eu, aceitar esse tipo de obscuridade, pois ela é uma das maneiras por que se afirma a consciência artística — criando o mistério à imagem do próprio mistério e dando ao artista uma força de penetração além da visão comum.

A atitude assumida por nós diante do hermetismo depende da educação do gosto e da nossa compreensão do fenômeno artístico. Se atentarmos para o fato de que a obscuridade se torna, as mais das vezes, opaca e indevassável devido apenas à nossa falta de simpatia poética, se nos lembramos, sobretudo, que a seu tempo todos os grandes criadores de poesia (hoje considerados cristalinos) foram acusados de incompreensíveis

— nos convenceremos que nós é que deveremos chegar até a poesia, e não esperar que ela chegue até nós, como um fresco que nos trazem para bebermos sem esforço, comodamente sentados.

Em poesia, a incompreensão é devida, em parte, ao fato de não haver unidade nem sincronia no espírito do leitor. Nos nossos dias, a maioria dos leitores, ainda têm a sensibilidade encalhada na fase parnasiana. Agora, que o *modernismo* começa a cristalizar, começam eles também a encarar com mais simpatia e as menos inovadoras dentre as poesias contemporâneas. É uma fatalidade irremediável. Um tipo de poesia só penetra a média dos leitores quando já vai deixando de ser nova e cedendo lugar a um tipo mais adiantado. Circunstância que nos deve convidar à modéstia e, antes de renegar um poema (“futuristas idiotas!”), nos fazer lembrar de que as nossas avós acharam Bilac totalmente ilegível e não hesitaram em jogar fora qualquer livro de Alphonsus de Guimaraens. Habitualmente lemos para não fazer esforço e gostamos de encontrar o que já esperávamos. Daí a irritação que nos toma ao encontrarmos uma novidade atrevida no meio da nossa rotina. E daí a necessidade que têm os inovadores de acentuar, carregar as tintas e contundir com certa violência a inércia do nosso comodismo estético.

*

Tenho sobre a mesa uma boa porção de livros de poesia, pensando nos quais escrevi essas observações a propósito do silêncio e hermetismo. São valores que encontro em todos eles, ora mais acentuados nuns que noutros, ora mais acentuado um do que outro. *A Canção da partida*, da sra. Jacinta Passos, poderia figurar como um caso mínimo; *O engenheiro*, do sr. João Cabral de Melo Neto, como um caso máximo. *Mar absoluto*, da sra. Cecília Meireles, e *A face lívida*, da sra. Henriqueta Lisboa, talvez se aproximem de preferência dos tons esbatidos que conduzem ao silêncio. Em *Mundo enigma*, do sr. Murilo Mendes, o hermetismo predomina. Em nenhum deles, contudo, encontramos instâncias extremas das duas categorias que estudamos. Em *A árvore da vida*, livro de estreia do sr. João Cunha Andrade, elas não são por assim dizer invocadas.

Não poderei me estender sobre essa boa safra de versos, como seria do meu gosto.

São muitos, eu pouco.

Em todo caso, em alguns dos próximos artigos, falarei alguma coisa de cada um, pois todos me parecem bastante consideráveis — por uma razão ou outra — para não ficarem sem menção.

Notas de crítica literária – Poeta e poetisa

Comentando há três anos o livro de estreia do sr. João Cabral de Melo Neto, *Pedra do sono*, julguei discernir no jovem autor um dos poetas mais promissores da sua geração. *O engenheiro*, seu segundo livro, recentemente publicado, não deixa mais dúvida a respeito.¹

Pedra do sono parecia um livro de experiência. Comparado com a maturidade e a firmeza de *O engenheiro*, nos dá a impressão de tentativa e de pesquisa técnica representando na obra do sr. João Cabral a fase preparatória de polimento e ajuste dos instrumentos. Recuando para o segundo plano que lhe compete agora, a sua geometria se movimentou e deu origem à física poética de *O engenheiro* cujas leis determinadas com sabedoria se corporificam em fenômenos de movimento, animando uma atmosfera mais densa e mais viva, em que as linhas e os pontos em rotação deram origem a entidades seivas e ricas. Depois das experiências do primeiro livro o poeta já sabe dispor, na dinâmica da inspiração, as

20 palavras sempre as mesmas
De que conhece o funcionamento
A evaporação, a densidade, menor que o ar.

Libertando-se da experimentação preliminar, o sr. João Cabral pode realizar em *O engenheiro* uma aventura lírica muito mais significativa e, dirigindo-se livremente aos valores da inspiração, dar-lhe um conteúdo emocional mais rico que o de *Pedra do sono*.

O nome não é mal posto. O poeta parece se interessar sobretudo pelo mundo da arte, construído graças à ordenação criadora do artista sobre o material das emoções e das sensações. Por isso, *cria* uma natureza ao lado da natureza, — a natureza da criação estética, se opondo à da criação natural e lhe fazendo concorrência. Temos, portanto, no livro, dois mundos: o mundo natural e o mundo poético. Exercendo a engenharia poética sobre um mundo de formas e valores diversos dos naturais, nem por isso o sr. João Cabral procura anular a este, como adiante veremos. Falando por enquanto do universo *forjado*, assinalemos que ele se define por uma série de metáforas de instrumentos. É, portanto, intencionalmente, o universo da criação artística, artificial, em que as musas, as árvores, os rios, os pássaros, os lagos, são, frequentemente, substituídos por imagens como papel, lápis, bailarina, tinteiro, borracha, tinta. Nesse mundo de vontade e inspiração, nasce a obra de arte, diferente da obra natural. Maravilhado, o poeta, que o suscitou, duvida da sua validade:

Como um ser vivo
Que é um verso
Um organismo
Com sangue e sopro
Pode brotar
De germes mortos?

O verso é fruto de uma técnica, por meio da qual, conscientemente, invoca os mistérios adormecidos:

¹ João Cabral de Melo Neto, *O engenheiro*, Amigos da Poesia, Rio, 1945.

A tinta e lápis
Escrevem-se todos
Os versos do mundo. Que monstros existem
Nadando no poço
Negro e fecundo?

Não lhe parece que da sua vontade, dos seus recursos, seja possível brotar uma natureza tão válida quanto a natureza natural, que, essa, existe por obra e graça de uma força mágica e extra-humana:

Os homens podem
Sonhar seus jardins
De matéria fantasma
A terra não sonha
Floresce na matéria
Doce aos olhos.

O engenheiro-poeta percebe seu artifício de animal-que-sonha e fica meio preso entre a realidade incriada em que a terra floresce e o impulso interior de criar, ordenar a revelação dos sentidos. Haverá razão para isso? Qual o valor dessa concorrência à natureza? Um dos temas principais do livro é o problema da criação poética, cujos símbolos o sr. João Cabral procura renovar, conforme vimos. Haverá um certo alexandristo nessa substituição de metáforas — lápis e caneta em vez de inspiração etc. Não se pode negar, todavia, que sejam sugestivas e adequadas a um poeta que se coloca entre a inspiração e a fatura do verso com uma ansiedade que revela a sua consciência artística.

O mundo criado pelo sr. João Cabral tem aparições, habitantes, monstros, cenas que o tornam autônomo e rival do mundo cotidiano. Stefan George criou um mundo subterrâneo em que imperava Heliogábalo e onde os valores se transmutavam para simbolizar a sua concepção da vida. Lendo *O engenheiro*, sentimos certos apelos de uma outra vida, em que os tinteiros são reservatórios de monstros, as pessoas se calcificam em monumentos e as bailarinas pertencem a uma fauna original. Não obstante (e nisto reside um dos encantos do livro), o sr. João Cabral se esforça por dotar a natureza do seu livro com a espontaneidade e a beleza sem artifícios que o impressionaram na natureza natural (“A terra não sonha”...). Daí a sua busca de simplicidade essencial, como o bom engenheiro, que faz beleza com um máximo de poupança:

A luz, o sol, o ar livre
Envolvem o sonho do engenheiro
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo d’água;

ou:

O jornal dobrado
Sobre a mesa simples;
A toalha limpa,
A louça branca
E fresca como o pão (...)

E o verso nascido
De tua manhã viva,

De teu sonho extinto,
A ainda leve, quente.
E fresco como o pão.

Estas citações de um despojamento tão acolhedor, embora extremamente elaborado, mostram o encanto do sr. João Cabral pelo mundo tangível. A outra metade do livro, como indiquei acima, é pois uma aceitação da natureza, posta no mesmo plano que o mundo da arte. O resultado consiste numa síntese em que o poeta, depois de ter criado um mundo à parte, volta ao mundo natural e o interpreta novamente. E não ficamos sabendo quais as leis que predominam, tanta é a fusão de ambos. Ora a natureza nos parece interpretada segundo as leis da engenharia poética, ora o mundo forjado por esta parece regido pelas leis da natureza.

Graças a esta posição humana e compreensiva, o sr. João Cabral dá dignidade à poesia intelectualista, frequentemente construída sobre as ruínas do mundo exterior e provida de um orgulho insuportável hoje em dia. Em *O engenheiro*, e apesar do nome, não encontramos mais o preconceito, corrente até pouco, de que a liberdade, a autonomia do artista consistem em substituir a natureza pela mecânica. O sr. João Cabral despreza a invocação às máquinas, às turbinas, compreendendo que esta maneira de afirmar o domínio sobre a natureza pertence ao técnico, e não ao poeta, que tem outros recursos: para ele as criações da técnica são *também* natureza, opondo-se igualmente ao mundo da ordenação artística. Desprezando sabiamente esta poesia de *mécano*, — idolatrada pelo futurismo e pelo modernismo *tout court*, — o sr. João Cabral animou os tinteiros, as borrachas e os lápis com um sopro panteísta, em vez de mecanizar as árvores e drenar os ventos. Daí a vibração do seu verso, a riqueza das suas paisagens de sonho e das suas visões da natureza. A jovem poesia brasileira nada produziu de melhor que “Estações”, poemas em que a estilização funde os dados da sensibilidade em símbolos e imagens de uma beleza extraordinária.

*

Bem diferente é *Canção da partida*, da sra. Jacinta Passos.² A jovem poetisa baiana parte de uma concepção totalmente diversa da de seu colega pernambucano. Os ritmos populares, a melodia elementar e o canto de esperança formam a matéria do seu livro. Em vez de criar um mundo à margem do nosso, a sra. Jacinta Passos mergulha de alma e corpo nos ritmos e nas realidades que a vida oferece. Do ponto de vista plástico o mundo lhe basta tal qual é; a sua sensibilidade esposa ardentemente as formas da vida e encontra nelas um deleite sem maiores existências. O seu desejo de transformação é menos estético do que social, por isso, em vez de se deter no estudo das formas como o sr. João Cabral, procura sempre o conteúdo humano das experiências. Canta recordações, lembra cenas e fatos, dá expansão aos sentimentos, se exalta nas profecias e no desejo de transformar a vida.

Levantai-vos, párias de todo o mundo!
Não vedes? Ela vem vindo, a Estrela do Oriente,
alta, bela, imponente, os pés plantados no chão,
traz o fogo no olhar e uma foice na mão.

Este tom solene e meio profético me faz lembrar as poesias da primeira fase da sra. Jacinta Passos, de que ela guardou a austeridade formal e a elevação de tom. Prefiro-a, todavia, nos poemas de metro curto, onde revela uma imaginação mais fresca e um encantamento rítmico cheio de seiva folclórica:

² Jacinta Passos, *Canção da partida*, Edições Gada Poesia, Rio, 1945.

Urupemba
urupemba
mandioca aipim!
peneira
peneirou
que restou no fim?

Peneira massa peneira,
peneira peneiradinha,
(Ai! vida tão peneirada)
peneira nossa farinha.

Para a sra. Jacinta Passos o mundo exterior e a vida existem com uma soberania à qual não há fugir. Daí o seu apego às recordações, ao som das palavras, aos ritmos de movimento, à associação das imagens visuais e auditivas. Não se pense, todavia, que a sua poesia seja barulhenta e colorida. Há nela zonas de silêncio e de ternura, a fazerem contraponto com a relativa exuberância da maioria dos poemas. Todavia, o tom normal dos versos é a exaltação e o movimento, — imagens que se sucedem em borbotão, visões ampliadas da realidade. Mesmo nos poemas de amor há entusiasmo e ruído:

Somos amantes
queremos amar!
Hurra!

Se o adjetivo não fosse tão vulgar, eu diria que *Canção da partida* nos revela uma poesia dinâmica. Os seus versos estão sempre se deslocando em planos diversos; vertigem de ritmos, desejo de mudança social, projeção no futuro, volta ao passado. Lendo-os, sentimo-nos envolvidos por uma atmosfera viva e opulenta, criada pela sensibilidade uma poetisa cujos pés se fincam resolutamente na realidade experimentada. Este senso de apego às coisas e às pessoas talvez seja responsável pelos defeitos do livro, ou seja, uma certa vulgaridade discursiva, um sentimentalismo por vezes fácil demais e, não raro, uma demagogia que a autora não sabe evitar. Mas, por outro lado, é também a ele que devemos a sugestão dos bons poemas, que formam a grande maioria do livro. Poemas como a admirável “Canção da partida”, que abre o livro, ou “Canção simples”, que o encerra. Penso que a sra. Jacinta Passos se firmou com este livro numa posição de primeira plana na moderna poesia brasileira.

Notas de crítica literária – Poesia em São Paulo

Em cada movimento literário São Paulo produz no mínimo um grande poeta, maior entre os maiores: Álvares de Azevedo, Vicente de Carvalho, Mário de Andrade. Dentre os da última geração, não sei a qual tocará a honra de continuar a lista. Nenhum, porém, existe que nos leve a considerá-lo capaz de semelhante vitória. Hoje, falarei de três dos mais recentes, cujo mérito é bastante desigual, mas que concorrem harmoniosamente para formar a densa atmosfera poética desta província.

A árvore da montanha, do sr. João Cunha Andrade, manifesta decidido pendor filosófico.¹ Não apenas no sentido de meditação sobre a vida como no de consciência desenvolvida dos acontecimentos do mundo exterior. Três temas percorrem o livro: o da angústia amorosa, o do anseio metafísico e o da pregação social. O sr. Cunha Andrade se põe ante o amor e a existência com uma atitude dupla: por um lado, amargura não raro violenta, desconsolo irreprimível que nos leva a caracterizá-lo como pessimista; por outro, certo ímpeto de existir e sobreviver, certa obstinação em cumprir o destino, que se converte em verdadeira crença nas forças vivas do homem. Os poemas de amor se enquadram principalmente na primeira categoria; à segunda pertencem os poemas de fundo social e alguns de meditação filosófica. Poeta de duplo aspecto, o sr. Cunha Andrade parece também um poeta dividido, dilacerado por experiências dolorosas e não de menos confiante no que a vida poderia ou poderá ser. A sua poesia se nutre desta alternativa de tempos — o condicional atormentado, os poemas nascidos do presente e do passado, o futuro revigorando as esperanças numa era de redenção.

Creio que o sr. Cunha Andrade se prendeu demasiado ao assunto dos poemas: à intenção ideológica e ao registro afetivo. Do ponto de vista poético, vejo em “*A árvore da montanha*” deficiências bastante sérias: mau ouvido, desleixo formal, incompreensão do papel das imagens. Para tudo dizer numa frase, parece-me que ele toma o verso como simples veículo do pensamento; mais ainda, o próprio poema é tomado como instrumento para registrar reflexões. Ora, na boa poesia o verso tem vida própria e constitui uma finalidade em si mesmo — embora uma “finalidade sem fim”, como diriam os metafísicos. Encerra e transcende o pensamento do poeta, dando-lhe, não expressão, mas vida e realidade. A maioria dos poemas do sr. Cunha Andrade me parecem fragmentos íntimos ou cogitações que nada perderiam se estivessem postos em prosa. A sua força de pensamento é superior à sua consistência poética, daí o caráter discursivo e a quase nenhuma musicalidade que os caracteriza. Absorvido pela formulação discursiva das suas ideias, o sr. Cunha Andrade não sentiu necessidade de criar um símbolo, uma metáfora, uma imagem própria. Recorreu às convenções mais banais da linguagem poética, segundo se pode notar pela leitura dos versos seguintes, que abrem o livro:

Um crepúsculo rubro de tragédia
 Ensanguenta os arranha-céus ousados
 Que se erguem para as nuvens quais mãos hirtas
 De Assassinos, em súplicas marmóreas...
 As montanhas esbatem-se na sombra
 E, na tarde agonizante,
 Lembram ânsias fantásticas da Terra,
 Sonhos ciclópicos petrificados,

¹ João Cunha Andrade, *A árvore da montanha*, Editora Flama Limitada, São Paulo, (1945).

Ante a mudez solene das estrelas.

Crepúsculo ensanguentando o céu, monumentos que parecem súplicas ao infinito, montanhas que são ânsias da terra e, por cima, as estrelas a contemplar calmamente esses velhos clichês, com uma impassibilidade não menos vetusta. Infelizmente, o sr. Cunha Andrade comprometeu a sua real força dramática, a sua vibração metafísica e social, com uma falta quase completa de imaginação estética. A sua concepção de poesia, — como aparece no presente livro, — compromete a própria poesia, de vez que segundo ela o verso seria apenas uma outra maneira de dizer o que a prosa diz. E neste caso, poder-se-ia perguntar, para que serve o verso?

*

Para o sr. Geraldo Vidigal serve principalmente de jogo. *Predestinação*, seu livro de estreia, teve a honra insigne de um prefácio do nosso grande e inesquecível Mário de Andrade.² Ao contrário do sr. João Cunha Andrade, o sr. Geraldo Vidigal tem a paixão do verso pelo verso. Há pouca maturidade e nenhum pensamento em seu livro, mas há um ímpeto deslumbrado pelos belos ritmos e pelas visões encantadas a que eles dão acesso. A inspiração do sr. Geraldo Vidigal é, por natureza, das mais simples e fáceis: supõe ouvido para melodia e fôlego para deixar correrem as associações verbais. As imagens entre as quais algumas belíssimas brotam: não são construídas. Os seus melhores poemas são precisamente aqueles em que há um mínimo de controle para um máximo de abandono ao verso. Quando procura *compor* torna-se quase sempre irrelevante e ingenuamente óbvio. Se, porém, fecha os olhos e deixa deslizarem livremente as associações, — motivadas na maioria pela acuidade melódica do ouvido, — consegue alguns dos poemas mais agradáveis da nova geração, com um certo toque de fantasia e, mesmo, fantasmagoria:

Além dos teus olhos de água
Tracei minhas paralelas,
Boiavam cabelos verdes
Sobre raios de luar.
Um rio de lava ardente,
Tendendo para o infinito,
Levou meu sonho e meu grito:
Só me resta meu pesar.

A singular maestria com que esse estreante domina os ritmos leva-o, frequentemente, a uma certa embriaguez musical que embala os sentidos, mas arrisca, as mais das vezes, cair na banalidade das realizações obtidas sem esforço. Em muitos versos de *Predestinação* encontramos esse abandono complacente:

Pensa no lago salgado
De nossa angústia invencível,
Lembra dos ecos amargos
Que florescem dos Urais.
Vence a Mancha tenebrosa
Que te aparta do Destino.
Vai, amor! Ergue o teu hino:
Que o sangue cubra os trigais!!!

² Geraldo Vidigal, *Predestinação*, prefácio de Mário de Andrade, Livraria Martins Editora, São Paulo, s/d.

As maiúsculas, as muletas geográficas e a liberalidade dos pontos de exclamação não bastam para esconder a extrema sensaboria de semelhante estrofe, devida, como tantas outras desse impetuoso cantor, à falta de policiamento interno. Algumas peças — como as reunidas sob o nome de “Vibrações” — são evidentes pecados de adolescência, muito aquém das forças atuais do poeta. Encontramos nelas coisas como estas:

Choram as flores lágrimas de orvalho

e as estrelas do Cruzeiro

São botõezinhos de diamante
Presos num céu de seda azul.

O sr. Geraldo Vidigal poderá tornar-se um poeta de valia, mas poderá também não passar de um agradável versejador. Tudo depende dele, nessa hora em que a poesia lhe exige um compromisso mais sério e um cuidado vigilante. Se me permitisse um conselho, eu ousaria sugerir-lhe que não confiasse apenas no ouvido *melódico*. O ouvido de um poeta precisa perceber mais a fundo a harmonia e, mesmo, as dissonâncias do verso e das coisas. Penso que o sr. Geraldo Vidigal precisa de um curso de contraponto e fuga para selecionar devidamente os valores da sua inspiração. Quem é capaz de apreender tão bem certas músicas inefáveis, como a de “Cantigas do rio abaixo” ou a de “Mosaico” será capaz de dar ao seu verso uma harmonia mais rica e às suas imagens uma sugestão mais eficiente.

*

O sr. Domingos Carvalho da Silva não é um estreante. Tem poemas publicados pelo menos desde 1940 (em *Poesia sob as arcadas*), e o seu primeiro livro, *Bem-amada Ifigênia*, é de 1943. O de agora, *Rosa extinta*³, embora desigual, dá-lhe precedência indiscutível sobre os demais poetas moços de São Paulo, revelando, como revela, uma maturidade e uma força de inspiração capazes de levá-lo à primeira plana da nossa poesia moderna. Para o sr. Carvalho da Silva, o verso não é veículo do pensamento nem deleite sensorial, mas realidade emocionante, corporizada nas imagens e procurando comunicar uma experiência essencial. Poucos como ele saberão, na geração nova, compreender valor *sui generis* da linguagem poética, por obra da qual ascendemos sob o toque direto da metáfora criadora a uma compreensão mais profunda da vida e dos valores da arte.

Este livrinho está cheio de rosas que desempenham, ora um, ora outro papel. Rosa é a vida de uma criança em “Elegia da rosa morta”.

Rosa extinta
de apagado brilho
de corola e pétalas:
corpo de meu filho.

mas é sobretudo a velha alegoria sexual simbolizando aqui, ora o amor, ora a maternidade, ora a realidade mais obscura dos impulsos indefiníveis.

A rosa de sangue
floriu sobre o mar.
Eu quero essa rosa
gerada no abismo (“Rosa marítima”).

³ Domingos Carvalho da Silva, *Rosa extinta*, poemas, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1945.

Pelo amor liberto,
minha rosa de ouro
morrámos na aurora
do dia que nasce (“Imolação”).

Morreu a rosa. Era branca,
rubra, celeste ou grená?
Deixai-me ver o seu corpo,
quero a cor da rosa morta (“Poema da rosa extinta”).

Uma rosa se abre
neste sonho intenso
e espalha um perfume
de alfazema e incenso (“A espera da filha amada”).

Essa rosa fecunda que boia sobre o mar do inconsciente e embriaga o poeta revela-se — síntese de todos os poemas citados — na magnífica “Serenata”, onde o sr. Carvalho da Silva conseguiu criar uma das metáforas mais encantadas e profundas da nossa poesia atual. O amor, sob todos os seus aspectos, integra-se no mistério das germinações, nutre-se de cor, de som, de perfume, de silêncio: a exaltação funde o erotismo na devoção quase religiosa e parece que todo ser mergulha no êxtase do mistério, sob o signo ao mesmo tempo rutilante e sombrio da rosa:

A noite, sobre os meus olhos,
estende o seu manto opaco.
Surge a lua sem desejos
das águas negras do mar.
Eu, mergulhado no sonho,
trespasso ignotos abismos
e vou ao fundo das trevas
buscar teus olhos de estrela,
mas o que trago é o teu sexo (...)

Justamente amo teu corpo
desnudo suspenso imóvel
e uma grande rosa negra
que fica florindo acima
do teu corpo rarefeito.
E a haste da rosa cresce
do ventre da nebulosa.
E a rosa espalha um perfume
forte de incenso e resina.
E cresce a rosa e é um cosmos (...)

Então escrevo esse poema
rimando círios com Sirius.
Cinema esquema diadema
e vêm as ninfas e as musas
e as medusas mais obtusas
e todas as meretrizes
e todos os infelizes
com os seus medonhos complexos.

O nosso mundo vegetativo, a obscuridade fecunda do inconsciente se assimilam à vegetação das plantas, penetram nos silêncios germinais e se fundem no próprio latejar do universo. A rosa, velha alegoria que a inspiração do poeta transformou em metáfora criadora, é símbolo erótico, é perífrase, é planta, é mensageira de mistério e, sobretudo, agente de ligação com o mundo das essências.

Nem todos os poemas do livro estão à altura deste, excetuando-se talvez “Germinação da poesia”. Todos, porém, são de excelente qualidade. A única censura que julgo poder fazer ao sr. Domingos Carvalho da Silva é a de que ele nem sempre confia na força magnética das suas imagens e, intrometendo-se no poema, resolve explicar ao leitor a sua intenção, para que não haja dúvidas. Esta intromissão ocorre poucas vezes, mas mesmo assim prejudica alguns dos momentos mais belos de *Rosa extinta*.

Quanto ao mais, o livro é completo: a pureza da dicção, a simplicidade dos recursos e a compreensão do fenômeno poético fazem dele um dos melhores que se publicou em São Paulo.

Notas de crítica literária – Mais poetas

Quando morreu em 1374, Mestre Francesco Petrarco estava longe de prever o curso da sua glória póstuma. Havia dedicado o melhor da vida a ler, copiar e anotar os clássicos latinos, escrevendo ao mesmo tempo em latim poemas, tratados e discursos. Sorria-lhe a ideia de ficar famoso como restaurador da grandeza literária da Antiguidade, e a sua empresa mais arrojada fora um poema latino sobre Cipião Africano, com o qual intencionava suplantar a *Eneida*. Não havia dúvida: sua fama era sólida, dissesse-o a coroa de louros que lhe deram os contemporâneos. No entanto, a posteridade compreendeu as coisas de maneira diversa: manteve a coroa, mas por outro motivo. Esquecendo a pesada traquitana épico-retórico-didática de Mestre Francesco, voltou-se para um recanto esquecido da sua obra — recanto pouco estimado pelo autor, mas que possuía um princípio de vida inexistente no aparato das imitações latinas: a vibração pessoal, a paixão. Nos sonetos e nas canções em que ele falou do seu amor platônico e distante pela formosa Laura, a posteridade encontrou a medida do seu valor humano e deu a troco a erudição fria e cerebrina de que ele se vangloriava. Desta, guardou apenas o nome latinizante do poeta — Petrarca — e uma vaga sensação de coisa útil, mas excessiva. E o *Canzoniere* rompeu os séculos, obcecou a consciência poética do mundo neolatino, determinando atitudes e técnicas de expressão até o século XVIII. Laura representava um símbolo poético cheio de força, participando de um lado nas alegorias racionalizadas do amor-cortês e, do outro, na vibração mais carnal e terrestre do Renascimento avizinhança. Talvez por isso, por ser a Musa e a Madona, irradiou tão fortemente sobre o espírito europeu, contido pela forma lapidar do seu cantor.

Esta forma lapidar, vamos encontrá-la na tradução por todos os títulos magnífica do *Cancioneiro*¹, pelo sr. Jamil Almansur Haddad. A “Introdução” já constitui um belo ensaio crítico, onde o tradutor-poeta estabelece alguns sólidos conceitos de literatura comparada e interpretação estética.

Tradução de verso é arte difícil e quase impossível, embora tenhamos em português alguns mestres que a dominam, — como Raimundo Correia, Manuel Bandeira, Onestaldo de Pennafort e, sobretudo, Guilherme de Almeida. O sr. Jamil Almansur Haddad vem agora emparelhar com estes mestres, se é que não os ultrapassa de certo modo pelo acurado espírito crítico. O seu *Cancioneiro* nos dá um Petrarca admirável em sua graciosa, sutil ou pungente majestade camoniana. O tradutor-poeta não descuidou um só detalhe, e sentimos quanta erudição, quanta minúcia e quanta reflexão completam a sua simpatia criadora. O sr. Jamil Almansur Haddad — contaram-me — põem à base da sua atividade cultural uma, segundo ele, “crença na onipotência do estudo”. É o que vem revelando os seus trabalhos críticos, é o que revela esta tradução, e foi o que revelaram, há alguns meses, o brilho e a segurança com que concorreu à Cadeira de Literatura Brasileira, na Faculdade de Filosofia da nossa Universidade. A sua tese — *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo* — foi, sem dúvida, a melhor, mais bem escrita e mais original dentre as apresentadas. Da mesma forma a sua prova escrita sobre o modernismo — de tal modo que a classificação, embora honrosa, com que obteve a livre-docência e o doutoramento em letras, foi uma surpresa quase inadmissível para os que julgavam a dois dedos a cátedra, em virtude da excelência de suas provas. Mas... os concursos são caixas de surpresa, senão para as divindades caprichosas e *antecipadoras* que os dirigem, ao menos para os que têm a ingenuidade de os julgar pelos resultados

¹ Jamil Almansur Haddad, *O cancionero de Petrarca*, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1945.

públicos e concretos. Seja como for, a tese do sr. Jamil Almansur Haddad permanecerá um acontecimento em nossa história literária, pelo conjunto das suas qualidades: uma combinação feliz de rigor na pesquisa com o impulso criador e, mesmo, arrojado da imaginação, como convém a um poeta-erudito, capaz de recriar em nossa língua o requintado polimento dos versos de Petrarca.

*

A poesia se liga à nossa sensibilidade por certas virtudes indefiníveis, não obstante ponderáveis, consistentes numa espécie de incrustamento, de penetração teimosa, graças à qual certos versos, certas imagens, adquirem um valor quase contundente de fixação. Digamos que essa qualidade é a *garra* da poesia, e que sem ela a nossa sensibilidade, não sendo marcada mais ou menos fundamente, pouco ou nada retém do que ela lhe diz: comporta-se como uma superfície d'água, logo fechada sobre o objeto que lhe perturbou um momento de placidez.

Confesso que a poesia do sr. Dantas Mota deixou-me a impressão de falta de *garra*.² Embora não seja banal ou malfeita, pareceu-me desprovida das virtudes corrosivas que fixam a poesia entre nós. E isso — note-se — apesar de ser o sr. Dantas Mota um dos poucos modernos dotados de certo senso de humour. Extremamente embebido na caçada das essências, os jovens poetas desconhecem de maneira quase absoluta essa conquista fundamental da poesia oitocentista, consolidada em nosso tempo: o emprego da ironia, do chiste, do ridículo, do sarcasmo, na poesia séria. E, no entanto, os mestres que adoram aí estão para lhes dar exemplo: Baudelaire, Rimbaud, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Murilo Mendes.

Excepcionalmente, o sr. Dantas Mota compreendeu a importância do humour, disposição de espírito graças à qual é dado ao poeta pôr-se em jogo de um modo mais dramático e mais vivo, transcendidas as condições relativamente estreitas da *seriedade* e da *compostura* poéticas.

O chope não me traz o desejado esquecimento!
Os insetos morrem de encontro à lâmpada ou
Se acoitam no sofrimento destas rosas secas. Vem do Montanhês este ar de farra oculta,
Bem mineira, e um trombone atravessando
A pensão Wankie, próxima à Empresa Funerária,
Acorda os mortos desolados na Rua Varginha...

Este é o começo de um dos melhores poemas do livro, “Noturno de Belo Horizonte”.

Não é o humour, no entanto, a faculdade mestre do jovem poeta mineiro. Caracteriza-o uma certa pungência serena, um certo machucamento que se afinca, por vezes desesperadamente, em carregar as coisas de poesia, em dar intensidade e raridade aos momentos de sensibilidade e meditação.

Julgais que as rosas viviam por si mesmas?
Acaso pensais que elas saíram do espanto
Com que mãos humanas, um dia, as atiraram
Na trágica melodia d'algum jardim. Ai de mim!

Não sou um dos que acalantam, achando prodigiosa
A natureza! Seria admiti-las dependentes sim, exiladas não
Conspurcando-lhes a Beleza que se concentra além delas,
Acima do meu estéril, duro e envenenado peito...

² Dantas Mota, *Planície dos mortos — Poesias*, Editora Flama Limitada, São Paulo, 1945.

Algumas vezes, mesmo, a poesia do sr. Dantas Mota se banaliza numa certa atitude retórica, acumulando imagens sobre comparações, nem sempre felizes ou modestas, num esforço de comunicar ao leitor o sentimento de grandeza ou do mistério. Nestes momentos, o poeta se eleva sozinho, como um balão que estufa, enquanto o leitor o contempla mais ou menos friamente, com os pés incomovidos, solidamente fincados no chão. Isso, porém, não é frequente, e o que caracteriza o livro é, mais que uma certa homogeneidade, quase a monotonia dos propósitos, dos métodos e até nos níveis atingidos.

Planície dos mortos dá, não obstante, a impressão de que o autor é poeta e já atingiu a maturidade precisa para se abrir em produções mais firmes, sem a timidez com que se prende a certos *standards*.

*

Um dos poetas da *novíssima* que mais me atraem é o sr. Lêdo Ivo — pelo seu grande talento e pelo simpático arrojado com que frequentemente pratica a capoeiragem literária. Perdoe-me o jovem poeta a vulgaridade da expressão. Chamo de capoeiragem a sua desnorteante capacidade de passar de alfa a ômega, do belo ao horrível, do tom menor ao tom maior, da melodia fácil aos requintes atonalísticos, da espontaneidade quase popular à raridade das soluções trabalhadas. Infelizmente, também, a sua capacidade (ou fatalidade) de voar do melhor ao pior. *As imaginações*, seu primeiro livro, era uma verdadeira parada de *à la manière de*, feita com grande talento. Devo dizer que considero prova decisiva de capacidade literária o fato de um escritor moço ser capaz de assimilar até à identificação o estilo de um grande escritor. Quando a capacidade se manifesta em relação a *vários* escritores, começo a temer as consequências estilizantes desta versatilidade. Foi o que temi no sr. Lêdo Ivo, embora lhe admirando sinceramente a maestria.

O seu último livro, *Ode e elegia*³, propõe uma série nova de questões. Não é mais jardim de ritmo e maneiras, como o anterior; apresenta, pelo contrário, uma coesão que bem pode ser o sinal da maturidade. Deixando de lado o capoeirismo, o sr. Lêdo Ivo se consagrou decididamente ao gênero *mensagem*, indo engrossar as hostes daqueles que, no Brasil, sentiram o sopro mágico das *Elegias de Duíno*, e mais tarde de La Tour du Pin. Infelizmente, parece-me que, neste gênero perigoso, sofre não raro a influência do poeta pretensioso e desprovido de senso de medida, embora eminente, que é o sr. Jorge de Lima de *A túnica inconsútil* e (menos) *Tempo e Eternidade*. No sr. Lêdo Ivo, porém, há uma, digamos, exaltação glandular, uma rica juventude a infundir calor e vibração a certos versos, que sem ela arriscariam não passar de exercícios igualmente pretensiosos.

O que impressiona de início em *Ode e elegia*, com efeito, é a tensão ininterrupta da inspiração; a energia admirável com que o jovem poeta sustém os versos, arrastando dominadoramente a emoção do leitor. É que, à diferença de muitos *messageiros*, o sr. Lêdo Ivo não se alheia do mundo, não recusa a substância impura da vida, para dissolver-se numa diafaneidade equívoca de anjos e nuvens. Os seus anjos funcionam admiravelmente bem, irmanados com os hálitos da terra e todos os destemores de uma livre imaginação adolescente. É mesmo comovedora a maneira por que o sr. Lêdo Ivo não despega um só minuto das imagens terrestres, usando-as como material para as suas *mensagens*:

Pensa nos que jamais ouviram uma declaração de amor
e nos pobres que não conheceram os prazeres destruidores das posses demoradas.
Pensa na chuva caindo sobre os sítios hipotecados

³ Lêdo Ivo, *Ode e elegia*, Pongetti, Rio, 1945.

e nos frutos das chácaras, tocadas pela euforia do sol do verão.
Pensa nos caminhos intransitáveis, fechados à oferta das viagens
e nas pessoas que vão morrer escutando os ventos.

Talvez porque *Ode e elegia* seja um livro nutrido com a substância da adolescência — as exaltações, a ternura engasgada, a ousadia paralisada, a ousadia audaciosa, o anseio de libertação, a comunhão com a energia da vida.

O fato é que, pessoalmente, não tenho mais dúvidas quanto à excelência do sr. Lêdo Ivo. As suas poesias de agora têm uma *garra* impressionante, e a embriaguez quase malabarista de *As imaginações* cedeu lugar a uma decisiva consciência artística. Reputo vencida a fase *capoeira*, e considero simbolicamente definitivos os seguintes versos da admirável “Elegia”:

Luz da manhã, sol dos tempos, azul sem corpo, desce
sobre o meu pensamento que aspira a uma ignorada e lúcida disciplina
desce, estrela, sobre meus pés que jamais retornarão aos caminhos iniciais da infância
raio, desce sobre meus ouvidos (a esperança da música), sobre as lágrimas
que não foram de ninguém, e apareceram um dia
junto a uma rosa que se desfolhara cansada de não esperar.

Ao lado do pernambucano João Cabral e do mineiro Bueno de Rivera, o alagoano Lêdo Ivo forma o mais sólido triângulo da novíssima poesia brasileira. E eu faço votos para que se realize a minha previsão de que o paulista Domingos Carvalho da Silva transformará dentro em pouco o triângulo em quadrado.

Notas de crítica literária – Percalços do infinito

Nos artigos precedentes fizemos resenha de oito poetas da nova geração. A amostra, parece-me, pode ser considerada bastante “significativa”. Observando os jovens poetas, vemos que não pertencem a grupos. O momento é de franco-atiradores, alheios à atmosfera de escolas e correntes. No entanto, certos caracteres gerais estabelecem entre eles uma relativa comunidade.

Tentando decantar esses caracteres, encontramos um que podemos considerar, à maneira da pulga de Mefistófeles, traduzida por Castilho, “pai, avô, Adão das mais”. Não sabendo como nomeá-lo, prefiro dizer que consiste em certo desejo profundo de dar à poesia um aspecto de portentoso mistério. É um “guia” imponderável, cuja propriedade é comunicar ao mais banal dos gestos, à coisa mais prosaica, um halo de nebulosa grandeza, situando-a além das contingências de tempo e espaço. O leitor que o rotule a seu gosto: multidimensionalismo, anticontingencialismo ou qualquer outra etiqueta rebarbativa.

Pondo desde já as cartas na mesa, deixem-me declarar que pretendo constituir-me em advogado do diabo em relação a esta tendência. Não desconheço a sua legitimidade, e sei que, frequentemente, ela é condição de poesia; o poeta, como todos sabem, é o homem que dá transcendência ao cotidiano e arranca das aparências a centelha do inesperado e do fantástico. Creio, porém, que toda receita bem avisada precisa respeitar escrupulosamente a proporção das doses, e na jovem poesia brasileira vislumbro uma infiltração excessiva de transcendência e mistério. Ou, melhor, um abuso das técnicas do mistério, — abuso que conduz ao seu desprestígio, numa verdadeira inflação que desmerece cada vez mais o lastro de poesia sem o qual um poema não tem valor.

Ordenando as impressões de leitura, verificaremos a constância de certos processos literários a que a jovem poesia brasileira está dando curso forçado. Notaremos, por exemplo, a ocorrência das mesmas palavras e a exploração das mesmas combinações de palavras com o fim de sugerir os mesmos efeitos, criar a mesma “atmosfera”, como diria Greta Garbo. Falemos, primeiro, das palavras, depois das combinações e, por fim, da atmosfera.

Não há quem desconheça o vocabulário relativamente pequeno dos nossos jovens poetas. A sua tendência é para focalizar, dentro do poema, certas palavras preferenciais, geralmente animais, partes do corpo, instrumentos, plantas, etc. Assim, temos no seu estoque: cavalos, com ou sem asas, pombas, havendo acentuada predileção pelos cavalos, cabelos, olhos, braços e seios; telefone e rodas; árvores e folhas; nuvens, não contando os anjos, que não sei bem se devo pôr entre os instrumentos, os bichos, as partes do corpo. Há, também, a bem-amada, sempre em evidência, quer sob um nome romântico, quer sem maior especificação.

Estes vocábulos, ou melhor, os vocábulos que designam estes seres e objetos, formam o estoque da jovem poesia. Cada geração tem o seu, e nós ainda hoje vibramos com o sabiá, o céu azul, o salgueiro, o Infinito e o Poeta, de estoque romântico.

De posse deste material básico, o jovem poeta passa à etapa seguinte, da conotação. A linguagem da poesia, como sabemos, é mais conotativa do que anotativa, para usar o jargão dos especialistas. A anotação consiste em atribuir a um vocábulo o seu significado lógico e fazê-lo seguir de outros, logicamente complementares. Exemplo: “A patativa, senhores, é o mavioso cantor do meu torrão” (Rui Barbosa). Contrariamente, a conotação consiste em associar a um vocábulo dado outros vocábulos que a ele se prendem por uma necessidade não lógica, mas poética. Exemplo: “O vento em ré maior — Prepara o temporal, — Desfolhas as estátuas, — Parte as hélices dos anjos” (Murilo Mendes). O

vento não obedece ao pentagrama, estátua não tem folha, nem anjo hélice, é claro. No entanto, um jogo de analogias, associações e reminiscências permite ao poeta transformá-los à sua vontade, substituindo a análise lógica pela síntese poética. Observe-se que há poemas, mas não poesia puramente conotativa; da mesma forma, há poemas, mas não poesia puramente anotativa.

Assim, o trabalho do poeta consiste, sob certo aspecto e em certa fase, na escolha do material trazido pela inspiração, estabelecendo as conotações que melhor convém ao efeito procurado. Na poesia moderna, como na poesia barroca, é frequente a conotação estranha e aparentemente forçada. Mefistófeles ensinava ao Estudante que é preciso começar por apertar o espírito nas botas da lógica. Em poesia, é preciso frequentemente apertar a imaginação no tornilho duma comparação inesperada ou de associações aparentemente sem sentido — como vimos na belíssima estrofe de Murilo Mendes, citada há pouco. Os nossos jovens poetas (eis meu libelo) nem sempre utilizam com a devida parcimônia e indispensável segurança as técnicas da conotação.

A associação poética se subordina a certa necessidade, a uma pertinência estética ou psicológica na junção das palavras ou imagens: reminiscência vivida e amadurecida, iluminação, descoberta paciente. O poeta perde o tônus e compromete a qualidade da sua poesia ao associar friamente ou apenas com habilidade. Em muitos poemas de muitos dos nossos jovens poetas, julgo discernir certa tendência para empregar como simples truque as técnicas da associação poética. Perceberam cedo — lendo os maiores que, por exemplo, um anjo olhando no binóculo o som de um telefone de que nascem flores é qualquer coisa de bizarro, no sentido correto e no sentido galicista. Que, portanto, o leitor se sentirá provavelmente envolvido por um sentimento de mistério e de fantasmagoria, atrás do qual ele, poeta, oculta a sua preguiça mental e a sua incapacidade de pesquisa. Quantas vezes, vendo o hieratismo com que as amadas mortas mandam mensagens enquanto a trombeta do arcanjo celebra o fim do mundo, quantas vezes nos sentimos com vontade de rir ante o malabarismo pueril desses pastiches sem vida!

Precisando o que ficou dito, resumo numa frase a minha censura à maioria dos nossos jovens poetas, em muitos dos quais reconheço não obstante as melhores qualidades: falta de esforço para renovar o vocabulário herdado e abuso quase mecânico de uma conotação superficial e pouco pensada.

Mas (e aqui chegamos ao ponto principal), com que intuito buscam eles as convenções da conotação moderna? Com o intuito, já assinalado, de criar uma “atmosfera”, de alargar infinitamente o eco e o significado dos versos. A atual poesia brasileira padece, sob certos aspectos, duma espécie de acromegalia. Os poetas não mais se conformam em ver um sabiá — como Gonçalves Dias; em cada pássaro, farejam, no mínimo, a Pomba, o Mensageiro, o espírito divino da poesia. Sua namorada, telepaticamente, fá-los comunicar com o infinito, e os gestos simples adquirem a solenidade imensurável das coisas eternas. Todo o esforço visa barrar passagem ao cotidiano — o Vil!

Creio não haver, no que digo, exagero ou maldade. É fato de observação corrente essa acromegalia literária, que transforma a vida do espírito numa tensão excepcional, contínua, e a percepção do mundo num êxtase inefável. Ora, as qualidades das coisas e das ideias se definem em relação a outras tantas qualidades. Num mundo em que toda violeta é nada menos que a consubstanciação das essências, qual o valor poético das essências? Para ser vidente, — ambição louvável e digna, — o poeta precisa no mínimo, uma etapa anterior que sirva de contraste e lhe permita reconhecer a si mesmo como vivente. Parece-me claro que a acromegalia literária, a inflação do infinito, suprime os pontos de reparo e torna inoperante a atitude transcendente. No reino dos anjos (sempre pensei) a vantagem é não ter asas e não saber tocar trombeta. Por isso, a minha terceira e

última censura aos jovens poetas brasileiros é a de estarem maltratando o mundo sensível e se encaminhando para uma desagradável grandiloquência, que transforma em regra banal e desapaixonada das exceções sublimes do mistério e do inefável.

De um ponto de vista histórico-literário, o fenômeno indicado me parece uma espécie de reação ao pragmatismo de que se revestiram alguns aspectos do nosso “modernismo” literário. Os modernistas procuraram revigorar e revalorizar o estoque de imagens poéticas, apegando-se por isso, entre outras coisas, ao registro do mundo exterior, a fim de dar ingresso em poesia a uma série de objetos proscritos ou não recolhidos.

A vista renasce na manhã bonita.
Paulicéia lá em baixo epiderme áspera
Ambarizada pelo Sol vigoroso,
Com o sangue do trabalho correndo nas veias das ruas.
Fumaça bandeirinhas.
Torres.
Cheiros.
Barulhos
E fábricas...

Estes versos de Mário de Andrade são típicos de uma geração que procurava reconciliar-se com o mundo concreto, reorganizando a sensibilidade por meio de um novo sistema de imagens, diretamente anotadas.

Surpresa do encontro
Com o fantasma
Na praia: Camisa branca,
Corpo diáfano,
Funções tranquilas
No banho de sol.

Estes versos do sr. João Cabral de Melo Neto são típicos da atual geração, que procura evadir-se do mundo concreto, infundindo nas imagens da vida uma dose máxima de abstração, a ponto de transformar o cotidiano em chafariz permanente de milagres.

Qual foi o destino dos “modernistas”? Começaram por ficar em paz com o mundo; abriram os sentidos e receberam as impressões, concretizando-as em imagens diretas e quase materiais, reeducando a sensibilidade no primitivismo das sensações. Muitos lá ficaram, e a sua poesia nos parece hoje tão velha e sem sentido quanto a dos últimos parnasianos. Outros partiram dali, nutridos de experimentação com as coisas, para uma lenta reconquista das harmonias permanentes da poesia. Afinaram, volatizaram ou transportaram o seu verso depois de lhe haver dado músculos algo selvagens. Daí o segredo dos grandes livros da nossa poesia moderna: *Estrela da Manhã*, *Sentimento do mundo*, *Livro azul*, *Poesia em pânico*. Os jovens, porém, se projetam diretamente no espaço procurando, de início, captar a harmonia das esferas. Fazem ressoar majestosamente uma corda que vai do seu umbigo ao “infinito”, reentronizando a velha noção romântica do poeta-cósmico, do poeta-centro-do-mundo.

Não, oh mortais, não vos pertenco, (exclama)
Eu sou órgão de um Deus; um Deus me inspira;
Seu intérprete sou; oh terra! Ouvi-me.

Esses versos modestos de Gonçalves de Magalhães estão na ordem do dia. Penso que não há grande mal no poeta julgar-se predestinado, mas creio também, no entanto, que a terra só o ouve depois que ouviu a Terra. Depois que aprendeu a identificar o sabiá sobre a palmeira e transpô-los para a poesia “enquanto” sabiá e palmeira, confiando no magnetismo da sua sugestão. Se, em vez disso, monta o pássaro de Gonçalves Dias num telefone do sr. Manuel Bandeira e afirma que o resultado é igual à transmigração das almas (digamos), corre o risco de nunca aprender a manejar e respeitar o que há de máximo na arte poética, isto é, as imagens, nutridas de mensagens da terra.

Do ponto de vista humano, há perigos enormes nesse exclusivismo em cultivar apenas as “emoções que se agrupam em torno da palavra infinito”, como dizia Hulme. É a invasão do desmesurado, que parecendo exaltar o humano, nada mais faz do que hipertrofiá-lo, isto é, desumanizá-lo. Com efeito, em todos os livros de poesia que revimos, encontramos pouca fibra, pouca atitude realmente viril ante a criação. Não censuro propriamente os nossos jovens poetas. A propósito de cada um deles deixei explícito o meu pensamento, inclusive sobre qualidades que somadas, isoladamente, contradizem o que venho dizendo. Neste artigo, procurei apenas conceituar certas generalidades; o fato delas se aplicarem a todos os escritores examinados não quer dizer que bastem para explicá-los!

Notas de crítica literária – Silone (I)

Sempre que penso em Silone lembro-me de Balzac. Os seus romances são apenas três, os seus personagens não constituem certamente mais que um centésimo do mundo da *Comédia Humana*; no entanto, há em ambos a mesma vontade de obter uma visão global da existência, a mesma necessidade profunda de dar aos personagens uma intensa vida de relação, a tendência de construir o mundo fictício com a seiva e a minuciosa consciência de um artifício honesto. Como Balzac, Silone dá aos seus livros um lastro sociológico e ideológico, de maneira que a obra de arte resulta em verdadeira interpretação da vida; finalmente, há entre ambos um não sei que ar de afinidade, que se revela até na abundância verbal.

O romance de Silone é construído de maneira antes tradicional, com os recursos adquiridos e consagrados do diálogo esclarecedor, da descrição, da intervenção moderada do romancista na marcha narrativa. Talvez lhe pareça inoperante usar a realidade observada como simples jogo de ocorrências, concentrando o esforço criador na combinação insólita dos dados da experiência. Um asno é para ele um asno, e jamais lhe ocorreria insinuar que as árvores têm outra natureza além da sua “coisa simples e honesta”, como gosta de escrever.

Do ponto de vista da técnica, portanto, Silone prefere a apresentação direta e por assim dizer normal do seu objeto. Este realismo sólido, de uma solidez balzacquiana deriva do respeito que lhe inspiram as coisas da vida e o destino das pessoas. Vê-lo-emos frequentemente, em qualquer dos seus livros, deixar de lado o personagem e o assunto principais a fim de gravar derivar carinhosamente o enredo — em momentos por vezes cruciantes — para personagens e problemas comuns, alheio à necessidade imediata do trecho. Em *Pão e vinho*, quando Spina corre ansiosamente em busca dos jovens, na Vila das Estações, a narrativa suspende para ceder lugar às histórias do vaqueiro e da trêfega baronesa, que julgamos nada significarem para o livro, antes nem depois. Se atentarmos, porém, veremos que as leviandades da baronesa e do coronel piemontês, irrelevantes em si, agem sobre o vaqueiro com uma força de obsessão que o impede de pensar noutra coisa, inclusive nos seus sentimentos vagamente revolucionários. Spina bate de encontro à inconsistência moral e política de mais um pobre diabo, e Silone fez como a própria vida para a qual não há peripécia irrelevante. O respeito pelo homem, a compreensão das estradas do mundo brotam, a cada página dos seus livros, na probidade da fatura literária, na simpatia dispensada aos detalhes, aos personagens secundários, aos acontecimentos menores e estendida aos próprios animais. Em raros escritores, como neste, encontramos tanta vida infundida nos personagens de segundo plano, nos simples figurantes que passam um minuto na cena.

Não podemos dizer, no entanto, que reproduz a realidade. À medida que os seus romances se sucedem, as exigências da linguagem literária e o pendor para exposição alegórica os vão tornando cada vez menos naturalistas, e bem mais reais. A realidade, com efeito, reside, para Silone, menos na cópia do que na interpretação. Assim, vemo-lo a miúdo pôr na boca dos pobres camponeses, dos seus cafoni, uma eloquência e uma capacidade dissertativa certamente incompreendida com a rudeza e a simplicidade dos seus recursos verbais, mas não com a intuição que têm das coisas. Por outro lado, a intensidade das suas ideias leva-o a corporizá-las em símbolos e dar aos seus livros uma série de significados, não herméticos, certamente, mas enfeixados em sistemas de imagens ou comparações buscados muitas vezes na tradição evangélica e bíblica. Os burricos, as vacas, a cruz, o pão, o vinho, a maternidade, provocam nele, frequentemente,

associações com a lenda cristã. Como bom meridional, não despreza os efeitos retóricos: usa largamente as antíteses, os símiles, fazendo chocar-se noções como as de campo e cidade, civilização e primitivismo, propaganda e realidade, e verdade e mentira.

Tanto a sua técnica despojada quanto esses recursos relativamente simples não passam, para ele, de instrumentos para exprimir uma concepção nítida e profunda das relações humanas. Se ela nos aparece agora revestida de simplicidade e comunicabilidade realmente exemplares, não devemos deixar de sentir a força da sua germinação e o embate por vezes desesperado que provocou entre a consciência do escritor e a sua experiência de vida. A harmoniosa simplicidade dos livros de Silone é o afloramento de um dos dramas mais emocionantes por que passou um artista revolucionário moderno. Se a feitura clara e honesta dos seus livros significa um domínio excepcional da língua e da intuição artística, a clareza e a honestidade das ideias significam a soberania não menos excepcional de uma grande consciência sobre o caos da luta revolucionária socialista. Por isso é que na sua obra as considerações de ordem puramente formal, como as que vimos fazendo, desaparecem ante a força comovedora da lição humana.

Tenho a impressão de que *Fontamara* e, sobretudo, *Pão e vinho* e *A semente sob a neve* constituem uma das maiores mensagens da literatura revolucionária contemporânea. Depois de Romain Rolland, não sei de outro romancista que transformasse, como Silone, a obra de arte em fator de humanismo. São temperamentos diferentes, que não convém assimilar. Um todo espírito e ideal, com um senso nem sempre firme da realidade concreta, passando das visões místicas à ação indignada contra a iniquidade; outro, revolucionário militante, mergulhado na vida, capaz não obstante de sonhar e meditar, usando o sarcasmo e mesmo o cômico para derrubar, enquanto vai antevendo com a imaginação e a inteligência as formas do mundo futuro. Ambos, apaixonados pela causa do homem e imprimindo às suas obras aquela severidade moral que as torna quase evangélicas.

*

Os romances de Silone — militante socialista e líder antifascista — encerram uma preocupação política constante. Não creio, no entanto, que excetuado *Fontamara*, possamos chamá-los de romances políticos, a não ser no sentido de que o são os de Stendhal e certas partes de *Guerra e paz*. Modernamente, vimos uma enorme e por vezes admirável seara de romances políticos e políticos-sociais, em que repontam alguns de primeira qualidade: *Condição humana*, de Malraux, *Luta incerta*, de Steinbeck, *Por quem dobram os sinos*, de Hemingway, *Jubiabá*, de Jorge Amado, *Escuridão ao meio dia*, de Koestler. A sua tarefa tem sido importante (sobretudo quando, como o primeiro e o último, lidam de maneira superior com fatos políticos reais): incorporar ao domínio da arte, libertando-os da reportagem e da polêmica, certos grandes acontecimentos do nosso tempo (no caso, a rebelião de Xangai, os chamados processos de Moscou). Assim fizeram Stendhal com a burocracia burguesa da Monarquia de Julho (*Lucien Leuwen*), Tolstói com os bastidores da Campanha da Rússia (*Guerra e paz*), Balzac em relação, por exemplo, ao saudosismo bonapartista (*Um conchego de solteiro*). É deveras admirável a virtude de livros semelhantes, que nos iniciam, muito mais do que os historiadores profissionais, em certos imponderáveis que esclarecem a fisionomia dos períodos históricos. Até hoje, nada me fez compreender melhor a Revolução Francesa do que *Os deuses têm sede*, de Anatole France, verdadeira obra-prima de romance histórico-político. Nos nossos dias, Koestler, ultrapassando o objetivismo das constatações (muito falhas no caso), instalou-se no mecanismo psicológico de um *processado* de Moscou; interiorizando esta enorme e ainda confusa tragédia, esclareceu os parcos dados que possuímos e lhes deu realidade humana, vibração pessoal e artística.

Parece-me que Silone desceu mais fundo no romance político... despolitizando-o.

Como no século XVIII, em que se colocaram no plano da ação certas formulações decisivas para o destino do homem, a tendência do pensamento contemporâneo é revestir-se cada vez mais de aspecto político. Há na inteligência uma espécie de sofreguidão, de tropismo irresistível para o drama da organização da conduta do homem dentro da sociedade. A ruptura generalizada dos quadros, a que vimos assistindo, leva automaticamente à obsessão com os quadros novos. De tal modo que, ao meditarmos o nosso destino, fazemo-lo cada vez mais em termos político-sociais.

A darmos crédito a muitos teóricos do tempo presente, o próprio pensamento do homem é político por essência, na medida em que visa constantemente adaptar o indivíduo à sociedade, estabelecendo a maior harmonia possível entre ambos. E o apolitismo seria uma negação do espírito. Raciocínio semelhante predominou na Idade Média no tocante à religião — que foi a maneira por que então se colocou o tema do destino do homem.

É preferível ficarmos com Marx (o que não quer dizer com seus intérpretes *autorizados*) e lembrar que a humanidade propõe a si mesma apenas os problemas que pode propor. Daí este ou aquele tipo de problema adquirir, nas diferentes fases da História, uma predominância que nos leva erradamente a tomá-lo como o *problema em si*, eterno e imutável.

A hipertrofia da consciência política não nos deve levar a superestimá-la, em detrimento da totalidade do espírito. Esta hipertrofia é uma fatalidade histórica, fatalidade passageira que exprime as necessidades muito mais profundas e universais, e portanto mais permanentes do que ela; necessidades espirituais e materiais que se apresentam com tonalidade ora política, ora estética, ora religiosa. Parece-me que a força de Silone reside na compreensão de que os problemas da existência transcendem o político: a sua busca visa, através e além dele, o humano. Procura, enquanto artista e revolucionário, sem por isso desligar-se da ação, chegar ao conhecimento das molas que impelem a política e a devem constantemente sobrelevar na nossa estima. Isso, num tempo em que os totalitarismos procuram transformar a rica harmonia das possibilidades humanas em atributos monótonos de uma onipotente essência política.

Todo romance político e social importa, evidentemente em humanizar o fenômeno político, em resgatá-lo da desumanização da propaganda ou do relatório oficioso. Parece-me, não obstante, que Silone vai mais longe, quebrando a forma partidária e o caráter anedótico para ficar com o que existe de mais geral no impulso revolucionário. Lendo os seus livros, sentimos que ele percebeu em dado momento o problema seguinte: é preciso distinguir, na política, um conteúdo e uma técnica: estamos, insensivelmente por vezes, erigindo a técnica em finalidade e desconhecendo o conteúdo: este transcende o que concebemos vulgarmente como política, pois é coextensivo com o humano. O que fazer para tornar efetiva esta coextensão? Daí, penso eu, devemos partir para compreender a sua obra.

Notas de crítica literária – Silone (II)

Vimos que o problema de Silone é descobrir o modo de efetivar a coextensão do humano com o político, tarefa atribuída ao seu herói, Pietro Spina, nos dois últimos romances: *Pão e vinho*¹ e *A semente sob a neve*.

Spina, revolucionário socialista, regressa clandestinamente à Itália e vive disfarçado de padre entre os camponeses da sua região natal, os Montes Marsicanos, nos Abruzzos. Animado do desejo de despertar a consciência de classe entre os camponeses, vai, no entanto, sofrendo progressivamente a ação de dois processos complementares, um interno, outro externo. Dentro dele, à medida que se isola numa pequena aldeia de montanha, vão crescendo certas exigências espirituais, abafadas, ou, como reconhece mais tarde, sublimadas por quinze anos de luta socialista. Ao mesmo tempo, verifica a impotência das fórmulas partidárias para agir com certa eficiência no meio dos “cafoni”. A sua aventura consistirá, então, em descobrir, ou inventar se for preciso, uma alavanca ideológica poderosa bastante para, de um lado, reconciliar o seu pensamento com a ação revolucionária, de outro, tornar esta última verdadeiramente transformadora, fazê-la tocar as molas essenciais que movem o homem para melhor. A estrada é penosa e a solução, aparecida na parte final de *A semente sob a neve*, é uma nova forma de convivência.

Como revolucionário, Spina se caracteriza por viver a sua tarefa com toda a alma. “No fundo da intensa necessidade de amizade e de vida comum com os operários das fábricas, brotara nele uma clara intuição da identidade entre vida moral, ativa e luta pelo socialismo, intuição cujas raízes se prolongavam até os recessos mais ocultos do seu ser. O socialismo jamais fora para ele um programa puramente político, nem um sistema de organização social mais ou menos científico, mas a sua própria vida. Abandoná-lo, retirar-se à vida particular, ‘ocupar-se com as suas coisas’, teria significado realmente, para ele, morrer na qualidade de Pietro Spina e tornar-se outra pessoa”.

Ora, sendo princípio vivo de ação, o socialismo, para Spina, não se distingue da ética; é uma espécie de corporização dum imperativo moral da consciência. Assim, não lhe é possível, de forma alguma, aceitar certas práticas que contradizem justamente este caráter exigente do socialismo. Não lhe é possível, sobretudo, ver a luta revolucionária como aplicação de certas premissas teóricas, em detrimento da realidade viva dos homens. As teorias são secas, e verdejante a árvore da vida.

Depois de alguns meses entre os “cafoni”, sentindo a fragilidade dos postulados, quando erigidos em absoluto, rasga simbolicamente os seus cadernos sobre a questão agrária e se dispõe a procurar a verdade palpitante que os teóricos machucam e deformam a fim de conseguirem certas generalizações, e que os discípulos ignoram cada vez mais para ficarem apenas com as deformações. “Tem a ideia de aproveitar o tempo que ainda deverá permanecer em Pietrasecca para terminar o seu estudo sobre a questão camponesa. Tira da maleta o caderno de apontamentos iniciados na emigração. Relê essas notas e fica estupefato ante o seu caráter abstrato. Todas aquelas citações de mestres e epígonos sobre a questão agrária, aquelas estatísticas, aqueles esquemas, constituem o cenário de papel no qual tem vivido até agora. O campo de que se fala naqueles apontamentos lhe parece um campo de papel, com montanhas de papel, colinas de papel. Os grandes acontecimentos que ali são recordados são, na maioria, acontecimentos de papel, vitórias de papel. Os camponeses são rurais de papel. As heresias e desvios que combatem são heresias e desvios de papel”.

¹ Ignazio Silone, *Pão e vinho*, traduzido do italiano por Miguel Macedo, Editora Oceano Limitada, São Paulo, 1943.

A esta altura, atingindo um certo ponto de compreensão e identificação com a essência do movimento socialista, começa a não compreender mais os requintes técnicos das heresias, das dúvidas e das soluções, nascidas geralmente umas das outras e separadas da realidade inicial, viva, de que ele agora se aproxima. Vai-lhe, então, crescendo a ânsia de encontrar no socialismo — ou melhor, na luta pela justiça social — a posição-chave, a partir da qual se torna possível transcender as questões acessórias e iniciar a verdadeira aventura humana da descoberta semelhante.

Estas lutas não são excepcionais entre militantes socialistas conscientes. Há os que, ao sentirem o embate das exigências espirituais com o peso da teoria, intensificam a fé em detrimento do raciocínio. A despeito deste, creem, sempre e cada vez mais, “porque” é absurdo. Há os que, incapazes de abafar a voz interior, mutilam a própria consciência, afogando-se num delírio de ação impensada. Há os que ficam vencidos pela força da voz interior e perdem o senso da atividade; não sabendo mais tornar coerentes pensamento e ação, caem no desespero surdo dos condenados. Finalmente, há os que enfrentam as consequências do seu pensamento e procuram chegar a formulações novas. São os hereges de toda casta, condenados à reprovação e à fogueira.

Entre intelectuais, o desânimo e o abandono da militância sucedem com frequência ao período das dúvidas e dos longos monólogos de revisão. Spina vive, em *Pão e vinho*, este momento perigoso que precede as grandes capitulações. Mas não capitula. Não capitula no plano do pensamento nem no da atividade. Para ele é preciso agir sempre, porque só os atos do homem exprimem alguma realidade; o raciocínio abstrato, prolongado além dos seus limites, é a sombra chinesa das realizações. Nicola Lucano, camponês esperto, lhe ensina que “a chuva é um fato, não é uma palavra. Os fatos são machos, as palavras são fêmeas. Mil fêmeas não fazem um macho”.

O seu ativismo parte desta arraigada convicção; daí a teimosia em organizar alguma coisa entre os pobres “cafoni”, embrutecidos pela miséria, sobrevoados pela encenação em cartolina da pompa fascista.

Mas as aldeias da Marsica, os reinos estão bem divididos, e apenas duas línguas se compreendem. Na vida material, as questões de plantar, colher, vender, comprar, perder, ganhar. Na vida espiritual, as questões de esconjurar, propiciar, batizar, casar, confessar, ungir.

As primeiras estão subordinadas ao poderoso arbítrio dos proprietários, usurários, carabineiros, coletores, acima dos quais enorme, inatingível, plana um personagem misterioso, que mora em Roma e cujo nome não se pronuncia, como o dos tabus.

As segundas se subordinam ao arbítrio não menos exigente dos sacristães, frades, coletores, vigários, irmandades, bispos, pregadores, subordinados a um personagem não menos misterioso, que mora também em Roma e vive de suave parceria com o primeiro.

Spina está em presença de um povo rude, humilhado, inconsciente na simplicidade cuja miséria há, no entanto, um elemento de grandeza: a teimosa energia de sobreviver e esperar. A esse povo só lhe é possível falar a língua dos coletores ou dos vigários. Ele as rejeita, ambas, e procura ansiosamente o impulso mais elementar, mais primitivo que vive dentro dele, e que sendo o princípio de todo o seu impulso revolucionário será, possivelmente, compreendido pelos que só compreendem as noções simples e essenciais. No fundo da montanha, vão-lhe germinando no espírito certas sementes esquecidas da adolescência, impulsos morais confundidos com perdidas crenças religiosas.

Trava-se “o diálogo interior entre o Adolescente e o Revolucionário”. Havia no adolescente, “ávido de absoluto e sequioso de justiça”, um impulso generoso que não se coadunou com a Igreja, “toda oportunismo e curvaturas diante da sociedade”. Então, “rompeu com o velho mundo e suas comodidades, rompeu todas as relações com os parentes, interrompeu os estudos prediletos, propôs-se viver somente pela Justiça e pela

Verdade, e entrou num partido no qual lhe foi explicado que a Justiça e a Verdade são preconceitos pequeno-burgueses”. Após quinze anos de militância e ilegalidade, Spina se reconhece incapaz de liquidar as exigências espirituais por meio da comodidade dos esquemas. Trata-se, então, de transcender os preconceitos, vencer a deformação do hábito e procurar de novo os princípios que se escrevem com letra maiúscula.

E ele se convence de que a essência moral do socialismo não passa de um desdobramento daquele mesmo humanismo que fez dos princípios cristãos uma revolução capital na história do espírito e da convivência humana. *Pão e vinho* e esse [ilegível] Spina [ilegível], ou seja, a descoberta do impulso fundamental de justiça, latente tanto no cristianismo quanto no socialismo e transcendendo a contingência das igrejas e dos partidos.

O velho Don Benedito, seu antigo professor, posto à margem e finalmente envenenado graças à ousadia com que discordava da política eclesiástica, é um padre que fez jornada espiritual semelhante à de Spina, em sentido inverso. “O espírito do Eterno distanciou-se da Igreja, que se tornou uma instituição materialista, formalista e convencional”, diz. Para ele, o Eterno está presentemente entre os homens que lutam clandestinamente pela verdade. Há, portanto, um misterioso ponto de encontro dos que vêm da Religião e da Revolução. “O cristianismo foi a revolução da antiguidade, a revolução é o cristianismo dos tempos modernos”, disse o fundador da secção portuguesa da I Internacional e uma das maiores consciências do mundo contemporâneo, Antero de Quental. Spina, no fim do livro, não tem mais dúvidas quanto à existência de um movimento perene de justiça, que assume ora este, ora aquele aspecto. Compreende perfeitamente que não há diferença entre o seu socialismo e o seu apego ao humanismo cristão, sufocado durante tanto tempo por um mal-entendido.

Diante da conclusão de Spina, um leitor católico, ou protestante, se alegrará, imaginando a aquisição de uma ovelha desgarrada; um leitor socialista poderá se aborrecer com a fuga ao *realismo político* e a capitulação ante o *idealismo pequeno-burguês*, etiqueta usada para tais casos.

Creio que ambos estão errados. O caminho de Spina não é um abandono progressivo do socialismo em prol do cristianismo, ou seja, uma involução. É a constatação da existência de uma mesma realidade humana, subjazendo a um e outro. E, por outro lado, do perigo, em ambos, da humilhação que segue frequentemente o sucesso. O marxismo lhe apareceu também passível de esclerose em nada inferior à eclesiástica, — com os mesmos textos sagrados, as mesmas interpretações cavilosas, os mesmos doutores amorais, a mesma desumana casuística. A verdade que ambos contêm pode ser igualmente vaticanizada, e os seus adeptos intransigentes levados a viver no subterrâneo.

Através do marxismo e do cristianismo, Spina foi buscar a água viva e primitiva da comunhão humana, que anima tanto um quanto outro. No prefácio de *O pensamento vivo de Mazzini*, Silone acentua o fato do socialismo se apresentar sob aspectos político-econômicos não significa ausência de conteúdo espiritual. “O escasso conhecimento das fontes de que derivou o marxismo impediu que Mazzini estimasse devidamente o verdadeiro caráter do nascente movimento operário e o seu profundo conteúdo espiritual, embora os propagandistas, falassem pouco do espírito, e talvez precisamente porque falassem pouco dele”. O contrário da Igreja, que não fala de outra coisa, como certas mulheres que proclamam sem cessar a sua honestidade.

O essencial, na conclusão de Spina, é que tal atitude não significa um fim, uma espécie de nirvana revolucionário. Do ângulo político, é antes um ponto morto, uma espécie de possibilidade inicial, núcleo para revalidar a atividade partidária. Daí a insistência com que sempre procura agir, protestar, manifestar de qualquer maneira eficiente a adesão a certas verdades e a repulsa a certas falsificações.

Notas de crítica literária – Silone (conclusão)

*A semente sob a neve*¹ desenvolve as conclusões de *Pão e vinho*. É um livro mais maciço e também mais massudo, lidando os problemas com maior detalhe e levando-os mais a fundo. Formalmente, constituem-nos sólidos blocos de ficção, cenas longas, diálogos enormes e laboriosamente conduzidos. Cada vocábulo parece cheio de seiva, entumecido pela saborosa realidade da experiência. Palavras densas, imagens nutridas de vida concreta e não raro se organizando em parábolas.

Sentindo que o humano transcende o político e este não terá realidade ética própria se não passar de técnica para realizar certos princípios, o revolucionário, longe de deter-se em considerações de ordem político-econômica, deve procurar com obstinado rigor o fundamento especificamente humano das relações sociais. *A semente sob a neve* é um romance dialético, na medida em que suas conclusões brotam da oposição entre as atitudes que aproximam e as que afastam daquele conteúdo humano entrevisto.

Da mesma forma que Pietro Spina e Don Benedetto, os homens retos deste livro se retiram da sua classe, da sua profissão, dos seus iguais, experimentando asco invencível pelos compromissos e concessões que argamassam a vida respeitável. Don Severino, organista de Orta, vive solitário, preferindo a inimizade dos burgueses à renúncia dos seus princípios. Simone Ortiga, vulgo Fuinha, misturou-se aos cafoni, numa espécie de protesto contra a depravação crescente dos caracteres. Donna Faustina afronta a opinião pública vivendo com o velho organista, porque lhe basta a própria consciência.

Este é o pequeno grupo de Spina, punhado dos que protestam e recusam fechar os olhos. O limite da sua atitude é o mudo Infante, que, não falando, não pode participar da vida comum.

Ao lado dos que protestam, envolvendo-os de toda parte, vivem os que aceitam. Aceitam tudo, sempre e cada vez mais, contanto que não lhes tirem os meios de continuar vivendo como antes, perfeitamente engrenados no reino das aparências, graças às quais consolidam posições no mundo. Don Lazzaro Taró, sua mulher, o vigário de Colle, Don Lucca, o de Orta, Don Piccirilli; o arrivista Calabascce, o fidalgo Bernardo Spina; os funcionários, Don Coriolano, De Paolis, Don Marco Antonio; Don Achille Verdura, o farmacêutico e quantos mais.

Defrontando-se os dois grupos, o livro se desenvolve como um jogo de medos e esperanças. O primeiro grupo aspira a uma vida em que seja possível humanizar as relações do homem; o segundo se apega à rotina, ao que já foi e poderia ser sempre, temendo e odiando os energúmenos que lhes ameaçam a tranquilidade. O eterno diálogo de Sócrates e seus acusadores.

Com efeito, Don Severino, da mesma forma que Sócrates, sente n'alma a voz exigente de misteriosa entidade, um demônio interior ao qual não há fugir. “De modo geral, — confia ele a mestre Eutímio, — posso dizer-te, a cada esquina da vida (...) tinha impressão de que alguém vinha atrás de mim e perguntava: ‘Aonde vais? Que fazes? Não tens vergonha?’ E nunca me valeu responder: ‘Pois faço como os demais; eu também me arranjo, que assim vai o mundo’, porque a voz não admitia que a ignomínia dos outros me servisse de álibi. Razão por que me perseguia sem cessar, perguntando: ‘Aonde vais? Não tens vergonha?’, de tal maneira que, na verdade, eu me envergonhava.”

É necessário, portanto, escutar a voz socrática do demônio interior, que dispensa convenções e tem força bastante para se impor, graças ao simples vigor da sua existência.

¹ Ignazio Silone, *Le grain sous la neige*, roman, traduit de l'italien par J. P. Samson, Éditions de La Bacconnière, Neuchatel, 1943.

Em meio dos ruídos do mercado e do esplendor dos seus ídolos, é preciso estabelecer o silêncio necessário para podermos ouvir o *demônio*. Mais ainda: o homem justo prefere morrer a trair a voz imperiosa, e como a retidão d'alma não se exerce com facilidade, nem os outros a aceitam facilmente, os justos de Silone são quase sempre solitários angustiados, incapazes de aceitar os ídolos da feira.

Ora, não é solitário quem quer. Para o ser, é preciso estar animado de alguma coisa. Spina se isola da sua classe, e mesmo do seu partido, a fim de reconstruir uma forma de convivência em que os melhores não sejam condenados à luta ou ao silêncio. A sua sede, como a de Simone, a de Don Benedetto, a de Dona Faustina, a de Don Severino, está contida numa frase deste: “cada dia que passa faz crescer em mim a nostalgia das relações humanas, simples, sinceras, corteses, desinteressadas”. E acrescenta: “sou um orgulhoso nato, mestre Eutímio, mas não um herói, um reformador, um aspirante ao santo martírio; tive sempre, mesmo, soberano horror ao homem excepcional, ao salvador da sociedade; um medo nativo do *bluff* e do ridículo”.

A outra metade dos personagens se define pela boca de Don Lazzaro, quando o novo Orador oficial menciona os mitômanos que procuram mudar a sociedade: “Tendes razão, *cavalière*, a mais completa razão; a luta contra eles é essencialmente uma luta contra o orgulho. Neles, o que mais irrita é a sobrançeria, a altivez, a mania de falar sem parada de consciência, dignidade, respeito. Ah, *cavalière*, que bela cruzada para a nova oratória: *debellare superbos!* Todo homem é canalha; eis a verdade, não vos parece, *cavalière*? Estamos aqui entre amigos, podemos falar sem rebuços, que ninguém nos escuta: pois bem, também nós somos canalhas. Como negá-lo? Nós também não somos homens? *Cavalière*, é preciso aniquilar quem quer se julgue mais que os outros, é preciso esmagar os hipócritas”.

Don Lazzaro exprime o sentimento dos que fogem à voz do demônio socrático. Trata-se, para eles, de não ser exceção, de escutar apenas os barulhos da feira, a ponto de não ouvir mais nada. E no assanhamento do pavor, chegam, como Don Lazzaro, a acariciar a vileza, que reivindicam para si, contanto que não lhes venham com histórias de virtude e justiça autêntica. A justiça, sobretudo, lhes parece conceito vazio, cujas exigências se aplacam reverenciando fórmulas inoperantes.

Por isso, falam com abundância, evitando o silêncio. A nova-ordem de Roma produz barulho ensurdecador de palavras, dísticos, senhas, que entontece e desvia da pena de raciocinar. No terreno religioso, orações propiciatórias dispensam a retidão da conduta. Don Achille Verdura, em discurso retumbante, prova que a palavra condiciona e determina o pensamento, já que Deus é o primeiro orador: “no princípio era o Verbo”...

Essa turba retórica se mexe e assusta com o aparecimento de Spina, rapaz de boa família que comete a infâmia imperdoável de se tornar socialista. Ele, entretanto, abandona o esconderijo confortável em casa da avó e parte para a montanha, com Simone e Infante, numa boêmia que os leva de aldeia em aldeia, procurando formar um grupo de amigos segundo a religião da fraternidade. “Mandar é o sonho oculto de todo escravo”. Depois dos anos de partido e ilegalidade, Spina deseja aprender o modo de agir sem mandar, fazendo com que os homens se movam pela consciência de um impulso fraterno. Para tanto é preciso se sentirem iguais em profundidade.

Na região que percorre, o homem do povo vive dobrado sob a humilhação e o sentimento de inferioridade. São pobres sem revolta, cuja inércia é inabalável. Mas Spina não se arrepende da vida sacrificada à verdade, no subterrâneo ilegal das novas seitas revolucionárias. Sem pretender possuir a verdade (posto que ela é quem nos possui), chegou a “um certo número de certezas” entre as quais o reconhecimento de que a mola da sua vida foi o amor aos pobres: “Não por piedade, como as patronas das obras de benemerência; nem por política, porque sejam a maioria, o grande número, e em nossa

época quando o grande número vale mais que tudo para chegar ao poder ou à evidência, é preciso ter as massas atrás da gente. Penso, ao contrário, que amo os pobres devido a um sentimento inexplicável, irredutível, de nos pertencermos, eu a eles, eles a mim; de um inexplicável, irredutível sentimento de fraternidade, do qual não saberia dizer senão que é essencialmente, principalmente, porque junto deles se refugiou a verdade humana”.

De posse desta certeza, Spina procura difundir entre os cafoni o que se chamou, depois de Marx, consciência de classe: “Pobres, já é tempo de serdes orgulhosos. Asseguro-vos que nada há na face da terra mais nobre do que vós (...) Precisaréi lembrar-vos que o próprio Deus foi obrigado a se encarnar em vós, quando quis se encarnar e descer à terra? (...) Sede vaidosos, altivos, orgulhosos. Creio que dentro em breve o mundo precisará do vosso orgulho. E os vossos ossos exultarão”.

Para compreender a natureza do orgulho pregado por Spina é necessário compará-lo com o de Don Severino e com o medo de Don Lazzaro. O primeiro se fecha consigo mesmo e recusa viver de aparências, donde o seu orgulho de solitário que não quer ser igual aos patifes; o segundo deseja apenas as aparências insuportáveis ao primeiro, donde o seu medo do orgulho dos rebelados, indicador de algo excepcional, diferente do rebanho e fazendo sobressair-lhe a cômoda vileza.

Não sendo a atitude amarga e desdenhosa de solitário, o sentimento de Spina não é também embriaguez de super-homem, egotismo digamos dannunziano (... *preghiamo — Il dio che faccia a noi come l'orgoglio, — Ismisurata la virtù dell'arte*). É o convite à exultação por parte de alguém que sente possuir a verdade. Embora reconheça que a circunstância de ser pobre não atribui dons de excelência moral, Spina reconhece que o estado de pobreza é uma possibilidade e mesmo, um direito, a exigir satisfação. Embora, diz ele, os pobres sejam “frequentemente mesquinhos, brutais, supersticiosos, egoístas”, tornando-se, caso obtenham alguma propriedade, “literalmente ferozes” (procurando atingir a qualquer preço o estado social daqueles que os escravizam, para escravizarem por sua vez), sente que “a verdade não está, infelizmente, na sua consciência de pobres, mas na sua existência”. Por isso percorre vilarejo da montanha marsicana, pregando aos camponeses a sua dignidade humana e a sua supremacia moral sobre os poderes do mundo aos quais, ensina, já é tempo de recusarem preito.

Daí a atmosfera de advento que existe no livro, simbolizado em parte pelo problema do reconhecimento de Cristo. A quem preferirem os habitantes de Colle, entre ele e Barrabás, caso ele viesse andrajoso como um cafoni e Barrabás luzindo em cima dum cavalo, com séquito de padres e carabineiros? — pergunta Don Severino a mestre Eutímio. Como Infante apareça de repente no campo duma pobre mulher, fazendo-lhe por caridade a mondadura, divulga-se a notícia de que Jesus aparecera, esfarrapado de enxada ao ombro, e cresce por todo lado o desejo desesperado de vê-lo. Muitos, porém, não se conformam que ele venha ao mundo mais miserável ainda que eles, a enfrentar os banqueiros de cartola. E como fazer para identificá-lo? De fato, explica o vagabundo Francisco VIII a Nicola: “ensinaram-nos a distinguir o asno do mulo, o sargento do cabo, o vigário do bispo, mas não a reconhecer Jesus na estrada ou nos campos. Os padres chegaram a nos ensinar a imaginá-lo erradamente, e no-lo mostram nos altares das igrejas, sob formas absolutamente ridículas, belo, frisado e embrilhantado como um cabelereiro a fim de que ninguém o reconheça, caso Ele passe pela estrada”.

Da mesma forma, o revolucionário passa pelas aldeias da Mársica e aqueles que deseja redimir não o pressentem. Temem-no como medo igual ao do vigário, que foge para casa quando anunciam que um maltrapilho quer falar-lhe na sacristia, tranca a porta e, tremendo, ordena à criada que vá chamar a polícia se aparecer alguém de aspecto duvidoso. Há rumores... Que pavoroso transtorno se fosse o Cristo...

*

Muito socialista, desconfiado com tanto simbolismo pequeno-burguês, poderá, atarantado, fechar a sua compreensão toda vez que aparecer no horizonte o vulto magro de Pietro Spina, cujas maneiras parecem tão suspeitas e pouco ortodoxas.

Quem tiver ouvidos para ouvir, ouça. *A semente sob a neve* responde às perguntas de *Pão e vinho*, quando Spina procurava o alicerce humano da revolução. Dada literalmente, a resposta aparece sob a forma de símbolos, não raro buscados na tradição cristã de que está impregnado o camponês marsicano.

Este livro propõe algo de essencial, talvez não para a técnica socialista, mas certamente para conformação mental de um socialista, o que, para Silone, sobreleva a rotina política. Para Spina, uma experiência capital foi a descoberta de que não é possível desprezar a realidade individual de uma pessoa, seja por que pretexto for. O destino da semente que viu germinar no punhado de terra sob a neve, quando refugiado no estábulo de Chatap, não teve para ele o significado retórico de símile ou comparação, mas o seu significado próprio e único de semente viva. Do mesmo modo, a vida de Simone e de Infante não o interessava na medida em que eram proletários, partículas possíveis de movimento mais vasto ao qual fosse legítimo sacrificá-los, mas sim como duas vidas transfundidas na sua, infinitamente valiosas e respeitáveis por si mesmas; por isso se entrega à polícia para salvar o pobre mudo.

A grande descoberta experimentada por ele é que o socialismo depende, para frutificar, não de concepções abstratas que justifiquem imolações inumeráveis, mas do reconhecimento da identidade fundamental do homem a homem, logo, o sentimento apaixonado da pessoa alheia. Todo socialista precisa passar por esta constatação básica, sem a qual se mecanizará facilmente. E em vez de fundamentar o sentimento socialista sobre a semelhança estereotipada de homens-unidade sociais, vê-lo-á animar-se graças ao reconhecimento das características individuais, tornando-se concepção orgânica da vida. Para tanto é preciso, como sentiu Spina desde *Pão e vinho*, uma refundição da alma, uma “mudança de coração” — *a change of heart* — como diz o soneto famoso de Auden.

Notas de crítica literária – Carta Camiliana

Meu estimado amigo,

Quis o cinquentenário da morte de Camilo que eu me encontrasse em sua casa, recolhendo duma expedição de reconhecimento ao Oeste Paulista. Durante a estadia, nos intervalos das conversas decorridas frequentemente à sombra da sua Camiliana, era no velho Camilo que eu mergulhava, no sossego dessas árvores e dessa remansosa chácara, que fazia as delícias do Jacinto, — pois combina os confortos do 202 com a amenidade incomparável da Serra de Tormes.

Lembro-me do espanto que o assaltou no ano atrasado, quando lhe confessei a minha franciscana ignorância de uma obra fundamental, ao seu ver, para quem escreve português. Não me arrependo dessa ignorância, — devo agora dizer-lhe, — pois graças ao seu espanto e à persuasão da sua biblioteca, me vi desta vez possuído de uma necessidade tão urgente de ler Camilo que, dirigido pelo seu critério, atirei-me a ele, devastando as prateleiras das suas estantes generosamente franqueadas.

Como lhe disse mais de uma vez, as minhas relações com o homem de São Miguel de Seide foram espaçadas e distraídas até o presente. Aos doze anos e a pedido do seu Antonio, jardineiro e analfabeto, li alto, para ele e a mulher, ora na cozinha, ora no quintal, o *Amor de perdição*, que fomos comprar juntos, em edição de cordel, a mil e quinhentos o exemplar. Juntos vertemos as lágrimas competentes, mas o robusto bom senso dos meus irmãos menores acabou por me conduzir ao riso e à sensação de pachucada, ante as lamúrias de Simão Botelho e D. Tereza de Albuquerque.

Pelo meio do ginásio, li mais ou menos o *Cancioneiro alegre*, que ao lado da *Carne*, de Júlio Ribeiro, do *Eça* e das *Memórias*, recém-publicas, de Humberto de Campos, constituía prato de resistência naquele tempo e naquelas paragens. Dei boas risadas com as malcriações e as patifarias: o “calembour” pornográfico por cima do pobre Tomaz Filho, as sovas em Mariano Pina, (bi) Pina e (tri) Pina.

Formei então, com a segurança esplêndida dos quinze anos, o meu julgamento sobre Camilo: romancista de cordel, descabelado, ridículo; o galego malcriado e sem compostura, embora engraçadíssimo, cujo espírito crítico se resumia em descompor. Vejo, bastante divertido, que esse juízo não alterou sensivelmente até há pouco, se bem que a leitura dos *Vulcões de lama* (os Volcoens...), feita aos dezesseis anos, me levasse por vezes a dizer com os botões que o homem não era assim tão mau. Graças aos *Vulcões* pude guardar do seu estilo impressão bastante para reconhecer-lhe a garra nesse ou aquele escritor, como por exemplo Monteiro Lobato, cuja admiração pelo grande artista vem expressa na *Barca de Gleyre*, onde se condensa na fórmula seguinte: “Camilo é o estilo estadulho; dá porradas geniais”.

Este estadulho, que traduzido em brasileiro vem a ser porrete ou coisa semelhante, exprime, de fato, muito da energia característica de Camilo; mas lembra sobretudo o aspecto calceteiro, em detrimento de qualidades mais sérias. Qualidades, meu prezado amigo, por mim sentidas graças à sua guia, aos seus livros, e percebidas depois nos seus próprios escritos do senhor. Refiz o meu julgamento nesta segunda instância, esperando que uma terceira nutrida de leituras mais longas, e sobretudo releituras, venha dar-lhe feição mais ou menos coerente.

De início, devo esclarecer que não me constituo propriamente camilista apaixonado, como o senhor e Monteiro Lobato, mas não há dúvidas que já consagro ao nosso homem um preito a que não saberia mais esquivar-me. Camilo é extremamente irregular, como todo romancista que escreve meio cento de romances, não contando outro

tanto de crônica, polêmica, teatro, história, crítica. As obras pequenas têm a vantagem de ser mais homogêneas e perfeitas, mas as suas obras copiosas revelam geralmente um esforço de universalidade que redime as falhas descaídas: Balzac, Dickens, Zola, Dostoiévski, em contraposição a Stendhal, Thackeray, Flaubert, Tolstói. Em nossa língua, Alencar e Machado de Assis, Camilo e Eça.

A obra de Camilo representa, sem dúvida, em nossa língua, uma tentativa de totalizar a vida social de um país, ressaltando fortemente os maquinismos complicados e imponderáveis da conduta humana. Em todos os seus livros, com efeito, é notória a forte preocupação já no seu tempo chamada de social; a atenção voltada para a decadência das velhas famílias, a desumanização das relações domésticas, as recomposições de nível, a corrupção dos costumes. E uma filosofia pessimista, atrozmente pessimista, compensada na fase romântica por desenlaces de melodramas, isto é, a punição do crime e a recompensa da virtude. Nesta fase, a preocupação social de Camilo se manifesta por uma atitude prática, de reforma, expressa não raro pela referida distribuição de prêmios. É o humanitarismo romântico, emprestando ao escritor fumaças de juiz e concebendo a literatura como medicina das almas e da sociedade.

Em seu primeiro romance, *Anátema*, Camilo — que nunca levou a sério as modas literárias mas sempre lhes sofreu a influência — faz troça do “romance social”, a Eugène Sue. No entanto, é viva neste livro a orientação humanitária, moralizante, em tom que revela a influência do malsinado Sue. O romance é folhetinesco; os horrores, as coincidências, os encontros fatais se sucedem por quatrocentas páginas de estilo frouxo. Aos cordéis do sub-romantismo, porém, já se misturam, aqui e ali, traços rubros de sarcasmo e da ironia que caracterizarão depois tantas das suas páginas. E há um período em que está contido todo o vigoroso estilo do futuro: “Jacinta Rosa era uma mulher alta, de cabelos eriçados como uma estriga, escavacada e angulosa na face, seca de peito como um bacalhau, e cortante de braços e pernas como as quatro lâminas de uma roda de navalhas”.

Do romantismo, Camilo perdeu em seguida as tiradas filosofantes, guardando o amor supersticioso do entrecho. Os seus romances estão sempre desencadeando, — fato sobre fato, enredo cruzando enredo, — pois nesse artista que ria mais ou menos das escolas a paixão duradoura era pela peripécia, a “história”, estuante de vida até o sensacionalismo e o inverossímil.

De 1850, data do *Anátema*, a 1862, do *Amor de perdição*, Camilo apura o gosto pela narrativa direta, desataviada de digressões e teorias, como se pode ver neste livro. O *Amor de perdição* vale pela candura do enredo, a narração despida de segundas intenções, a *straight forwardness*, para usar, prezado amigo, uma expressão grata ao seu pendor anglicista.

Ainda não mergulhei na onda de romances camilianos de títulos sonoros e românticos. Conheço apenas, por enquanto, *A queda de um anjo*, de 1866, e *Os brilhantes do brasileiro*, de 69. O primeiro, aliás, nada tem de romanesco. É uma burleta, uma pequena sátira de costumes, de valor mais secundário. O segundo é um sanduíche muito camiliano de bom e péssimo. Há a boa observação social, o traço psicológico vivo, os personagens caricaturados com força ao lado de outros pifiamente idealizados à boa moda de 1840. A bondade triunfa através duma longa série de coincidências e intervenções *ex-máquina*, deixando o leitor meio aborrecido com o desalinho da composição. *O filho natural* de 75, padece de igual fraqueza de medida e composição, não obstante a firmeza dos traços psicológicos e a bela nitidez do estilo.

Não sei, meu caro amigo, se direi ainda depois de haver lido toda a obra de Camilo o que agora vou dizer: pela amostra que conheço e que me parece significativa, parece-me que o realismo lhe fez um bem extraordinário. Apesar de o ter coberto de ridículo,

aprendeu, graças a ele, a apurar o nervo da sua ficção, desbaratando-a do arbitrário sensacionalismo romântico.

Eusébio Macário, de 79, e *A corja*, de 80, foram expressamente feitos para achincalhar a “ideia nova”, parodiando Eça de Queiroz e Teixeira Bastos. *A História de uma família do tempo dos Cabrais* é brincadeira com Zola, e o autor declara no prefácio que é o menos valioso dos seus livros, feito de uma assentada e com a perna às costas.

Para chegar ao alvo visado, põe em cena, burlescamente, temperamentos descritos com esmero; faz jogar a força dos instintos e o determinismo fisiológico; acumula descrições minuciosas; estadeia uma grosseria para fazer rir. E no entanto... Aconteceu que o sarcasmo era um dos seus elementos vitais, e a oportunidade, ótima para desenvolvê-lo; que o seu pessimismo veemente não era infenso ao fatalismo biossocial alardeado pelos naturalistas; que o seu culto da língua rica e colorida vinha calhar com o desejo de objetividade plástica da nova escola; que, finalmente, a pujança do seu temperamento literário ultrapassava em vigor a brutalidade alardeada por ela. Camilo encontrou a si mesmo, e querendo realizar uma piada nos legou um dos seus melhores livros. Não foi à toa que viu no naturalismo a orientação balzaquiana com o aparato científico a mais; graças a ele, uma vez passada a fase de briga e troça, realizou o que me parece a sua obra-prima — *A brasileira de Prazins*, de 1882.

Este livro demonstrou que o *Eusébio* e *A corja* não foram simples brincadeiras, mas fecundos exercícios literários. O sentimentalismo romântico foi banido. Baniram-se igualmente os ziguezagues da narração e as “Conclusões” recapitulativas. Adquiriram-se, mesmo, certos ridículos de escola, como a ostentação de ciência. E o esforço de pastichar levou Camilo a um cuidado maior na fabulação, um policiamento mais severo da imaginação graças ao qual o seu próprio estilo ganhou em sobriedade e vigor.

Vai um mundo entre o difuso *Anátema* e a concentração enérgica da *Brasileira* que seria realmente uma obra-prima completa se não fosse um livro xifópago, espécie de composição em banana-felipe. De fato, toda a admirável história do falso Dom Miguel (metade da obra) constitui um romance dentro do romance, ligadas tenuemente ambas as partes pela pessoa do Zeferino de Lamelas.

Muito mais perfeito quanto à composição, embora menos forte nos contornos, são os *Vulcões de lama* (1886), que sendo o último romance de Camilo é o mais bem traçado dentre os que dele conheço. A lição realista é aproveitada com abundância, e a demência de Balbina é um típico *morceau de bravoure* de escola, análogo à histeria da *Brasileira de Prazins*.

Assim, o “enxurro que rola no bojo da Ideia Novíssima”, como falava no prefácio à 5ª edição do *Amor perdição*, em 79, parece ter-lhe feito bem, pois foi o caldo de cultura em que desabrocharam as melhores dentre as suas obras. Que acha disso o meu caro amigo? Estarei dizendo uma heresia, ou uma banalidade? Ouvirei a sua opinião com prazer, num assunto em que sou tímido principiante.

Peço que desculpe a provável superficialidade da carta. Pedi férias à obrigação de crítico e lhe escrevi na qualidade de leitor novato, em busca de esclarecimento. E talvez seja a atitude mais inteligente, pois é a mais precatada. Os críticos, — por falta de prudência e modéstia, — andam sempre a dois dedos do pedantismo, como os políticos da maroteira e as mulheres formosas do pecado. Preferi, por isso, deixar correr a pena num bilhete descuidoso, em vez de abordar, por exemplo, “o sentimento da tragédia em Camilo”... Penso, deste modo, ter ao menos, alargado o espaço dos dois dedos; e é justamente o que preciso, a fim de ter livres os outros três e poder-lhe enviar um aperto de mão, muito grato e admirador.

Notas de crítica literária – O Patriarca

O sr. Octávio Tarquínio de Sousa vem transformando a biografia histórica no Brasil em um gênero excepcionalmente fecundo para interpretação do passado. Ninguém mais do que ele conseguiu dar firmeza e dignidade a esse gênero, tão maltratado nos últimos vinte anos por verdadeiros aventureiros literários. Alguns muito simpáticos e amenos, não há dúvida, mas histórica ou literariamente aventureiros incontestáveis. Às coleções “Brasílica” e “Documentos Brasileiros” cabe a glória de haverem criado ambiente propício à publicação de uma nova série de biografias saneadoras.

Para o sr. Octávio Tarquínio, a biografia tem sido o instrumento preferencial no estudo da Regência. O seu último livro, *José Bonifácio*¹, sai desse período e se diferencia dos precedentes por alguns outros caracteres, revelando uma nova “maneira” a quem acompanha com atenção a obra do autor. Em *Bernardo Pereira Vasconcelos e seu tempo*, *Evaristo da Veiga* e *Diogo Antônio Feijó*, parece que a biografia era mais um método de estudar a época por intermédio do personagem que nela preponderou; em *José Bonifácio*, tudo converge para a interpretação da personalidade do biografado. De tal modo a poderemos talvez dizer que o sr. Octávio Tarquínio é mais historiador nos primeiros livros e mais artista neste, sendo o *Feijó* a etapa de transição, o entrosamento mais equilibrado do artista com o historiador.

Esta observação se apoia em vários indícios, entre os quais sobressaem o método de aproximação e a língua.

Embora os livros do sr. Octávio Tarquínio se caracterizem pela simpatia humana com que interpreta os seus biografados, há no último mais calor e uma identificação maior. O autor deixa de lado certa preocupação documentária, certo apego à evidência da demonstração, para dar maior valor ao personagem, inclinando-se mais a sugerir a sua complexidade do que a provar esta ou aquela tese. Mas como o rigor da pesquisa e da erudição nada ficam devendo ao das obras anteriores, esta, longe de amparar-se no romanescos, comunica, tanto quanto elas, impressão de firmeza e precisão.

A língua literária do sr. Octávio Tarquínio acompanhou a modificação do método. Seca e por vezes limitada nos primeiros livros, verdadeiro estilo de historiador que prefere o lado científico da sua disciplina, ela vai se arredondando e animando no *Feijó*, para atingir no *José Bonifácio* um brilho que, por ser discreto e sóbrio, nem por isso é menos caloroso e sugestivo.

Do mesmo passo, a equanimidade do estudioso se apresenta completa nestes dois livros. O amor com que o sr. Octávio Tarquínio constrói os seus biografados (ia escrevendo seus personagens) não precisa de parcialidade para ser fecundo. Quando fez a resenha do *Feijó*, há três anos, lembro-me de ter acentuado a franqueza com que, a par das qualidades, arrola e estuda os efeitos e as falhas do grande homem, sem com isso diminuir-lo, antes tornando-o maior, fazendo mais dramático o seu destino e mais valiosas as conquistas sobre ele. O *José Bonifácio* vai ainda mais longe nesta imparcialidade, e no entanto duvido que o velho Patriarca tenha jamais conseguido um perfil tão rico e nobilitante.

Se insisto nesta, digamos, amorosa serenidade do sr. Octávio Tarquínio, é porque em nosso país as atitudes intelectuais obedecem ao estilo simples e incisivo das torcidas de futebol. O admirador de José Bonifácio, por exemplo, se julga obrigado a demonstrar que o seu herói é perfeito e os seus adversários uns celerados; o detrator age de maneira

¹ Octávio Tarquínio de Sousa, *José Bonifácio*, Coleção Documentos Brasileiros, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1945.

oposta. Assim é que temos três ou quatro candidatos ao título de verdadeiro Patriarca, num páreo edificante de virtudes lançadas à carreira, os historiadores torcendo, arremangados, vermelhos, xingando, dando tabefes no vizinho e transformando a vitória num caso de prestígio pessoal. Há uns, é verdade, que torcem de sobrecasaca e açulam com vozes clássicas: “casca!”, “chuta!”. O espírito que os anima, porém, é o mesmo.

Que diferença dos livros do sr. Octávio Tarquínio (como este *José Bonifácio*), verdadeiros exemplos de método histórico, compostura intelectual e senso crítico.

Quanto ao papel de José Bonifácio na história da nossa independência, creio poder resumir do seguinte modo a teoria do autor: havendo no Patriarca um homem de ciência condicionando o político, a sua preocupação principal era com reformas e iniciativas, por assim dizer, de base. Ao contrário da maioria dos seus contemporâneos, fascinados pelas fórmulas políticas e tomando-as como finalidade, parecia-lhe que estas não passavam de enquadramento dos problemas essenciais: regime de propriedade e trabalho, unidade nacional, formação mental. O melhor regime seria o que melhor garantisse a solução destes problemas de base, não importando as concessões de natureza formal.

No alicerce do seu pensamento político estava a unidade do país, e para preservá-la aceitou a própria união com Portugal antes que, desenganado, precipitasse a independência. O “milagre de amor” da nossa unidade, de que fala o poeta, não foi apenas um milagre, porque dependeu em grande parte da compreensão dos homens de 1822; a sua preservação se impôs de tal maneira que os liberais exaltados, como Ledo, aceitaram de bom grado o recurso da monarquia bragantina. A prudência e a moderação doutrinária de José Bonifácio — verdadeiramente admiráveis em homens tão apaixonado e impulsivo — se explicam por essa necessidade básica. Hoje, todavia, não é raro o parecer de que a revolução da independência foi habilmente escamoteada pelas classes privilegiadas, representadas por José Bonifácio, em detrimento da feição libertária e republicana que teria assumido com os políticos mais radicais, tipo Ledo, Januário Barbosa, José Clemente, Nobrega, etc. E o Patriarca teria agido de maneira tipicamente “reacionária”.

Dessa acusação é defendido pelo sr. Octávio Tarquínio, fundamentado em dois argumentos principais. Primeiro, que a sua moderação significava a certeza de que só a ordem permitiria a preservação da unidade e independência do jovem país, a demagogia o horrorizando tanto quanto o despotismo. Segundo, que no campo econômico e social, bateu de rijo na cidadela reacionária, representada pelos escravocratas. Partidário intransigente de extinção do tráfico e subsequente libertação dos escravos, antevia para o Brasil um regime de trabalho livre e racionalizado, não só mais eficiente quanto mais humano do que a situação afrontosa da servidão. Graças a tais ideias, sofreu a animosidade e em seguida a perseguição sem quartel dos grandes interessados na escravidão, senhores rurais e traficantes. Ora, chamar reacionário a homem guerreado pelos grupos reacionários parece contraditório.

A segunda parte da argumentação do sr. Octávio Tarquínio (das suas ideias por mim esquematizadas aqui em argumentação), parece-me que é enfatizada pela primeira vez numa biografia de José Bonifácio, o leitor lamentando apenas que ele não seja mais explícito no tocante aos exemplos e provas da sua assertiva.

Quanto a mim, acho que não tem muito sentido a interpretação “reacionária” do Patriarca. Parece-me antes uma projeção das nossas preocupações e pontos de vista atuais. O que precisamos perguntar é se a ação de José Bonifácio foi propícia ou prejudicial à independência; em seguida, se havia no momento outros homens e correntes cuja predominância teria sido mais fecunda do que a sua. A leitura de livro tão sereno e penetrante quanto este parece conduzir-nos à afirmativa quanto à primeira pergunta e à negativa quanto à segunda. A corrente liberal, do grupo da “Maçonaria”, mais generosa e arrebatada nas atitudes, contribuiu decisivamente para o movimento da independência;

no entanto, os seus próceres não apenas se curvaram posteriormente aos pruridos cesaristas do primeiro imperador, como o apoiavam na Câmara, no Senado e nos gabinetes. O moderado José Bonifácio, porém, jamais cedeu uma linha, quer dos seus princípios políticos, quer da sua avançada visão econômico-social. Pelo menos enquanto não foi arrastado, nos últimos anos da vida, pelas paixões desacertadas dos dois irmãos caçulas — Antônio Carlos, o mais liberal da família, homem de impulsos admiráveis, mas sempre escravo deles, e Martim Francisco, medíocre de inteligência, estreito de concepções e sinistramente cabeçudo.

Mesmo desejando que a nossa emancipação se tivesse realizado e desenvolvido sob a forma republicana e feição mais livre, temos de reconhecer que sem José Bonifácio, homem na verdade providencial, ela teria provavelmente sido mais dura, mais problemática e menos feliz na preservação da unidade. Este grande sonho da unidade, do “grande império” que o obcecava desde moço, foi por ele realizado. E por isso ele é, de fato, o nosso Patriarca.

Isto não quer dizer que fosse um espírito liberal (democrático, diríamos hoje). O sr. Octávio Tarquínio salienta a confiança que tinha em si mesmo para dirigir os destinos da pátria e a desconfiança com que encarava as manifestações do liberalismo no Brasil. Homem do século XVIII, íntimo do pombalino conde de Linhares, talvez caísse insensivelmente para uns fumos de despotismo esclarecido, quando não um liberalismo controlado pelos Andradas... Da sua altura de sábio mundialmente conhecido, de homem agressivamente orgulhoso, nutria um desprezo aberto pelos políticos brasileiros do tempo, e nunca chegou a compreender a dinâmica por vezes assustadoras, mas fecunda, dos grandes estouros populares.

O sr. Octávio Tarquínio teve a penetração e o tato necessários para dosar contribuição das idiossincrasias do Patriarca na interpretação da sua atitude política e mostrar quanto ia de psicológico no que muitos tomam como puramente ideológico. Quanto a este último aspecto, é preciso salientar que mais que os interesses, propugnou os ideais da sua classe, na medida em que ela absorveu a irradiação da Filosofia das Luzes. Esta dissociação, nem sempre completa ou mesmo possível, o torna bastante diverso do retrato que o apresenta como porta-voz da plutocracia brasileira do tempo, uma espécie do que seriam futuramente um Marquês de Olinda, um Barão de Cotegipe, e mesmo um Bernardo Pereira de Vasconcelos, verdadeiros procuradores de grupos latifundiários ou financeiros. O Patriarca foi homem mais universal, que via as coisas mais a fundo, e nem sei se será exagero considerá-lo o maior de quantos nasceram neste país.

Notas de crítica literária – Mário de Andrade

Para encontrarmos, na literatura brasileira, um morto da importância de Mário de Andrade, é preciso remontar ao ano de 1908, à morte de Machado de Assis. Isso basta para exprimir a grandeza deste homem, de cuja morte se comemora neste mês o primeiro aniversário.

Tenho a impressão de que Mário de Andrade será um dos escritores mais estudados, comentados e debatidos na nossa futura história literária. E é possível (assim aconteceu a Machado de Assis) que apenas trinta ou quarenta anos depois da sua morte consiga a posteridade traçar-lhe o perfil de maneira mais ou menos satisfatória.

Com efeito, há muitos Mário de Andrade, além dos conhecidos, que se irão revelando aos poucos. Entre estes o Correspondente, o homem que escrevia cartas. A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa; terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito.

Para Mário de Andrade, escrever cartas era tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quanto escrever poemas ou estudos. Este madrugador, que dormia pouquíssimo, tinha a religião da correspondência, empregando nela a correção escrupulosa de um guarda-livros. Provavelmente, nunca deixou sem resposta um simples bilhete, e Deus sabe quantos receberia. É que possuía da inteligência uma concepção ao mesmo tempo muito alta e muito simples. Concebia-a como um nobre instrumento de revelar a beleza e servir o próximo, mas condicionada por técnicas pacientes e habilidosas, desde o respeito aos surtos de inspiração ao uso dos fichários; desde o acatamento à voz interior até a pontualidade. Numa palavra, esse grande artista era um artífice cuidadoso e esmerado.

Se um jovem dos confins do Piauí lhe escrevesse, contando esperanças literárias, chorando mágoas, pedindo conselhos ou simplesmente livros, Mário de Andrade se absorvia totalmente no problema desse moço desconhecido, pensava nele, imaginava soluções e lhe mandava uma resposta de dez páginas, em que o rapazinho se sentia de repente dignificado, compreendido, consolado, estimulado ou socorrido. Tinha o culto da solidariedade humana e quem não partir deste ponto não lhe entenderá a obra, nem a vida. Pode-se dizer que o esforço dominante da sua última fase consistiu em descobrir a maneira por que os seus escritos poderiam mais fácil e eficientemente servir. A publicação das cartas deste período mostrará o papel que teve na formação de uma certa consciência “funcional” na inteligência brasileira. Em Minas, no Nordeste, no Rio, grupos e grupos de jovens intelectuais se orientavam em boa parte pelas cartas de Mário, todas tendentes a despertar o desejo de servir, de “usar” a inteligência, num espírito por assim dizer público. O 1º Congresso Brasileiro de Escritores mostrou a importância dessa orientação na tomada de atitude por parte dos intelectuais no processo de liquidação do Estado Novo. Mário de Andrade, que tinha horror à política e dela vivia afastado, teve um papel discreto e quase nulo nessa reunião político-literária. Ela representava, porém, a culminação de um trabalho em que se empenhara mais do que ninguém, com a arma penetrante de sua correspondência e foi, simbolicamente, o último ato de sua vida pública.

Ao lado da solidariedade, da simpatia humana, distinguia-se nele a humildade. Longe estava de ser um espírito angélico, um Dantas, segundo a Gnoseonomia do sr. Jaime Ovalle. Era um homem de gênio forte e frequentemente tempestuoso, abandonando-se livremente às birras e paixões. Por outro lado, tinha bastante consciência da sua importância e do seu valor, apesar de um persistente complexo de inferioridade que o perseguiu a vida toda e é, mesmo, dos temas fundamentais da sua obra. Não

obstante, caracterizava-o, como homem de estudo, o sentimento de que pouco sabia (!) e que os outros lhe poderiam ensinar muito. Por isso, ouvia e acatava a opinião alheia com uma cordura de assustar, neste país de sábios, que apurou até a perfeição o tipo inefável, dickseniano, do bacharel cabeça-chata, tagarela onisciente, inventor da expressão “sabe o sr. com quem está falando?”.

Quantas vezes os amigos de Mário de Andrade pasmavam ante a paciência e a atenção com que ouvia discorrerem as pessoas e, mais ainda, ante a seriedade com que lhes discutia os pontos de vista. Enganava-se quem o julgasse escravo da boa educação. Estava obedecendo a sentimento mais profundo, ao mesmo tempo noção de fraternidade e respeito pelo alheio, que se pode talvez chamar de apreço. Apreço sentido e cultivado, que não excluía a ironia e andava de braço com a santa fúria contra os malandros, a franqueza por vezes contundente para com os amigos e a hilaridade homérica ante os ridículos.

Porque esse homem tão agudo, tão refinado na sua poderosa inteligência, guardava certos traços da infância, certas puerilidades, entre as quais a capacidade de rir muito das coisas simples e se entregar a verdadeiros acessos de alegria, nos quais ria com todo o corpo, rodopiava pela casa dançando com os sobrinhos, abalroando os móveis e mesmo, uma vez ao menos, rolando aos trambolhões pela escada. O riso, como arma profilática, parecia lavar-lhe a alma do fel e do ressentimento, deixando nua aquela camada de ternura que era um dos alicerces do seu caráter.

Essa força de participação e esta envolvente ternura se combinavam com a inteligência mais plástica e penetrante que é possível imaginar. Não obstante, o seu processo intelectual sempre me lembrou um vagaroso ruminar. A rapidez da percepção e as intuições cintilantes nunca o levaram a se abandonar a elas; desconfiava sempre e testava sem descanso.

Uma lição edificante de trabalho e probidade intelectual é o estudo dos seus originais, — ou antes, dos originais de obras incompletas, porque uma vez obtida a versão definitiva, costumava destruir todo o material anterior. Um conto incompleto de Mário de Andrade, por exemplo, é um complicado sistema de pedaços de papel grampeados, folhas soltas, envelopes cheios de notas, — tudo numa ordem exemplar. Geralmente, ia anotando em pequenos retalhos, quer as ideias, que lhe vinham, quer lembretes bibliográficos, retificações, adendos, desenvolvimentos. Depois desenvolvia certos trechos, nos quais grampeava novos lembretes que ocorriam. Daí passava à primeira versão, bem diferente da que viria a ser a última. Muitas vezes, levava anos a fio neste trabalho, com uma insatisfação desesperada e uma implacável minúcia. Combinação, como se vê, da humildade com a confiança, — uma para mostrar que era preciso emendar, outra para mostrar que era capaz de emendar.

Esta mistura de simpatia, de participação, de humildade, de penetração, de ternura e de paciência estão indicando o perfil literário de um poeta. Com efeito, Mário de Andrade foi, antes de tudo, poeta, na mais alta e larga acepção do termo. E como poeta desenvolveu uma faculdade verdadeiramente baudelairiana de lucidez na paixão, domando e medindo o caos interior com a disciplina intelectual. Pela medida e pela exigência, conseguiu domesticar o pendor para o virtuosismo, para o volteio embriagante entre as ideias e, sendo múltiplo sem ser dispersivo, deu ao Brasil um dos maiores exemplos de universalidade de aptidões.

Homens como este progridem sempre e cada vez mais. A sua obra inédita mostrará que morreu no mais alto ponto das suas capacidades, num momento de madureza e quase esplendor.

A vida e a obra — construídas ambas como um repto do espírito ordenador à indisciplina das tendências — haviam atingido aos cinquenta anos uma serena grandeza

de colheita fecunda. Grandeza de quem não se entregava ao acaso e, louvando a Tarde, lhe dirigiu certa vez estes versos de comovente estoicismo:

Não és tu quem me dás felicidade,
Que esta eu faço por mim, por mim somente,
Dirigindo sarado a concordância
Da vida que me dou com o meu destino.

A obra inédita mostrará até que ponto estava em plena ascensão. Ainda este ano serão publicados os *Contos novos*, a *Lira paulistana*, o *Café*, a *Vida do Padre Jesuíno de Monte Carmelo*. No livro de contos, há pelo menos dois, — “Primeiro de maio” e, sobretudo, “Atrás da catedral de Ruão” — que disputarão doravante o primeiro lugar às obras-primas de *Belazarte*. O *Café*, poema dramático, não é impossível que venha a ser considerado a sua maior obra, ao lado de *Macunaíma*. Ele realiza, de fato, o consórcio da forma artística bela e expressiva com um profundo e eloquente conteúdo humano; realiza, pois, o ideal da última fase de Mário de Andrade. Na *Lira paulistana* está a impressionante “Meditação sobre o Tietê”, senão o maior, certamente, o mais significativo dos poemas que compôs, e que, datado de fevereiro de 1945, isto é, do mês da sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento.

Levados pela água barrenta do rio, vão passando os temas e as constantes da sua poesia, os “sinais”, as velhas angústias, misturadas às angústias novas, uma nova serenidade recapitulando a serenidade de antanho. Os símbolos do catimbó, as imagens amazônicas, os amores estilizados, as meditações prediletas — Mestre Carlos, o Boi Paciência, o Irmão Pequeno, Maria, o esforço de compor a vida, a equação do eu com a vida, — tudo desliza na “Meditação”, fazendo dela um dos pilares da sua obra poética, uma espécie de retomada mais fecunda da “Louvação da Tarde”.

Ele estava, portanto, no mais alto ponto da sua carreira. Os homens que se constroem, amadurecem lenta mas longamente. O que foi obtido, no plano da arte e no plano da existência, com rigor persistente e infatigável, brilha depois com fulgor também intenso e duradouro. Mário de Andrade morreu ao entrar nesta etapa de serena grandeza, que construiu com as próprias mãos e não pôde fruir. Frui-la-á o seu grande espírito, colhido no esplendor olímpico da revoada e para sempre vivo na memória dos homens.

Notas de crítica literária – Crítica de poeta

Conversando não faz muito com um dos nossos maiores poetas, dizia-lhe eu entre outras coisas que a melhor crítica literária, a mais iluminadora e durável, não é feita pelos críticos profissionais, mas pelos próprios artistas criadores. Concordamos, é verdade, que o crítico ocasional tem a seu favor a vantagem enorme de escrever quando quiser, sobre os livros que escolher, donde a preeminência, mais aparente que real segundo o meu interlocutor. Dum jeito ou doutro, não vejo razões para mudar de parecer, embora me punja a ideia desta precariedade da minha corporação, tão contingente e frágil que no seu próprio terreiro vem batê-la a mestria dos criadores.

Se, encarada no conjunto, a obra de um Tristão de Athayde, de um José Veríssimo e a ainda efervescente de um Álvaro Lins apresentam maior força e importância na história do gênero, não há negar que as páginas mais penetrantes, os conceitos mais brilhantes, as ideias mais reveladoras sobre a nossa literatura são encontrados sob a pena de um Machado de Assis, um Mário de Andrade, um Carlos Drummond, um Manuel Bandeira. Se Mário de Andrade é um crítico perfeitamente caracterizado, como outros de igual valor que fazem no gênero estações periódicas (Pedro Dantas, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet), os demais apenas circunstancialmente analisam um livro. E ao fazê-lo (aqui chego ao meu alvo) demonstram geralmente acuidade maior que a dos críticos verdadeira e exclusivamente críticos. Assim é que uma simples frase desse indisciplinado e por vezes caótico Oswald de Andrade sobre “literatura de tração animal” vale como relâmpago em nossa compreensão, iluminada milagrosa e mais efetivamente do que pela cautelosa lanterna da crítica profissional.

E não será preciso lembrar que, no cemitério da literatura, as capas sem nome, com uma cruz esquecida e um pouco de erva solta, cobrem centenas de críticos, a seu tempo famosos e hoje tão deslembrados e perdidos quanto a fauna da sublitteratura do folhetim e da crônica de jornal. Nesse gênero ingrato, a porta é mais estreita que nos outros. Menos que porta, é uma angustiada fresta por onde logram passar um Hazlitt, um Sainte-Beuve, um De Sanctis (no Brasil, um Sílvio e um Veríssimo, de craveira infinitamente menor), enquanto atrás dela vão se amontoando os reprovados, menos duráveis que a memória dos coevos. E contrastando a falibilidade do gênero, sobrevoando a sua apertada fresta, brilham e duram os pontos de vista informais e esporádicos dos amadores: Balzac descobrindo Stendhal, Victor Hugo compreendendo e amando Verlaine, Verlaine revelando os Poetas Malditos.

Não sei se devido ao relativo pessimismo com que julgamos as nossas próprias atividades e capacidades, sempre me pareceu aplicar-se à crítica dos profissionais e dos ocasionais uma distinção feita não me lembro mais por quem nem a respeito de quem: a dos primeiros, geralmente, nos seus melhores espécimes, satisfaz em cheio os homens de gosto e de cultura, mas não consegue, como a dos segundos, dessatisfazê-los, lembrando-lhes o quanto teriam deixado escapar sem o seu amparo. Há, com efeito, na profissão crítica, uma certa limitação por suficiência, desenvolvida insensivelmente com o hábito de julgar e, no correr do tempo, provocando um adormecimento da inquietação espiritual, sem a qual não há descobertas. Ora, a crítica mais alta não é a que explica, mas a que revela.

*

Nem que de propósito, temos agora oportunidade para testar este ponto de vista. Um poeta — dos dois ou três maiores que possuímos entre os vivos e certamente o mais puro — acaba de fazer de nossa poesia um admirável esforço. *Apresentação da poesia*

brasileira, do sr. Manuel Bandeira,¹ e obra curta e antes singela. Destinada a estrangeiros, não pode, forçosamente, ter a liberdade facultada pelos assuntos implicitamente conhecidos pelo leitor. Tem de repetir noções e fatos, citar certos lugares-comuns, acatar de algum modo pontos assentados. Movimentando-se na pequena margem deixada à sua iniciativa, soube o sr. Manuel Bandeira escrever um ensaio de grande valor, e se não produziu trabalho forte, fez obra excelente pelo gosto, equilíbrio de conceitos e uma percepção muito fina dos valores artísticos e de história literária.

Aos interessados nesta última, é de referir-se à inteligência com que determina os períodos, articulando-os com a maestria de um desenhista cuja obra, apagadas as linhas de construção, se apresenta coesa e por assim dizer solidária nas diferentes partes. Esta boa arquitetura do livro só foi obtida, é claro, pelo acabamento impecável dos detalhes, revelando o crítico seguro, e o sentimento dos conjuntos, próprio do historiador. Além disso, chama logo atenção a capacidade com que o autor penetra nos poetas mais diversos, de maneiras mais várias — numa catolicidade crítica, para falar à maneira inglesa, verdadeiramente admirável.

Pelo menos em cada fase, o sr. Manuel Bandeira apresenta algo novo na maneira de interpretar ou situar um poema. Entre os românticos, ao lado das belas análises de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, coloca nos termos devidos a questão do romantismo de Magalhães e, sobretudo, esclarece Junqueira Freire, com certeza o menos lido e entendido nos nossos grandes românticos. Pessoalmente, não o aprecio nem considero a par dos demais; reconheço, todavia, que anda injustamente largado. Li com prazer um bom estudo do sr. Roberto Alvim Correia, na edição Zélio Valverde das obras do poeta baiano, e sinto agora que o sr. Manuel Bandeira disse a seu respeito as coisas mais penetrantes e esclarecedoras de que tenho notícia.

Justiça plena é feita a Vicente de Carvalho, considerado pelo autor talvez o maior dos nossos parnasianos (se tal nome lhe cabe) e abordado com uma simpatia que refresca o nosso sentimento vicentino. No trabalho de reconceituar, porém, os casos mais dignos de nota se referem a Augusto dos Anjos e José Albano.

O primeiro é colocado em nível de primeira grandeza e versado com certa abundância, relativamente à extensão do ensaio. Sancionando a preferência do público (*Eu* anda por 12 ou 14 edições), o sr. Manuel Bandeira vê, no desgraçado poeta paraibano, um dos mais originais e poderosos de quanto temos tido e lhe consagra uma análise rica em sugestões. Metendo novamente em cena o meu gosto pessoal, devo dizer que Augusto dos Anjos não é dos poetas que amo, embora lhe admire a magia verbal e sinta a grandeza do seu abismo interior. O sr. Manuel Bandeira, num traço iluminante, aproxima-o de Euclides da Cunha, a cuja família espiritual sem dúvida pertence. Penso que ele representou admiravelmente, como Euclides, a nossa inclinação verbalista, criando uma retórica por vezes bela e concebendo a realidade como cidadela misteriosa que é preciso abordar com torneios algo alucinantes de expressão. Não é à toa que o sr. Otto Maria Carpeaux, apaixonado de barroco, veio se entusiasmar no Brasil por este rebento do velho tronco gongórico, constante em nossa literatura sob as suas formas mais discursivas e superficiais. O mau gosto de Augusto dos Anjos funciona normalmente na sua poética de recursos tensos, quase desesperados, e a grandeza do seu drama queima com um fogacho nem sempre suportável.

Quanto a José Albano, creio que a *Apresentação* inova ao pô-lo em primeira linha. A sua obra, rara e parcialmente inédita, é pouco conhecida, mesmo dos que cuidam de literatura. Recentemente, o sr. Américo Facó dedicou-lhe um belo estudo e transcreveu-lhe um magnífico poema, num livro de ensaios por todos os títulos excelente, apesar do

¹ Manuel Bandeira, *Apresentação da poesia brasileira*, Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1946.

título algo precioso e vulgar de “Do meu alforje”. O sr. Manuel Bandeira estuda com admiração e finura a poesia do complicado cearense, e mesmo sem conhecê-la posso crer na razão do apreço que lhe consagra.

A antologia que segue o estudo sofre, mais que ele, das peias impostas pelo público estrangeiro. O sr. Manuel Bandeira conformou-se talvez demasiado com a sanção do tempo, escolhendo as peças mais geralmente aceitas pela maioria dos leitores. Se o livro fosse feito para brasileiros, seria desejável menor convencionalismo. Já é tempo, creio eu, de fazer uma antologia “irregular”. Não de “irregulares”, mas selecionando, na obra dos poetas, peças esquecidas pelos leitores, até pelos críticos, e às vezes tanto ou mais formosas do que as outras. Ao invés de “Banzo”, por exemplo, certo soneto de Raimundo, com um embriagante

Vento outonal de longes campos vindo,
Cheios de fresco, de oloroso feno.

Ao invés do já quase intolerável “Temei, penhas”, de Cláudio Manuel, e deixando de lado o preconceito de que na sua obra valem apenas os sonetos, buscar a égloga XX, “Lira”, ou a admirável “Polifemo” (IX, se não me engano), das produções mais altas, embora ao que eu saiba nunca mencionadas da nossa poesia neoclássica. De Gregório de Matos, poder-se-ia ressaltar mais e melhor o espírito barroco, tomando um dos sonetos mais arrojados e também de todo esquecido, creio eu, a d. Ângela de Sousa Paredes:

Anjo no nome, angélica na cara,
Isto é ser flor e anjo juntamente
Ser angélica flor e anjo florente,
Em quem se não em vós se uniformará

quando não o espantoso

Como cantas, se és flor de Alexandria,
Como cheiras, se és pássaro de arminho.

Deste modo, faríamos dormir em justo e bem ganho repouso os pobres “Ora, direis, ouvir estrelas” e “Eu deixo a vida”, em benefício de uma variação que em nada comprometeria os valores adquiridos e contribuiria muito para educar o gosto público.

Quanto aos modernos, penso que o antologista deveria ter incluído algum poema do *Livro azul*, de Mário de Andrade. Tive grande alegria ao ler a opinião do sr. Manuel Bandeira de que o “coroamento dessa nobre carreira de poeta estará talvez no poema ‘Rito do Irmão Pequeno’”, pois desde 1941, quando escrevi em um dos números de *Clima* sobre o aparecimento de *Poesias*, é esta a minha opinião, expressa muitas vezes em artigos e conversas. Mas se assim é, por que não dar uma amostra na antologia, ainda que sem transcrever todas as partes do poema?

O único defeito grave do livro é a ausência inevitável de estudo sobre... o sr. Manuel Bandeira, falta que desequilibra a última parte e vale, ao menos, para sentirmos toda a importância deste grande artista. Os editores, em vista disto, encarregaram o sr. Otto Maria Carpeaux de fazer um prefácio em que analisa a obra do autor, e que não desmerece do livro que a introduz.

Notas de crítica literária – Na escala do homem (I)

Um fenômeno interessante para o observador da política europeia é o processo de revalorização por que passam os antigos partidos socialistas. Depois da guerra de 14, a Revolução Russa e a formação concomitante ou imediatamente sucessiva dos partidos comunistas privou-os da posição de vanguarda e dos elementos mais combativos. Desde os fins do século XIX, todavia, os partidos socialistas — a Social-Democracia da II Internacional — iam se distinguindo por um amaciamento progressivo da tática a par de uma visível atenuação de certos princípios teóricos mais agressivos. A formação dos grupos parlamentares socialistas conduziu ao chamado reformismo, ou seja, a doutrina de que o advento da justiça social será melhormente conseguido pelo caminho das conquistas progressivas, numa lenta evolução de reformas. Este abandono da tese revolucionária favoreceu o arrivismo e o oportunismo, instalando-se no seio dos partidos socialistas grupos dotados de mentalidade tipicamente burguesa. Viram-se líderes do proletariado integrando e mesmo chefiando gabinetes de orientação favorável aos interesses capitalistas, num espírito de compromisso que era contemporização nos melhores e nos piores, perjúrio franco. A própria ideologia marxista, básica de certo modo no início da II Internacional, foi se mesclando em proporções variáveis com ideologias locais, em diferenciações nacionais que enfraqueciam a comunidade do proletariado mundial. Na França, por exemplo, foi a influência magnética de Jaurès, a incorporação de elementos ideológicos pré-marxistas, hauridos na vigorosa tradição revolucionária do país. Foi, na Inglaterra, o matiz Fabiano, individualista, algo filantrópico e essencialmente moderado. Foi o nacionalismo mazzinista na Itália, foram na Alemanha as heresias tipo Bernstein. A participação do poder era quase sempre sinal de compromissos e quebra de ideias, de tal forma que, em meados da década de Vinte, — com o contraste rutilante da URSS e dos jovens partidos comunistas — a Social-democracia dava a impressão de triste meio-termo, um vasto corpo proletário tornado inerme por uma microcefalia pequeno-burguesa. Para o capitalismo, ao contrário, nada mais agradável que esta possibilidade de driblar as reivindicações populares, tão tolerantes se mostravam estes seus defensores.

Quando a III Internacional foi se transformando cada vez mais em instrumento dos interesses russos (processo acelerado durante a década de Trinta), os partidos comunistas foram se tornando absolutamente inaceitáveis para muitos socialistas conscientes. Entre o reformismo quase sempre cor de rosa dos partidos social-democratas e a absorção dos comunistas pelos dirigentes soviéticos, a alternativa foi dura, enquanto o fascismo engordava. Observou-se então a tendência de se formarem ou acentuarem, nas diferentes secções da II Internacional, alas esquerdistas, combativas, acolhendo comunistas poucos dispostos a engolir a máquina soviética, socialistas decididos a reencetar as perdas tradições revolucionárias e independentes de toda espécie. Participavam deste estado de espírito certos grupos então nascidos ou ampliados, os que formaram em seguida o Comitê de Londres e dos quais se pode dizer que representavam as melhores e mais puras tendências do socialismo europeu: o Partido Trabalhista independente na Inglaterra, o Partido Operário de Unificação Marxista (POUM), na Espanha, os maximalistas italianos, os anarco-marxistas gregos, pequenos grupos suecos, holandeses, franceses, como o Partido Socialista Operário Camponês (PSOP).

Os ínfimos agrupamentos trotskistas, mais tarde reunidos sob a denominação de IV Internacional, raramente passaram de primos brigados da III. Se algumas das suas críticas são fundamentais e auxiliaram a definir certos aspectos da Rússia stalinista, o alcance de sua atividade se viu irremediavelmente comprometido pela teimosia em reduzir tudo a

questões que, afinal de contas, não passam de especificamente russas. Apesar da sua fidelidade formal ao marxismo, do alto nível teórico e da geral proibidade dos seus seguidores, o trotskismo foi e ainda é outro tipo inaceitável de russificação do problema revolucionário. Nunca passou e provavelmente nunca passará de fração sem perspectivas amplas.

Enquanto isso, os velhos partidos da II acumulavam *gaffe* sobre *gaffe*, de forma que o seu trabalho construtivo não aparecia aos olhos da opinião pública. Dispondo de consideráveis massas operárias, tanto fizeram que acabaram por desfibrá-las, acostumando-as ao estilo “cuntactor” na fase em que a ascensão dos partidos fascistas requeria ação pronta e decisiva. À social-democracia alemã cabe grande culpa no sucesso do nazismo, pela indecisão e incapacidade dos seus chefes, gastos e desmoteados por vários anos de burocracia e formalismo. O proletariado alemão, orgulho do socialismo, certamente o mais esclarecido e consciente de todos, caracterizava-se, todavia, pelo sentimento bem germânico da hierarquia partidária. Sem ordem dos chefes foi incapaz de se mover, e quando a ordem dos chefes veio, Inês já era morta.

O Partido Socialista Francês e o Partido Trabalhista Inglês têm na aventura vitoriosa de Franco uma culpa que debalde procuram apagar. Nada mais justificável, portanto, que o certo asco de que era tomado o socialista consciente, ante o espetáculo das concordatas e capitulações dos MacDonald, dos Briand, os Millerand, os Vandervelde, os Scheidemann, os Ebert, os Braun — leais servidores da política burguesa nos respectivos países.

Com a atual guerra, porém, as perspectivas mudaram. Os partidos socialistas saíram retemperados do drama da ocupação ou da luta e, hoje, constituem de novo uma das esperanças da moderna democracia social. Diante do *russismo* dos comunistas, a sua independência assumiu novo significado. A pecha de social-chauvinismo deixou em grande parte de ter sentido, desde que os comunistas se atiraram ao mais desbragado nacionalismo. O seu espírito democrático contrastou salutarmente com o caudilhismo comunista, e a sua própria linha de evolução parece mais coerente do que os zigue-zagues a que a política da URSS obrigou os seus seguidores pelo mundo afora.

Tendo-se verificado nos partidos comunistas uma franca marcha para a direita e, nos socialistas, um pendor pelas soluções mais prontas e decisivas, pode-se dizer que, no momento atual, não há praticamente diferença muito sensível entre eles quanto a programas. O que os distingue (e nisto vai muito do atual prestígio dos socialistas) é que, enquanto uns, os primeiros, se constituem as mais das vezes procuradores dos interesses soviéticos, adotando além disso um regime de pouca ou nenhuma liberdade interna, outros, os segundos, recusam confundir Rússia com socialismo e praticam a mais ampla democracia na sua organização.

Na guerra passada, quando as bancadas socialistas votaram os créditos de guerra e cimentaram as “uniões sagradas”, houve, em todos os países beligerantes, minorias que recusaram abandonar-se ao vagalhão da guerra imperialista. Destas minorias saíram em parte os partidos comunistas, saiu a III Internacional. Hoje, parece que o espírito delas se manifestou de novo nas alas esquerdas dos partidos socialistas europeus, passada a luta contra o nazismo. Da preponderância destas alas esquerdas no desenvolver dos acontecimentos depende, em grande parte, o futuro do socialismo, ou seja, da paz e da verdadeira democracia.

Pessoalmente, devo confessar que abro crédito limitado a esses partidos complexos, em que se delinham pelo menos três tendências dificilmente conciliáveis: o reformismo de velho estilo, à direita, a fascinação pelo comunismo de tipo russo, ao centro, e, à esquerda, as minorias renovadoras, democráticas nos seus métodos e inflexivelmente socialista nos seus propósitos. A Itália fornece, talvez, o melhor exemplo desta tripartição,

— o setor de Nenni advogando a fusão com os comunistas, os mastodontes ressuscitados, tipo Bonomi, a quererem uma política pequeno-burguesa quase conservadora, a combativa ala esquerda, liderada por Saragatt e Silone, firme nos propósitos de autonomia partidária, urgentes reformas sociais e libertação do militante do peso totalitário da ortodoxia.

De qualquer modo, podemos e devemos esperar muito da ação dos setores avançados dos partidos socialistas, inclusive dos trabalhistas ingleses, atualmente no poder, apesar da sua moderação fabiana e do seu jingoísmo. Esperemos que eles se orientem no sentido dos grupos filiados ao Comitê de Londres e mencionados acima — alguns deles reduzidos presentemente a zero. O problema máximo do nosso tempo, além do imperialismo do Grande Trio, é a equação da liberdade com a socialização; o esforço para não protelar o advento da justiça social e, ao mesmo tempo, preservar o mais possível os princípios fundamentais da democracia, até aqui de existência mais teórica do que prática. Será este problema a quadratura do círculo? Não, se resolvermos abordar o homem numa escala humana, sem elevá-lo nem esmagá-lo, mas partindo modestamente do desejo firme de não medi-lo senão por esse padrão, que é o seu próprio.

Léon Blum, em livro recentemente chegado ao Brasil¹, propõe alguns temas importantes para este duro labor dos nossos dias. Tratando-se de um dos chefes socialistas de maior responsabilidade no mundo, do chefe do Partido Socialista Francês, não quis abordar as suas ideias sem esta introdução. Léon Blum tem, politicamente, pecados enormes, e a sua orientação passada nem sempre foi de natureza a nos dar confiança nos seus intuitos presentes. Atrás dele, porém, estão milhares de militantes que ainda confiam nele; por outro lado, o seu cativo e a bela atitude que assumiu se impõem ao nosso respeito. Façamos um esforço de boa vontade e procuremos encarar com esperança os propósitos deste representante oficial do velho reformismo europeu. Tanto mais quanto o seu livro se refere à França, e na França depositamos uma ansiosa confiança no tocante ao problema do socialismo moderno.

¹ Léon Blum, *À l'échelle humaine*, Gallimard, Paris, 20^{ème} Édition, 1945.

Notas de crítica literária – Na escala do homem (II)

O livro de Léon Blum, *À l'échelle humaine*, escrito na prisão em 1941, contém uma análise da falada decadência da França, depois de 1918, e um prospecto do mundo futuro¹.

Em 1941, mais do que agora, o desalento do armistício motivou um estado de espírito negramente pessimista, que carregava as tintas para justificar as suas feições tenebrosas. A 3ª República traíra a França; de todo o lado surgiam políticos venais, chefes ineptos, responsáveis pela catástrofe. A reação, como sempre, valeu-se imediatamente da oportunidade e pôs de novo em circulação os velhos “clichês” da fraqueza das democracias, enfraquecimento da tradição, da religião, da família, da autoridade. Ali estava o exemplo flagrante do que podia o regime democrático para desfibrar uma grande nação. Enquanto Hitler e Mussolini — homens de ação e vontade — tomavam decisões prestas e fulminantes, a tagarelice dos parlamentos obstava à energia do poder, dispersando-lhes as forças. Quanta gente, pelo mundo afora, aceitou esquema tão superficial, incorporando-o à sua ideologia morna ou conservadora?

Léon Blum analisa brilhantemente esse cascalho rolado pela propaganda de Vichy, mostrando que, em seu país, fracassaram certas instituições republicanas, não os princípios democráticos. Fracassaram, talvez, as práticas parlamentares, tais como se desenvolveram na França; mas será o parlamentarismo a única forma de governo democrático e a república unitária o único tipo de organização democrática? Blum se inclina para o presidencialismo, que permite iniciativa mais fecunda ao poder executivo, e a descentralização administrativa, que preserva a riqueza e a originalidade da vida local.

Atribui a fraqueza do parlamentarismo francês à falta de grandes partidos nacionais; sem eles, a política se desloca insensivelmente do plano ideológico para as questões de prestígio e de interesse, as pessoas se sobrepondo às instituições, — conclusão mais ou menos original, sob a pena de um socialista. Com efeito, a nostalgia dos grandes partidos implica, em Blum, um hiper-reformismo. Segundo ele, o ideal seriam sólidas organizações políticas, inclusive conservadoras, permitindo o equilíbrio da concorrência parlamentar. É a consequência lógica do seu pensamento, que nos parece, deste modo, totalmente alheado das soluções revolucionárias. De fato, Blum não acredita numa revolução social, porque acha que a guerra terá sido o teste definitivo de que a burguesia francesa é incapaz de deter a hegemonia política.

A análise que faz da burguesia nos reconcilia de certa forma com o seu socialismo. Para ele, a fraqueza das instituições republicanas foi devida à fraqueza e à incapacidade da classe que as controlava. A burguesia francesa foi capaz de vitalidade e iniciativa enquanto se tratou de dirigir uma economia pouco dinâmica — da pequena indústria, do pequeno comércio, baseado nas capacidades de pertinácia, poupança, conservação. O grande capitalismo, porém, dissolveu-lhe inteiramente as qualidades, lançando-as numa aventura vertiginosa e brutal em que se desequilibrou e na qual se sustentava apenas graças ao apoio de um governo de que se assenhorou bem depressa. Desarticulada pelo *capitalismo da eletricidade*, a burguesia passou de fator de progresso a trambolho social.

Pensando um pouco, não há dúvida de que a burguesia oitocentista ungiu a sua investidura na direção e gozo dos bens materiais com um senso bastante ponderável de responsabilidade intelectual e moral. A cultura do século XIX, — o desenvolvimento magnífico do ensino, da literatura, da ciência — revela a concepção avançada que ela teve do seu papel. E ao lado disso, um certo decoro de processos e atitudes: a filosofia do *fio*

¹ Léon Blum, *À l'échelle humaine*, Gallimard, Paris, 20^{ème} Édition, 1945.

de barba e do nome comercial, o sentimento de estar cumprindo um papel histórico, — de estar servindo à evolução e ao progresso, de tal forma a permanecer calosamente insensível à vida brutalizada dos operários das suas fábricas.

Ora, esse *burguês progressista* que não existe mais hoje, fervoroso do avanço da civilização, orgulhoso da cultura e do pensamento, apesar das formas frequentemente estreitas sob que as reverenciava, esse burguês foi dominado pela irresponsabilidade e a cobiça áspera dos períodos de decadência. E assim como no século XVIII as virtudes cavalheirescas da nobreza não existiam mais para justificar-lhe a hegemonia, não existem mais, neste meado de século XX, preeminências que justifiquem a hegemonia burguesa. As classes sociais exercem domínio e gozam privilégios enquanto desempenham papéis cuja utilidade e valor compensem a alienação que se faz, em seu favor, das prerrogativas da maioria. Cessada esta relação, cessa aquela, quase sempre violentamente.

Para Blum, a burguesia em decomposição decompôs as instituições, a começar pelas culturais. E sentindo, com certeza, a sua debilidade, encorajou-se no que ele chama a “comunidade do medo”. Este vínculo foi o fator de coesão que a manteve unida, na defesa dos seus interesses, disposta a vender a alma ao fascismo para salvar o velho corpo trêmulo, pintado, carminado, frisado, espartilhado pela propaganda e o despistamento. Daí o amor à *experiência*, “que quase sempre tem algo de senil”; o culto dos velhos, garantias de conservantismo; a obstinada desconfiança da mocidade.

Com isso tudo, diz o autor, ela se divorciara do povo. Divórcio não fatalmente necessário mas, em França ao menos, fruto de erros acumulados — outro conceito reformista que espanta sob a pena do chefe do Partido Socialista Francês, cuja razão teórica de ser é, justamente, a fatalidade da luta de classes no regime capitalista.

Terminada a análise, resta uma verdade indiscutível: a burguesia francesa não é mais capaz de dirigir o país; como consequência, não é também capaz de deter os meios de produção. A França, diz Blum, precisa de uma grande revolução moral, e esta implica o advento das forças puras do país — a saber, o povo. O povo, continua o autor, foi o único capaz de criar um grande partido, estável e consciente — o Partido Socialista Francês; o povo não perdeu as virtudes de altruísmo e fraternidade; a ele cabe substituir a classe que descreditou a democracia francesa. E Blum parece crer que esta classe entregará necessariamente os seus privilégios, numa nova, ampliada e efetiva noite de 4 de agosto.

Quando há uma transformação política profunda, verifica-se, segundo Blum, uma “vacância de legalidade”; agora, mais que isto, há uma “vacância de soberania”, e apenas o povo pode preenchê-la. O leitor concorda, mas fica pensando, meio cético, nesse mecanismo de passagem, essa transição (já que falamos da França) assim *sur des roulettes*, em que o velho líder, teimosamente reformista, crê com obstinação. A soberania vacante pode tornar-se em campo de luta, e doutra forma dificilmente tocará a um partido socialista que, diz ele, “fez a síntese espiritual de Marx e Jaurès”. O primeiro termo da síntese assustará sempre demais os democratas liberais, para não falar dos conservadores e reacionários; o segundo termo fará torcer o nariz aos comunistas. Blum, todavia, acredita na futura Sociedade das Nações, amparada pela Rússia e pelos Estados Unidos, esperando da fraternidade internacional uma solução equilibrada e livre para os problemas nacionais, entregues à verdadeira socialdemocracia.

Apesar de escrito há cinco anos e de não ser lá grande coisa, há no livro muita matéria a meditar, sobretudo na parte de crítica à burguesia. No mais, é indeciso, como não poderia deixar de ser, dado o momento da composição e os erros gravíssimos cometidos pelo partido de que o autor é líder. De qualquer modo, e pondo o estilo à parte, é bem mais estimulante que o seu *pendant* histórico, *La réforme intellectuelle et morale*,

com que Renan analisava a derrocada de 1870 e onde se abandonou aos erros reacionários que tanto haveriam de comprometer o desenvolvimento da 3ª República.

Do socialismo francês, como do italiano, o mundo espera uma fórmula de auxílio, por assim dizer, entre a democracia americana — não pelo fato de ser democracia, mas por estar a serviço do capitalismo imperialista — e o comunismo russo, — não pelo fato de ser comunismo, mas por servir aos interesses do expansionismo soviético. A França é, no momento, obrigada a ter uma certa vocação universal, a sair de si mesma e buscar alhures até os elementos para a sua reconstrução. Tenderá por isso, talvez, para um internacionalismo, em cujas energias procurará o que é no momento, para ela, difícil de obter no nacionalismo, — inclusive a autoconfiança e o sentimento de solidariedade, sem o qual não conseguirá se refazer. “Um país só se impõe pelos aspectos universais do seu gênio: patriotismo é o contrário de influência moral e filosófica”, disse Renan. Apenas no socialismo — e o universalismo por ele implicado — poderá a França retomar a sua radiação sobre o mundo, radiação que não será imperialismo, mas internacionalismo verdadeiro. Tudo depende do seu discernimento e, no plano internacional, da preponderância da reação ou das forças de progresso humano. A sanha deliciada com que as forças reacionárias aproveitam as atuais divergências políticas do Grande Trio para se desencadearem contra a Rússia, verberando a sua ditadura socialista como se elas, por acaso, fossem o paraíso da democracia, dá uma pequena amostra da alternativa pior.

Notas de crítica literária – *Dia longo*

À medida que nos habituamos ao trato das fases literárias, vemos os seus lineamentos brotarem da penumbra; certos contornos ganham solidez e revelam entrosamentos inesperados, filiações, prolongamentos e retornos, que fazem da junção dos períodos um complicado ladrilho sem começo nem fim. E para compreendermos algo dos momentos de transição, é necessário nos despojarmos da visão formal dos compêndios e dos críticos, mergulhando na bruma sem procurar dividi-la, mas tão somente perceber as formas que a povoam.

De todas as fases da literatura brasileira, o modernismo é, sem dúvida, aquela que mais rigidamente aparece separada do que a precede pelo muro brusco e assustador da Semana de Arte Moderna. Todavia, sem contar que desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, alguns artistas plásticos vinham preparando nos escritores uma disponibilidade para coisas novas, é incontestável que, na própria literatura, ia havendo um certo amaciamento do terreno. Não na crítica, como sempre mais ou menos insensível aos prenúncios de grandes mudanças, nem na ficção. Carecem de significado as opiniões que indicam em Lima Barreto e Monteiro Lobato precursores do modernismo, quando eles pertencem, na realidade, à mesma atmosfera espiritual de Afrânio Peixoto ou Medeiros de Albuquerque, com a diferença de serem escritores melhores e mais libertos.

É na poesia que devemos procurar, senão alguns sintomas, ao menos certos trabalhos preparatórios. Diz Proust, que uma obra de arte nos aparece, não tal qual foi feita, mas como a vieram modificando às emoções dos que se embeberam na sua contemplação. O fato de, antes de nós, milhares de olhos haverem relatado a milhares de cérebros as impressões de um quadro, interpõe-se de algum modo entre ele e nós, fazendo-nos concebê-lo através de uma camada invisível e muda de emoção coletiva. Transpondo o conceito, poderíamos dizer que um poeta consciente modela o seu verso em grande parte segundo a marca anteriormente deixada por outros. Ao escrever, em 1922, os versos libérrimos da *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade não os arrancava do nada nem os vergava à imitação estrangeira. A sua libertação espetacular pressupunha uma série de pequenas libertações parciais, cuja dinâmica podemos observar na poética brasileira desde a maturidade do parnasianismo. Pressupunha, sobretudo, uma atmosfera imediatamente anterior de poetas escoteiros. No caso, escoteiros da técnica. Acho que sem o verso livre de Mário Pederneiras (entre outros), sem a singela fluidez de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto ou Cecília Meireles, sem o estilo familiar e intimista destes e mais alguns, o verso modernista não teria tão cedo atingido contornos marcados. Houve, portanto, precedendo imediatamente o modernismo, uma turma de poetas-artífices que desbastaram as vias para o seu advento, inclusive poetas secundários e hoje tão esquecidos quanto Olegário Mariano e Ademar Tavares. É de um destes precursores, integrado a seguir no movimento renovador, o sr. Ribeiro Couto, que falarei hoje.

O sr. Ribeiro Couto publicou recentemente em Portugal as suas poesias escolhidas, sob o título de *Dia longo*¹. Há poucos documentos tão nítidos quanto este da evolução da poesia intimista que precedeu o modernismo e, parecendo nele confluir, tão tenazmente lhe resistiu, manifestando-se autônoma a maioria dos casos. Os poetas intimistas pré-modernos — Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, Ribeiro Couto — tocaram, em geral, vários instrumentos, sobretudo o versátil Guilherme de Almeida

¹ Ribeiro Couto, *Dia longo*, Poesias escolhidas, Portugalia Editora, Lisboa, 1944.

que encarnou brilhantemente o telurismo ornamental em *Raça e Meu*, exercitou o modo clássico e voltou à poesia graciosa e amaneirada de que saiu. Manuel Bandeira chegou a ser um dos modernistas mais revolucionários, criando em *Libertinagem* e *Estrela da Manhã* certos estados ideais de completa libertação estética. A partir da *Lira dos cinquent'anos*, tende a readquirir posições primitivas, sem todavia reincidir nos temas por vezes vulgares de *Cinza das horas* e *Carnaval*. Do sr. Ribeiro Couto, pode-se dizer que apenas uma vez perdeu a cabeça com a zabumba modernista, em *Nordeste e outros poemas do Brasil*. O instinto poético, todavia, impeliu-o a retomar a linha por um momento descurada. Cecília Meireles evoluiu sem sobressaltos nem concessões realizando uma obra mais una e coerente que a de qualquer outra poeta da geração literária de Vinte. Devo dizer que unidade nem coerência são aqui usados como elogios, visto que julgo mais fecundas e mesmo mais grandiosas as aventuras de um Manuel Bandeira, descobrindo minas, rasgando horizontes.

Ao sr. Ribeiro Couto, não creio se possa chamar “modernista”, embora tenha sido modernista militante, não o foi na sua obra poética mais significativa, como pretendo, não demonstrar, mas apenas sugerir.

Os alexandrinos e decassílabos de *Jardim das confidências* (1915-1919) teriam feito ferver o sangue de um parnasiano. Fluidos, desarticulados, muito macios, fazem as vezes de setissílabos ou redondilhas, metros apropriados, segundo o conceito de então, à doçura intimista e à dicção singela dos temas do livro. Nas mãos do sr. Ribeiro Couto (pouco mais, então, que um adolescente), aqueles metros esculturais e sonoros ganham indecisões e caprichos de verso livre, aderindo com admirável docilidade ao frêmito sussurrante da emoção.

Em *Poemetos de ternura e de melancolia* (1919-1922), este processo de desarticulação do alexandrino chega ao extremo:

E falsetes de cigarras desafinadas

Daí por diante, com ou sem modernismo, restava-lhe persistir na ponta extrema desta experiência, e portanto banalizar-se, ou dar um último passo, atirando-se com maior confiança no verso livre, parcamente usado até então na sua obra. *O chalé da montanha* (1922-23) e principalmente *São José Barreiro* (1924) marcam uma diferenciação na poesia de Ribeiro Couto. Os seus dois primeiros livros e parte do terceiro (“Um homem na multidão”), se caracterizam por um certo desfibramento sentimental, que tendo principiado na ternura, chegou frequentemente à pieguice, o sentimento amoroso se reduzindo a um erotismo mórbido, banalmente idealizado.

Alguém que só me inspira esta palavra: ‘Irmãzinha!’

Note-se que este negaceio dengoso era muito caro à fase 1915-1925, contrastando expressivamente com o despejo das atitudes sexuais que então irromperam, sob o signo de *ba-ta-clan*, *la garçonne* e *fox-trot*.

Mas o sr. Ribeiro Couto apresenta, por vezes, o reverso da medalha: ao lado do enervamento piegas, sonsamente *burlépiano* da “irmãzinha”, o enervamento vicioso da cocaína (romances de Benjamin Costallat e Theo Filho! olheiras roxas!)

Ela rirá? Estenderá a mão felina,
Pedindo, com doçura, a picada na veia?
Ela tem esse vício... Ela adora a morfina...

Tudo isso representa demais o gosto médio dum momento incerto — *Frou-Frou* e *Fon-Fon* — para não envelhecer. Envelheceu bastante, embora ficassem algumas pequenas obras quase primas da derrubada feita pelo tempo: “A moça da estaçãozinha pobre”, “Surdina” e outros.

A partir de *O chalé na montanha*, o poeta se livra regularmente da atmosfera de estufa e renova a sensibilidade por uma absorção enternecida das imagens do mundo. Olha-o diretamente e pinta a natureza, as cenas da vida, com a descrição de um intimista em vilegiatura. No tempo em que Ronald de Carvalho (*Toda a América*), Guilherme de Almeida (*Meu, Raça*), Cassiano Ricardo (*Borrões de verde e amarelo*, *Vamos caçar papagaios*, etc.), Menotti del Picchia (*Chuva de pedra*) se atiravam num naturismo vistoso, agigantando as emoções vindas da terra, o sr. Ribeiro Couto traçava aquarelas plácidas, encantadoras:

No quintal há goiabeiras magras
E pés de chuchu trepando pelos galhos,
Os tinhorões sarapintados se escondem
Pelas moitas de recantos úmidos.

ou

Trovoadas da serra, bem vos conheço.
Na rede mansa, fumando quieto
É doce ouvir vossos estrondos inúteis,
Enquanto em torno, afetuosamente,
O juiz e o escrivão me contam histórias.

Esta maneira de colóquio, unida à paixão pela construção limpa, a ordem direta, a simplicidade, o horror ao empolado, levarão o sr. Ribeiro Couto ao verso quase prosaico de *Noroeste* (1926), do qual me pergunto se não será um equívoco poético. É certo que uma das tarefas do modernismo (companheiro, neste terreno, do arcadismo neoclássico) foi dar nova dignidade ao ritmo natural da dicção, servindo-se de alguns valores de simplicidade e ordem lógica próprios da prosa. Por isso mesmo bordejia-a perigosamente em certas criações de duvidosa poesia. *Noroeste* me parece um excesso desta orientação, e, de certo modo, um ponto baixo na obra do autor, contrastando com o bom nível de *São José do Barreiro*, *Canções de amor* e *Província*. Igualmente infeliz é *Correspondência de família*, onde o tom maior, causa provável do fracasso de *Noroeste*, bate inutilmente as asas nas mãos deste poeta do modo menor.

Alexandrinos e decassílabos amolecidos, verso livre, versos fluídos de metro curto, intimismo, pinturescos, arroubos, — tudo isso me parece, ao ler *Dia longo*, preparação ao amadurecimento técnico e psicológico para a obra-prima do sr. Ribeiro Couto, o admirável *Cancioneiro de D. Afonso*.

Neste pequeno livro, cuja edição original, elegante e bem cuidada, manuseio sempre com amor, há, de fato, uma concentração muito rara de grandes qualidades poéticas. O sr. Ribeiro Couto incorporou, num lirismo sereno e nobre, a sua vocação pessoal para as notações íntimas, o amor físico e sentimental pela pátria, a filosofia desencantada, mas quase estoica, que andavam até então, na sua obra, separados ou mediocrementemente expressos. Não sei o que escolher no *Cancioneiro de D. Afonso*: “Cadeira de cura” (que sei de cor), “Aquarium de cirurgia”, “Zuiderzse”, “Mocinha do exílio” (que sei de cor), “Senhora do menor imperial”, em que aparece o *humour*, sempre oportuno na obra do poeta, “Valsa sobre temas do subúrbio carioca” (também sei de cor), “Luar do sertão” (idem, idem). Tenho a impressão que na obra do sr. Ribeiro Couto, este é o único

livro que ficará em bloco, embora o *Cancioneiro do ausente* seja uma boa realização de maturidade. Nele se vê bem como o poeta assimilou o modernismo com moderação, sem perder a sua linha anterior, ao longo da qual evoluiu numa harmonia poucas vezes interrompida.

Notas de crítica literária – Um inédito

Talvez aborreça ao leitor a insistência com que tenho falado ultimamente de poesia. De modo geral, o público prefere outros gêneros, a ponto dos poetas ainda não terem, no Brasil, conseguido editores de boa vontade para os seus livros. A não ser os mais eminentes e (mesmo entre estes, nem todos), os outros são obrigados a custear edições.

Para quem lida com o movimento intelectual, há nisso uma grande contradição. Cada dia mais, com efeito, entramos em literatura numa densa atmosfera poética. O nosso tempo se exprime melhor pelo verso, e, para cada grande prosador aparecem logo três ou quatro poetas. (Seja dito, é verdade, que se é mais fácil aparecer um bom prosador do que um bom poeta, é mais difícil um ótimo prosador do que um ótimo poeta).

Há países, como Portugal, em que a poesia domina absolutamente a literatura, ao lado da crítica e do ensaio. Na Inglaterra, a geração de Trinta não produziu um só romancista de primeira ordem (ao que eu saiba ou me lembre), produzindo, pelo contrário, ao menos cinco ou seis poetas excelentes. No Brasil, observamos, na mesma geração, um surto vigoroso de romance; na de Vinte, porém, que a precede, e na que a segue, a de Quarenta (ainda engatinhando), dominam soberanamente os poetas. Creio poder afirmar, sem exagero, que a única afirmação marcada de talento no romance, depois dos Jorge Amados, os Lins do Rego, os Octávio de Faria etc., é a sra. Clarice Lispector. Na poesia, temos nada menos de três grandes vocações já expressas em bons frutos: Bueno de Rivera, João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo.

Mais ainda: o romance moderno consiste, frequentemente, numa série de traições à prosa, em benefício da poesia. Se alargarmos o conceito desta, veremos que ela domina o nosso tempo. Tenho a impressão que daqui a uns cem anos, quando olharem para a literatura criadora desta primeira metade do século XX, verão uma meia dúzia de picos dominadores. Provavelmente, Proust, Joyce, Rilke, Stefan George, Yeats, — ficando o sexto lugar para o inevitável desconhecido que deixarmos passar na obscuridade e que os pósteros descobrirão para nossa vergonha... São três poetas, um anfíbio que se instalou no próprio coração da palavra e um prosador que enriqueceu a sua língua por transfusões inovadoras de poesia.

No entanto, em época tão cheia de poesia (do ponto de vista da história da literatura), o público permanece alheio à sua influência direta. Aceita-a plenamente quando difusa na prosa de Jorge Amado, Lawrence, Julien Green, mas refuga-a sempre que ela se mostrar no verso, amparada pelo seu simples e mágico prestígio. Disse Carlos Drummond que

a poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.

Quem sabe? Se os amadores de “ballet” vão hoje ao futebol e os melômanos ligam o rádio, não é de estranhar que a necessidade de poesia encontre derivativos igualmente inesperados. Mas o crítico não desanima e aproveita a vazante de boa prosa para sugerir aos leitores uma atenção mais carinhosa em relação à bela onda de poesia por que passamos.

*

Quero hoje falar de um poeta inédito, mais conhecido até aqui pelos seus trabalhos críticos, porque os versos (cinco ou seis volumes) andam “na paz silenciosa das gavetas”.

Creio que o sr. Manuel Cerqueira Leite, sem ser um poeta de primeira água, tem alguma coisa de original a dizer. Dentre os vários aspectos da sua obra, conheço apenas

o de inspiração cabocla. *Água na cuia*, o inédito a que me referi representa esta fase, já ultrapassada na carreira do autor.

Para o compreendermos bem, é necessário recuar no tempo, pelo menos vinte e cinco anos. O sr. Cerqueira Leite é um poeta em atraso, vindo tarde demais num mundo diferente. O seu livro teria importância verdadeira no pré-modernismo; creio, mesmo, que obra semelhante, publicada por volta de 1915, poderia ter sugerido uma orientação fecunda para a arte brasileira. Hoje ela nos aparece meio-obsoléta, como um bardo que dormisse no castelo da Bela e acordasse no rumor dos nossos dias.

Água na cuia é uma tentativa de dar categoria de arte à sensibilidade cabocla, de um ponto de vista, ao que eu saiba, original em nossa literatura. Na vasta produção regionalista, encontro três atitudes principais. Alguns escritores, como Paulo Setúbal, procuram bucolizar a vida do caboclo, idealizando-a com um tom piegas, tão incaracterístico quanto o dos poetas de salão. Outros, como Monteiro Lobato ou Afonso Arinos, agem como civilizados em face de material exótico, explorando-lhe o pitoresco como algo exterior à sua própria concepção do mundo. Outros, finalmente, como Catulo, procuram entrar na alma do sertanejo assimilando as suas maneiras e procurando coincidir com a dele, a sua expressão poética mas sempre acentuando a nota do exotismo. O sr. Manuel Cerqueira Leite não se liga a nenhuma destas correntes. Lendo os seus versos, alguns dos quais realmente belos, temos a impressão de assistir a um mundo novo que se exprime, sem exotismo nem afetação. O poeta vive no próprio cerne da alma cabocla e, portanto, não precisa, em relação a ela, esforço algum de aproximação humana ou literária. Partindo desta profunda identificação, vem até uma atmosfera de cultura que lhe permite encontrar expressão erudita para as emoções simples de que se nutriu. Desaparece, portanto, a relação escritor-assunto, a relação escritor-coisa observada, que caracteriza os poetas e ficcionistas do nosso regionalismo, para restar um único movimento de sensibilidade e inteligência. O sr. Manuel Cerqueira Leite, — que não é um regionalista no sentido corrente, — consegue, na maioria dos seus poemas, estrangular no berço do pitoresco, o exótico, o “construído”. A sua poesia nos aparece, não como exercício aplicado ou enternecido de um homem do litoral que procura captar o modo de ser do sertanejo, mas como expressão de uma filosofia de vida, uma visão do mundo essencialmente sertaneja; como expressão erudita de um sertanejo que atingisse um alto nível de cultura sem ressecar, na sua alma, toda a frescura das emoções primitivas.

O leitor observa desde logo a autenticidade artística e emocional dos poemas do sr. Manuel Cerqueira Leite ao ver que não há neles palavras entre aspas. Com efeito o nosso famoso e em geral subliterário regionalismo é uma literatura entre aspas. Monteiro Lobato, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Carvalho Ramos e não sei mais quantos mil são homens cuja concepção o caboclo, como objeto de literatura e interpretação, se resume em frases como esta: “E João Maria agitando-se bruscamente ao esplendor do crepúsculo, que avermelhava o capinzal como um Nababo ensanguentado, bradou soberbo:

— Arreda, ‘sô’ Pedro! ‘Mecê’ não sabe o que é ‘home’ quando se lhe tocam nos ‘fio’ e na ‘muié!’” (Fantástico, este nosso Brasil!).

No livro do sr. Manuel Cerqueira Leite não vemos estes pobres recursos, próprios de escritores que, a despeito das qualidades literárias que possam ter, não amadureceram o seu tema nem fizeram, dentro de si, a difícil unidade da inspiração com a expressão.

Para uma ideia do seu estilo, veja-se o seguinte soneto, “A Nossa Senhora do Bom Parto”:

Não. Peço por mim, Senhora,
que sois tão bondosa e amena,

e que, tão meiga e serena,
fizestes raiar a aurora!

Minha alma, por outra, implora:
Daí à patroa uma pena
mais leviana do que a pena,
tal qual a vossa, Senhora!

Que o guri seja benquisto,
do Cristo que foi bem-visto,
bendito até pelos bois!

Senhora, o quê que eu mereço?
Não é por mim que vos peço,
só vos peço pelos dois!

Na linha do caboclo, conservador por excelência do léxico e das expressões arcaicas, o sr. Manuel Cerqueira Leite deu à sua emoção um vago tom arcaizante, amparado na simplicidade dos vocábulos, conseguindo uma pequena obra-prima, de uma autenticidade poética e, por assim dizer, um classicismo admiráveis. A sua poesia, como se vê na amostra, é nobre e cheia de serena dignidade. De simplicidade, não direi. Embora se inspire nas coisas da terra e dos sertanejos, ela é trabalhada, e, mesmo, requintada em alguns dos seus processos. O autor se mostra frequentemente um malabarista do verso, abandonando-se a um certo preciosismo caboclo, de efeito novo e refrescante, como no soneto “Peçonha”:

Pararaquar de maitaca,
pererecar de sapeca,
língua afiada como faca,
pensa, porém, que não peca... etc.

ou a uma delicadeza cheia de graça,

Branca névoa, molemente,
baila, na manhã menina.
E há um gesto calmo, contente,
na alma nova da neblina etc.

que chega ao máximo do belíssimo “Pingo de orvalho”:

Na folha da bananeira,
o orvalho frio escorreu,
e lá, bem lá na pontinha,
um pingo duro cresceu.

Um raio de sol, no pingo,
como um arco-íris, tremeu...
Veio um canário da terra,
baixou o voo, desceu,

sentou na folha, trilando:
o pingo caiu, gemendo
e a areia o pingo bebeu...

Felicidade, nhá moça,
é como pingo de orvalho: —
nem bem brilhou, já morreu!

Com isto, porém, não esgotamos os aspectos da sua poesia, também mareada pelo “humour”, um fino “humour” caboclo, discretamente espalhado pelos sonetinhos de *Água na cuia*.

Notas de crítica literária – A “Delgada Avena”

Sem tempo para escrever o meu artigo costumeiro, lanço mão do subterfúgio de transcrever algumas notas dum caderno de rascunho, — notas sobre literatura arcádica brasileira que, espero, o leitor interessado lerá, mais tarde, num livro que tenho agora em preparo.

(1)

Há certos chavões de que a crítica não consegue se desligar. Parece criar-lhes amor e defendê-los com a intransigência dos namorados. Por exemplo: há entre nós o velho hábito de censurar os pré-românticos pelo fato de não se terem libertado corajosamente da convenção clássica sob o seu aspecto artesanal greco-romano; se não censurar, pelo menos lamentar que não o tenham feito, voltando as vistas para as belezas e inspirações locais. Talvez o primeiro desses críticos seja Garrett, que escreve o seguinte na introdução ao 1º volume do seu *Parnaso Lusitano* (Paris, 1826):

“E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se, com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, de que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de mostrar americanos; e daí lhe vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades” (pág. XLIV). E, em seguida:

“Se houvesse por minha parte que lhe fazer alguma censura (a Gonzaga), só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde situam. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e em quanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a pintura dos reis, o sabiá terno e melodioso, — que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz, como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, — ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda, não de rosas, não de jasmims, porém, os roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura se a desenhara com a sua natural graça o pincel de Gonzaga!” — (págs. XLVI-VII).

Mais adiante um pouco, em 1831, Francisco Bernardino Ribeiro achava prejudiciais os cânones do classicismo e propugnava os novos, — mas sem fazer praça de nativismo e apenas como atitude geral:

Mas não comeces, Montaurp, como usa
Gente da Lísia: — quadras, namoradas,
Insípidas canções, cruéis idílios,
São todo o esmero dos trovistas nossos

Em 1836, Gonçalves de Magalhães (ou Gonçalves de Magalhaens, como escreveria mais tarde) retoma no seu *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*, o brado de Garrett, que deve ter causado impressão decisiva na primeira geração romântica:

“(…) a literatura e a poesia (…) chegadas a este terreno americano não perderam o seu caráter europeu. Como a poesia vieram todos os deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, e das florestas, e dos rios se apoderaram.

A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma Grega vestida à francesa e à portuguesa, climatizadas no Brasil; é uma virgem do Hélicon que, peregrinando pelo

mundo entregou o seu manto, talhados pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio das castália, o trépido sussurro do Ladon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira. Enfeitiçados por esse nome sedutor, por essa beleza estrangeira, os poetas brasileiros se deixavam levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia” — (*Opúsculos*, págs. 256-7).

*

Desta maneira, no alvorecer do romantismo, os impulsos de nativismo levaram a considerar os árcades como poetas errados, que não souberam compreender o seu meio e, assim, perderam uma bela oportunidade de criar a poesia brasileira. Nada haveria de estranho na atitude dos primeiros românticos se não a víssemos, ainda hoje, adotada por muitos dos que tratam a literatura brasileira. Deixando de lado o argumento decisivo, — que é ridículo pedir à Arcádia que fosse romântica, — aceitemos a censura, para argumentar. Aceitemos, pois, a proposição seguinte: a imitação estrangeira, o servilismo à tradição clássica, dentro das normas da literatura portuguesa, fizeram com que os nossos neoclássicos perdessem de vista o verdadeiro sentido da literatura do Brasil. Contra ela, alinhemos três argumentos.

Primeiro: a literatura colonial era, de fato, um simples aspecto da literatura portuguesa.

Segundo: assim sendo, e não podendo deixar de ser o cenário americano serviria, no máximo, para lhe dar um gosto de exotismo, mas de forma alguma torná-la-ia autônoma. Não basta o cenário uma vez que permaneça a concepção de literatura, — embora, com o correr do tempo, a atenção constante sobre certos dados exteriores seja um fator importante para determinar as mudanças manifestadas nela. (Veja-se o estudo de Guilherme de Almeida sobre *O sentimento nacionalista na poesia brasileira*). O problema é mais complicado do que pensavam e ainda pensam muitos críticos. Por exemplo: Silva Alvarenga usa nos seus versos o gaturamo, a mangueira, o cajueiro etc. e nem por isso é mais autônomo em relação à Arcádia do que Gonzaga ou Bocage.

Os traços precursores de romantismo que encontramos nele, como em Gonzaga, não provém do culto às particularidades da terra, já celebradas copiosamente, quase para todo o sempre, no inefável bestialógico de Manuel Botelho de Oliveira. Devem-se, como também em Bocage e Felinto, à própria decomposição do neoclassicismo, — com a intensificação do drama individual e dos direitos da personalidade à expressão direta em literatura. O décor americano (que coexiste, em Silva Alvarenga, com todo o maquinário arcádico, indicando o caráter sincrético da sua obra) não determinaria de nenhum modo abrasileiramento da poesia, como não determinou em Durão ou Basílio. Quando muito, contribuiria, a seu tempo, para caracterizar-lhe a fisionomia.

Terceiro: passando da defensiva à ofensiva, digamos que o aparelhamento neoclássico e, antes dele, culterano, serviu, pelo contrário, como agente cultural por excelência na nossa literatura. Graças a ele, com efeito, selava-se a nossa comunhão com o mundo latino e a cultura europeia. O período pré-romântico da nossa literatura, pobre como afirmação localista expressiva, foi a condição mesma da nossa autonomia literária. Metendo ninfas pelo Ribeirão do Carmo ou fazendo Tétis tomar banho no Recôncavo, os nossos escritores estavam assegurando universalidade às primeiras manifestações intelectuais do país. Seria ridículo exigir deles que se rebelassem em nome de um princípio que ainda não predominava, qual seja o do particularismo literário e da exaltação do detalhe concreto e presente. O tempo era de literatura universalista, dirigida ao que houvesse de mais geral e abstrato no homem europeu, por meio de um sistema de

imagens e convenções igualmente gerais e quase abstratas à força de tradição. A criação de mitos locais ficaria como tarefa ao romantismo.

(2)

A literatura clássica tem o culto da verdade racionalizada, e isso a diferencia da barroca e da romântica. Nela, a verdade aparece, no começo, como adaptação aos princípios e ditames da razão, dirigida sobretudo no sentido de avaliar com justeza o mecanismo e o alcance do espírito humano. A tendência para o retrato, as máximas, a descrição, nada mais é do que a expressão desse raciocínio avaliador, em busca de julgamento moral, e em nenhuma literatura, mais do que na francesa, se desenvolveu e brilhou. A verdade (o real, o normal) é princípio da estética clássica. É preciso que a obra de arte seja verdadeira, — isto é, concorde com os princípios sob os quais a concebe a razão:

Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ;
Il doit régner partout, et même dans la fable :
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire briller aux yeux la vérité

Esta necessidade de ordem e clareza — princípios sob os quais a razão concebia a verdade — vai pouco a pouco, todavia, estendendo o seu alcance, até dar o passo seguinte, exigência de coerência, não apenas do homem consigo mesmo (com as características a priori que o definiam), mas com a sociedade civil.

O classicismo do século XVII, sobretudo moral, dá lugar no século XVIII ao classicismo social, ou seja: a verdade não é mais concebida apenas como coerência do homem com os princípios racionais, mas também, e sobretudo, do homem com os outros homens, com a sociedade civil. A busca da verdade levaria fatalmente a este resultado. Na *Henriade*, de Voltaire, ela aparece bastante diversa da anteriormente citadas, das *Epístolas*, de Boileau:

Descends du haut des cieux, auguste Vérité !
Répands sur mes écrits ta force et ta clarté
Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre.
C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre.

Note-se, primeiro, o racionalismo que contém o fato da verdade se erigir em divindade inspiradora; em seguida, por caráter ativo e pragmático por ela assumido. Verdade, em Boileau, era euritmia racional; em Voltaire, é justiça.

Ora, o neoclassicismo brasileiro floresceu em parte sob essa noção ativa de verdade, concebida ao mesmo tempo como ordem e clareza no espírito (ponto de vista estético) e como justiça na sociedade (ponto de vista social). Isso, num todo coeso, em que o aspecto político-social nada mais é do que uma projeção, no campo social, do aspecto estético. A pesquisa de ordem, em ambos os planos, é uma constante do pensamento clássico, encontrada também na Escola Mineira.

A segunda noção de verdade apela para dois gêneros participantes e celebrativos, sátira e epopeia. Note-se que a Escola Mineira foi o único período em que eles floresceram entre nós.

Post Scriptum: No meu artigo sobre Ribeiro Couto, saiu um pastel tipográfico que faço questão de assinalar. Logo no início da 5ª coluna (paciência!), está impresso: “Note-se que este negócio dengoso era muito caro à fase 1915-1925 etc.”. Eu havia escrito o

seguinte: “Note-se que este negaceio dengoso etc.”. Negaceio e não negócio, o que muda bastante de figura.

Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (I)

Na sua forma própria, independente do conto, da narrativa oral, da história em verso; na sua autonomia de gênero literário, o romance aparece como fruto da civilização moderna do Ocidente, porventura como a sua expressão literária por excelência. Poema épico, lírico, didático; conto simbólico, heroico ou moral; tratado ou dissertação, — tiveram-nos e ainda os têm outras civilizações. O romance, este veio se formando obscuramente na Europa medieval, brotando da narrativa de cavalaria ou da novela satírica, do diálogo moral ou do conto em verso. Quando aparece como gênero autônomo? No século XIV, com as novelas de Bocaccio? No século XVI, com o romance picaresco ou o *Gargântua*? Seria o primeiro romance a *Arcádia*, de Phillip Sidney, ou a *Diana*, de Jorge de Montemór? Ou, em pleno século XVII, *A Princesa de Clèves*, de madame de La Fayette, e as *Aventuras do Peregrino*, de Bunyan? Creio que os eruditos jamais o decidirão. De qualquer modo, parece-me (para ficar prudentemente numa questão de grau) que apenas no século XVIII em França e, principalmente, na Inglaterra, — com a *Pamela*, de Richardson, o *Roderick Random*, de Smollet, o *Tom Jones*, de Fielding, a *Manon Lescaut*, do padre Prévost, a *Mariana*, de Marivaux, a *Nova Heloísa*, de Rousseau, *As relações perigosas*, de Laclos, — apenas no século XVIII, pois, devemos considerar o gênero como assegurado e plenamente autônomo. Deixando de ser conto, apólogo, poema em prosa, raconto fantástico, ele veste as roupas da realidade, escolhe o seu objetivo, estabelece a sua linha de ação, enquadra-se no espaço e no tempo e se separa dos demais gêneros. Daí por diante a sua marcha será triunfal, a ponto de vir transformar-se, na segunda metade do século XIX, no gênero por excelência.

No Brasil, aparece quando a sua estrela ia alta pela Europa, na década de 1840 a 1850. Entretanto, conforme provaram os srs. Ernesto Ennes e Ruy Bloem, o primeiro romance brasileiro são as *Aventuras de Diófanes*, publicado em Lisboa em 1752 por Doroteia Engracia Taveda Dalmira. O evidente pseudônimo, depois de muito discutido, revelou-se anagrama ante a argúcia dos críticos, dele brotando, a repelir para a sombra outros pretendentes, entre os quais o nosso ilustre Alexandre de Gusmão, a paulista Teresa Margarida da Silva e Orta, irmã do pensador Matias Aires e filha do milionário José Ramos da Silva. Estabelecido este fato inegável, repugna-nos, todavia, conceder-lhe foros de prioridade. Dona Margarida Teresa, que viveu em Portugal desde os oito anos, lá se educou (muito bem, ao que nos informam), lá casou, lá morreu, pode ter sido a primeira brasileira a escrever um romance, mas não é a autora do primeiro romance da literatura brasileira, à qual não pertence. A sua pálida imitação do *Telêmaco* não mantém com a nossa terra a menor relação, não foi condicionada pelo meio brasileiro, não se enquadra na evolução da nossa literatura. Títulos melhores a primazia apresenta o fluminense Teixeira e Sousa, Antonio Gonçalves. Talvez o primeiro romance brasileiro seja o seu *Filho do pescador*, de 1843. As tentativas anteriores de Norberto, Magalhães e Pereira da Silva, ou não pertencem a gênero algum ou se enquadram no conto e na novela, ficando o *Filho do pescador* como fenômeno isolado na literatura brasileira de ficção, que então se esboçava. Por que isolado? Com efeito, não é com os romances de Macedo ou, mais tarde, Alencar, que se aparenta. O nosso romance nasceu fatalmente regionalista ou de costumes, e o *Filho do pescador* lembra, antes, os romances em verso, os dramalhões, as narrativas dos poetas românticos. É um irmão d'*A noite na taverna*, de Álvares de Azevedo; d'*O filho do Capitão-Mor*, de Varela. Ainda não se partira o cordão umbilical que ligava as tentativas de ficção ao seio da poesia e do teatro, e o livro de Teixeira e

Sousa se apresenta sobretudo como um dramalhão, com todos os cordéis e caixas de surpresa, todo o arsenal do patético e do soturno.

Mais prosaico e, incontestavelmente, mais romance, é *A moreninha*, do simpático e facundíssimo Joaquim Manuel de Macedo. Com esse livro de 1844, há cem anos, penso que se inaugura o verdadeiro romance brasileiro, independente da poesia e dos seus recursos, voltado para a análise do meio. Surge muito espontaneamente, como um fruto daquela sociabilidade que se ia difundindo e rotinizando na capital do Império, aplacados os sobressaltos da Regência e moderados os costumes urbanos. Os ingleses falam de “teatable novel” a fim de caracterizar certo grupo de escritores seus; não sei se destoaria chamar, em sentido algo diferente, “romances da mesa de chá” aos livros de Macedo e muitos dos de Alencar. A mesa da sala de jantar, em torno da qual se passava o serão, com os atoalhados bordados, o lampião de gás ou azeite, era como que a praça de armas de semelhante literatura. Em torno dela, lia-se, cosia-se, enquanto não chegava a hora do chá das nove ou das dez, conforme a casa. Nos romances de Macedo, nunca se perde de vista semelhante público, como muitos romancistas modernos não esquecem os leitores de bonde e do trem suburbano. Mais ainda: o próprio Macedo é um autêntico conviva do chá das nove. Sabe que as leituras se fazem muitas vezes em voz alta, que as conversas não descambam da norma estabelecida, que os padrões ideológicos não gostam de ser ameaçados. E longe dele tal ideia! O que pretende é movimentar um pouquinho os bocejos da mesa de chá, dando a relações humanas cuidadosamente decalcadas sobre ela um retoque mais vivo de sentimento e aventura. O bom Macedo nunca pulou cerca em literatura, e os seus livros do fim, como as *Memórias da rua do Ouvidor*, são iguais aos do princípio, como *O moço louro*, ou os do meio, como as *Memórias do sobrinho do meu tio*. Morreu, em 1882, quando *O mulato* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram novidade recente.

Na década de 1840, portanto, apareceu entre nós o gênero mestre da literatura moderna. Apareceu sob forma de romance de cordel, logo fortificado pelo romance urbano, de costumes. Em 1844, *A moreninha*; menos de dez anos depois, as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, médico, como Macedo, mas autor de um só livro.

As literaturas jovens têm dessas surpresas: os golpes de ensaio revelam-se frequentemente golpes de mestre. À falta de uma linha contínua de evolução, de uma longa tradição literária que se afina e apura nas mãos de gerações sucessivas, o ímpeto criador vai se inspirar noutras tradições e noutras terras. Estudar literatura brasileira é, em boa parte, estudar literatura comparada. Já em 1876, Sílvio Romero afirmava: “Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas ideias, a ausência de uma genética. Por outros termos, um autor não procede de outro (...) não temos tradições intelectuais no rigoroso sentido”. No caso de Manuel Antônio de Almeida o problema é duplo: não só ele apareceu isolado e sem predecessores, com os seus folhetins de 1852, como a análise do seu texto não nos permite estabelecer com segurança filiações estrangeiras. Haverá, possivelmente, a influência de Balzac e do seu realismo seivoso; o sr. Paulo Rónai, em prefácio cheio de finura, menciona cautelosamente Le Sage; Mário de Andrade já indicara o romance de costumes do século XVIII. Haverá tudo isso. Algum fenômeno estranho de polinização literária terá porventura fecundado esse romancista ímpar, ligando-o à velha corrente do romance burguês e picaresco, no tempo em que a ficção de sua terra era um tímido esboço. O que podemos verificar é que as *Memórias*, traduzidas para o francês, revelam qualidades estranhas de universalismo, embora sejam o mais brasileiro e carioca dos livros. A língua é frouxa, a fatura deixa muito a desejar. Por cima do seu descosimento, todavia, existe a qualidade primordial do romancista, isto é, a capacidade de encarar a vida segundo um

ângulo próprio de visão, um ângulo forjado. Existe, numa palavra, capacidade de interpretar a vida, — capacidade que penetra deste modo no romance pátrio, pelos folhetins do *Correio Mercantil*, escritos às pressas por um pobre médico sem clínica, morto aos trinta e um anos em um naufrágio.

A primeira dimensão do romance, descoberta por Macedo e aprofundada por Manuel Antônio de Almeida (ou seja, o estudo dos costumes da sociedade urbana), José de Alencar viria juntar, em 1857, uma segunda: a fantasia, a fuga poética. *O guarani* participa do romance histórico, do idílio naturista e do poema em prosa. Mais tarde, o autor isolará estas três partes da sua fórmula, escrevendo *As minas de prata*, *Ubirajara* e *Iracema*.

Aqui, ao contrário do que se dava com Manuel Antônio, a polinização deixa-se perceber mais facilmente. No amargo documento autobiográfico, “Como e porque sou romancista”, Alencar indica as leituras que o seduziram e lhe embalsamaram a imaginação: Walter Scott, Fenimore Cooper, Marryat, Chateaubriand. Graças ao influxo deste, sobretudo, o naturismo poético floresceu entre nós, com meio século de atraso. Apesar de serem caranguejos arranhando um litoral coberto de serras e florestas, os brasileiros só nutriam a sua prosa com a visão naturista da existência depois que aprenderam a amá-la num francês. Até então, a tarefa era privativa dos vates. De Chateaubriand, veio a Alencar a paixão pela linguagem poética, pela anatomia caprichosa e resplandecente do estilo. Hoje, costuma-se encarar o seu indianismo com um desdém que não passa de leviandade. Nas mãos de Alencar, a língua do romance tornou-se literária; do seu esforço estilístico sairá muito da pureza e do nervo de Machado de Assis, assim como a prosa firme e brilhante de Flaubert planta as suas raízes no autor de *Atalá*. Mais, ainda: ele introduz no romance brasileiro aquela qualidade encantada de poesia, que tanta falta lhe faz.

Nos romances de costumes urbanos, Alencar apurou a observação frouxa e superficial de Macedo, forrando-a de intenções psicológicas e iniciando a análise dos caracteres. Seus perfis de mulher representam um avanço considerável na praça de armas da mesa de chá. Finalmente, como lembra Pedro Dantas no belo ensaio que lhe consagra, Alencar tentou a visão panorâmica da sociedade brasileira, procurando fixar tipos e ambientes mais significativos da nossa vida presente e passada. Da sua realização e das suas ambições ficou muito exemplo fecundo. A ele, porventura, prende-se a eclosão do romance regional, com Franklin Távora e Bernardo Guimarães. Prende-se também — aos seus dramas, sobretudo — a preocupação com o problema do desajustamento das raças e as desarmonias cultivadas pelo regime servil.

Bernardo Guimarães, o mineiro endemoniado da “Sociedade Epicureia” e da “Orgia dos Duendes”, mereceria consideração mais carinhosa como poeta. Como romancista, lhe devemos os primeiros romances realmente matutos, pela identificação carinhosa com a natureza, os lugares, os costumes, as lendas e os tipos do interior de Minas e de Goiás. É o fundador da literatura sertaneja e o autor dos primeiros romances sociais no Brasil. *Rosaura, a enjeitada*, *A escrava Isaura* propõem vivamente o tema das relações sociais e afetivas de branco e escravo, no intuito de combater a escravidão e ressaltar-lhe a aberração moral. Bernardo era um temperamento generoso, e como romancista a sua virtude principal está na simpatia. Simpatia como capacidade de compreensão e compenetração, — com a natureza, os costumes rústicos, — mas também como inclinação para a piedade. Os seus bons bandidos e as suas escravzinhas indefesas são fardos que atira sobre os ombros culpados de uma sociedade mal organizada.

Do cearense Franklin Távora, mais culto e mais intencional no seu regionalismo, não se pode contudo afirmar que leve a palma a Bernardo Guimarães. Os seus romances — *O Cabeleira*, *O matuto*, *O sacrificio*, *Lourenço* — são uma tentativa de delimitar a região nordestina como autônoma, com problemas próprios, requerendo soluções

especiais. Mais do que Bernardo, impressionou-o o problema do banditismo, questão de primeira plana na sua zona. Para sua honra, diga-se que não lhe contentaram as explicações morais, correntes naquela época de abstrações, mas buscou interpretar e compreender o fenômeno do cangaço através das condições do meio. Infelizmente os seus personagens, como os de Bernardo, e talvez mais do que eles, são autômatos, de maneira que o problema sobreleva a solução e a sua marcha não se processa, literariamente, com segurança.

Muito mais limpo na frase, muito mais sensível às delicadezas da trama literária é Alfredo de Taunay, que nos deu o mais equilibrado dos romances regionais do Romantismo — *Inocência* —, fixou o herói de sala romântico em *Ouro sobre azul* e inaugurou, entre nós, já no fim da sua carreira, com *O encilhamento*, o romance financeiro, se assim me posso exprimir.

Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (II)

Pela altura de 1880, o romance brasileiro já havia feito algumas conquistas apreciáveis. Das quatro direções que seguira — a de costumes, a regional, a naturista, a histórica — apenas esta última nada produzira de apreciável (até hoje, aliás, o romance histórico não conta entre nós com uma única obra de valor). As *Memórias de um sargento de milícias*, *O guarani* e *Inocência* representavam três marcos definitivos. *A escrava Isaura* colocara o problema do escravo. *O Cabeleira* iniciara o regionalismo nordestino, de tão grandes conseqüências futuras, e o drama literário do cangaço. Certos sinais faziam prenunciar mudanças de orientação, como o movimento crítico do decênio de 70, iniciado no Recife, logo retomado no Ceará e no Rio. Ao espiritualismo romântico, ao culto da tradição, esses movimentos opunham o materialismo, o evolucionismo, a análise sociológica. Em literatura, pregavam o romance de intenção social e de estudo, ensinando que a imaginação deve servir docilmente a observação e a experiência — invertendo, assim, a atitude até então reinante. Ensinavam que o espírito é questão de equilíbrio orgânico e que, portanto, a análise sem sentido dos caracteres deveria ser substituída pelo estudo minucioso dos temperamentos. *Estudo de temperamento*, com efeito, é o nome do romance de um dos jovens corifeus do movimento, Celso de Magalhães, morto aos vinte e poucos anos.

Por outro lado, a sociedade brasileira se consolidava e complicava. Depois de 1870 vemos aparecer no cenário político uma burguesia que esboçava as empresas arrojadas do grande capitalismo. A essa classe nova de bacharéis, grandes comerciantes, banqueiros, não convinha o sentido patriarcal da existência, pois o seu intuito era justamente substituir o patriarca rural. Mauá, representante máximo desse espírito, é vencido pelo meio, mas deixa um exemplo fecundante. O partido republicano fundado em 1871 quase nos parecia uma expressão do mesmo espírito. Assim, também o movimento de ideias, com um Tobias Barreto e um Sílvio Romero. A partir de 1880, as reivindicações democráticas, o descontentamento social e a desconfiança para com a Monarquia se acentuam, ao mesmo passo que se acentuava a crise do regime servil e a sociedade sentia abalos nos alicerces. Coincidindo com essa revisão de valores, surge no romance uma nova orientação, também de crítica, de análise e de combate. É preciso considerar pelo menos três grupos de fatores para compreender o sentido da obra de Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Raul Pompéia: um fator literário local, ou seja, o amadurecimento do romance brasileiro e a criação lenta, mas constante, de um público de leitores; um fator literário externo, ou seja, o sucesso do realismo e do naturalismo na França e, em seguida, Portugal; finalmente, as condições sociais do momento, que já esboçamos. Não creio ser possível jogar apenas com um desses fatores. Falar em simples cópia de Zola ou de Eça de Queiroz é ridículo: uma obra não viceja sem um mínimo de condições locais. O momento de crítica, de análise, preocupado em explicar, favoreceu a eclosão do naturalismo brasileiro, tornado possível pela pré-existência de uma certa tradição do romance.

Ao lado desta linha, independente dela, livre de influências literárias imediatas, externas ou internas, a obra de Machado de Assis — que se enquadrou no momento com uma originalidade e uma força provindas sobretudo da personalidade excepcional do escritor, que nos aparece sobreposta às próprias condições do meio. Esta libertação e esta transcendência de influências literárias imediatas definem a presença de um gênio literário.

A década de 1880 é das mais importantes para o nosso romance; apenas a de 1930, cinquenta anos mais tarde, apresentaria a mesma riqueza. De 1881 são *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *A casa de pensão* é de 1884; de 1888, são *A carne*, de Júlio Ribeiro, e *O missionário*, de Inglês de Sousa; *O Ateneu* é de 1890 e o *Quincas Borba*, de 1891.

Em matéria de estudo social, o “romance de mesa de chá” não satisfazia mais. O panorama que o romancista tinha sob os olhos era mais complexo e mais excitante; não adiantava refugiar-se num otimismo plácido, pois as desarmonias sociais, de classe e de raça, afirmavam-se ante ele com violência. A ser social, o romance precisaria revestir-se de maior acuidade, revigorar-se nas correntes modernas do pensamento. A expressão mais características desse romance crítico é Aluísio de Azevedo, sem dúvida alguma um dos nossos maiores romancistas, ao lado de Raul Pompéia ou Alencar, inferiores todos eles apenas a Machado de Assis. A sua obra exprime bem o caráter indeciso da nossa cultura no último quarto do século passado, vacilando entre romantismo e realismo, entre retórica e espírito científico, entre as solicitações do meio e as sugestões da Europa — num jogo de gangorra que se prolongaria até nós. Ao contrário de Machado de Assis, Aluísio não evoluiu do romantismo para o realismo; na sua obra, os dois estádios coexistem. Diz José Veríssimo que o contraste entre os seus diversos livros, entre *A mortalha de Alzira* e *O cortiço*, é devido ao maior ou menor cuidado com que redigia. O reparo não parece suficiente. Nesta alternância contínua de obras de observação, bem escritas e harmoniosas, com arrancos mal pensados e cosidos, prefiro ver uma condição da nossa dualidade cultural da época, do nosso marginalismo, para usar um pobre termo impiedosamente deformado e barateado. O sr. Luiz Martins veria, possivelmente, a presença do complexo de remorso, em que o recalque romântico e Brasil velho irrompesse periodicamente para punir a ousadia de um super-ego modernizado e revolucionário.

Aluísio é um naturalista mais ou menos ortodoxo. As duas preocupações da escola, estudo de temperamento e da formação social, estão presentes nele. A afirmação capital do naturalismo, porém, de que as ações nascem dos temperamentos e que este se explica pela herança biológica, aparece bastante atenuada nos seus livros, onde educação e meio social são as molas mais poderosas. No mais perfeito deles, *A casa de pensão*, o pequeno Amâncio é criado por uma mãe morbidamente carinhosa e um pai duro, distante. Na escola, aprende, à custa de castigos, que é preciso ser esperto, dissimulado. Bloqueado nos sentimentos pelo autoritarismo paterno, na inteligência por um sistema escolar defeituoso, apenas a afetividade transborda sob as carícias da mãe e o contato precoce com as mucamas. O resultado é que, na adolescência, apenas um aspecto da sua personalidade se desenvolve, acentuado pelas limitações impostas aos outros aspectos: a luxúria. A luxúria o dirige na curta vida e o leva à morte. A certa altura do livro chega a sentir, embora tarde, que a sua vida teria sido diferente caso o pai houvesse mostrado mais compreensão. Em *O livro de uma sogra* e em *O cortiço*, o fundamento é também mais social do que biológico. Mesmo em *O mulato*, o que debate é menos um problema de raça do que um problema das reações do meio, dos preconceitos de raça.

Nos seus bons livros, Aluísio se mostra realmente um romancista de primeira plana. A língua é expressiva e simples; um pouco redonda, um pouco gordurosa, é verdade, mas por isso mesmo mais maleável e dócil. Esta língua comunicativa é a argamassa da sua ciência das relações: mais do que qualquer outro romancista brasileiro, Aluísio possui o dom de estabelecer ligações entre os personagens, criar a atmosfera comum em que respiram, esclarecer a conduta de cada um por meio das ações e reações, como autêntico sociólogo ou psicólogo do comportamento. Sobretudo, há nos seus livros certo fluído comunicativo, espécie de energia vital, que o transforma num dos nossos poucos romancistas a que se pode, sem exagero, aplicar o qualificativo de vigoroso.

Mais vigor aparente, mais ímpeto vital de superfície encontramos em *A carne*, de Júlio Ribeiro. Não possuindo o senso de observação de Aluísio nem o equilíbrio estético do verdadeiro romancista, Júlio Ribeiro deixou-se possuir pelo maquinário cientifista do naturalismo francês. E não tendo, mesmo, tentado ou podido desenvolver no pequeno espaço de um romance uma teoria ainda que superficial da hereditariedade, ficou apenas no que o naturalismo tinha de mais banal e perigoso: a tendência genésica. Embora não mereça a execução sumária e quase mal-humorada que lhe aplicou certa vez o sr. Álvaro Lins, é forçoso confessar que Júlio Ribeiro não pode ser posto no mesmo nível dos seus contemporâneos. *A carne* (que gozou e ainda goza uma grande popularidade) tem na nossa literatura a importância inestimável de haver rasgado, de alto a baixo, a toalha da mesa de chá, abrindo caminho para todas as ousadias. *O missionário*, de Inglês de Sousa, do mesmo ano, merece mais carinho do que o livro de Júlio Ribeiro; é menos pretensioso e apresenta em grau bem maior qualidade literárias de análise e construção.

O Ateneu, de Raul Pompéia, coloca-se ante estes livros, mais ou menos medíocres, como autêntica obra-prima. É um romance de maturidade literária e representa, porventura, no isolamento de que logo se envolve, uma *réussite* ainda mais extraordinária que as de Machado de Assis. Disse que Machado paira acima das condições literárias do momento. Raul Pompéia, ao contrário, pressupõe o romance brasileiro que o antecede e, solidamente plantado nele, a ele se sobrepõe. *O Ateneu* implica a língua poética de Alencar, a observação minuciosa de Aluísio, a ousadia de Júlio Ribeiro. Em vez de se despojar da retórica romântica, como Machado, ela a disciplina e reforma, não para criar um estilo poético, à maneira de Alencar, mas para exprimir um pensamento sólido, consciente, e pintar com relevo uma realidade observada nos seus traços mais eloquentes. Mário de Andrade indicou os Goncourt como fonte da escrita artística de Raul Pompéia. Aceitemos a lição e aproveitemos a oportunidade para lembrar que o nosso escritor vale mais como romancista que os dois famosos irmãos.

Na literatura brasileira, Pompéia permanece, ao lado de Machado de Assis, um fenômeno ímpar de estilo e pensamento literário. Antes e depois deles, o nosso romance é o que se poderia chamar de excessivamente periférico; hábil na descrição da vida, no estudo das relações humanas, mas pouco capaz de forjar um estilo que contivesse, na sua riqueza, pensamento profundo, penetração psicológica apta a esclarecer os mistérios da conduta. Tão bom narrador quanto Aluísio, tão senhor da língua quanto Alencar, tão sensível ao pitoresco quanto Manuel Antônio, Raul Pompéia é o sinal de maturidade do romance nacional. Autor de um só livro; exigente na escrita; introduzindo em nossa literatura um senso de sugestão e entretons devido à alta sensibilidade artística, ele apaixona ou repele o leitor à primeira vista. De certo modo, é o mais difícil, o único difícil dos nossos escritores, uma vez que Machado tem a sabedoria de disfarçar a própria complexidade. Acostumados ao periferismo da nossa literatura, podemos nos afastar dele como de um pedante ou um obscuro. Nenhum erro será mais funesto ao nosso enriquecimento literário. Uma vez habituados ao arabesco da sua frase, de uma precisão espantosa sob a difusão aparente, ficamos para sempre dominados pela sua lucidez, o seu frêmito, a sua força de pensamento. Nenhum escritor conseguiu talhar, no gênio barroco da nossa língua, um estilo como este — que sem rejeitar as suas qualidades de opulência e colorido, atinge não obstante a perfeita expressão de um raciocínio sutil e preciso.

O caráter introspectivo e analítico com que *O Ateneu* rompe a tradição periférica do nosso romance já tinha contudo um precursor, para quem é natural a passagem, neste momento: Machado de Assis.

Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (III)

Enquanto o romance de costumes, o indianista, o regionalista se sucediam no Brasil, Joaquim Maria Machado de Assis ia apurando lentamente um pensamento e um estilo que fariam dele a maior figura da nossa literatura de ficção. Concordo plenamente com a sra. Lúcia Miguel Pereira que o seu gênero por excelência foi o conto, onde chegou à perfeição igualada, mas não ultrapassada por qualquer outro escritor. No romance, que nos interessa agora, conseguiu bem cedo certa maestria, mas só depois dos quarenta, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, atingiu a grandeza. Em *Iaiá Garcia*, porém, de 1878 (o ano de *O matuto* e de *As memórias da rua do Ouvidor*) já revela densidade e equilíbrio bem maiores que os dos seus contemporâneos. Aliás, não é possível separar-lhe a obra em duas partes, opondo a segunda à primeira. Nos seus primeiros escritos já estão evidentes as qualidades que, amadurecidas e refinadas, lhe dariam mais tarde, o primeiro lugar em nossa prosa de ficção: a ciência dos entre-tons; a técnica maliciosa da alusão; a curiosidade pelos estados excepcionais do espírito e da sensibilidade; o gosto apurado e exigente da frase, que ele sempre quis límpida e serena, penetrando com ponta acerada os estados d'alma e as situações complicadas.

Na linha do romance brasileiro, Machado tem posição à margem e inaugura uma direção nova, que ainda em nossos dias vem produzir frutos tão ricos quanto *O amanuense Belmiro*, do sr. Ciro dos Anjos. Não se liga à tendência poética, transcende o estudo dos costumes, ignora o naturalismo. Nenhum escritor brasileiro marca o seu espírito; apenas Gonçalves Dias e José de Alencar lhe dão um exemplo de exigência artística. O conto filosófico, o romance satírico do século XVIII — Voltaire e Sterne, Diderot e Xavier de Maistre — agiram sabidamente sobre ele. Não esqueçamos que, além deles, abeberou-se em Schopenhauer e sofreu, toda a vida, um frêmito ante o abismo pascaliano. Os seus mecanismos de defesa, o “humour”, o pessimismo já têm sido largamente estudados. Lembremos apenas que a teoria da vontade, de Schopenhauer, é possivelmente a principal mola da sua filosofia — porque Machado tem uma filosofia. A vontade, impulso obscuro, impele o homem a viver e lhe determina as ações. Ora, viver é sofrer. A vontade é um mal, porque nos leva ao sofrimento. Precisamos negá-la para, deste modo, negar a vida. Negá-la como Brás Cubas, que a ninguém transmite o legado da sua miséria. A esterilidade é quase regra nos heróis de Machado, que, desta forma, lutam contra o mal de viver. Mas enquanto se vive, vive-se, e o princípio do Humanitismo, de Quincas Borba, é justamente deixar-se viver a despeito de tudo. Todavia, Borba é um paranoico, e a sua filosofia, a maneira sarcástica de Machado expor a crueldade vazia do impulso vital. Como sobrepor-se a ele? Schopenhauer propunha o aniquilamento espiritual do Nirvana ou a sublimação da arte. Machado, discípulo também de Montaigne, propõe o prazer do conhecimento, ou antes, sugere-o nas entrelinhas. Um conhecimento baudelairiano, na medida em que toma consciência do mal no ato de praticá-lo, mas montaigneano na medida em que procura consolo na própria lucidez. O problema de Machado é o problema da lucidez. Quem aceita o desafio da suprema consciência?

Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts

Machado aceita o desafio porque é um forte, um homem cuja vida e cuja obra consistiram em vencer; vencer, sempre e cada vez mais. O contrário de Raul Pompéia, que sendo também um lúcido e um dramático não soube vencer; foi vencido.

Tenho visto aproximá-lo algumas vezes com Anatole France — principalmente por parte dos seus contemporâneos. É um erro. Enquanto Anatole tinha sobretudo o prazer exterior do jogo humano, da mesma forma que Eça de Queiroz, Machado possuía o senso profundo do problema do homem. Para prová-lo, basta a sua capacidade de análise, que representa em certos casos quase uma tentativa literária de psicopatologia, num tempo em que o romance latino era apenas psicológico. O senso do mistério, as fugas da imaginação, o problema dos limites racionais, da validade das normas sociais, o experimentalismo arrojadíssimo dos casos anormais dão a Machado uma posição ímpar no romance do tempo. Mais que realizador, é um precursor. A sua galeria de sádicos, masoquistas, perversos, conformados constitui a maior contribuição da nossa literatura à literatura universal. Premido pelo drama da vontade obscura, não recalcou o conflito dentro de si, mas desceu por ele abaixo, aceitando a aposta da razão com a loucura e salvando-se pela lucidez, que soube amenizar e tornar leve com as franjas do humorismo. Tomada em conjunto, a sua obra nos impressiona pelo que vale como heroísmo artístico. Hoje em dia, porém, não a podemos mais considerar um bloco sólido. No brilho da sua trama, discernimos fissuras e lacunas, que o tempo acentua cada vez mais. O mais famoso dos seus livros, por exemplo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, chega a desconcertar pela facilidade e mesmo banalidade, habilmente encoberta pelo autor com a cortina de fumaça de malabarismos literários. Livro cheio de lugares comuns, sem unidade, precioso ao ponto de sentirmos nele o pernosticismo de que Machado é considerado isento — permanece, não obstante, por certos detalhes, em que a pena do mestre atinge uma beleza ou uma penetração jamais ultrapassadas. Em compensação, o menos pretensioso *Quincas Borba* se impõe ainda hoje na inteireza, como dos romances mais admiráveis que nos é dado ler em português.

No decênio de 90, o romance brasileiro já se mostrava definitivamente constituído e apoiado por nobres frutos. Talvez por isso mesmo não deparamos nele algo de novo. Machado e Aluísio prosseguem a sua obra, da mesma forma que certos retardatários, como Taunay. Os mais novos entram em cena com verdadeira chusma de romances. Romances de costumes regionais, psicológicos, poéticos, sociais. O naturalismo continua em primeira plana, o regionalismo se expande, antes de aninhar-se na forma do conto, em que daria resultados mais sugestivos. Da geração do fim do século, que brilha entre 1890 e 1910, pode-se dizer que não contribuiu para abrir novas direções à nossa ficção, excetuados três escritores do Norte de que falaremos daqui a pouco. Em compensação, foi uma geração ativa e eficiente, que ajudou a tornar mais densa a atmosfera literária, estabelecendo contatos permanentes com o público e batendo a estrada aberta pelos grandes antecessores do decênio de 80. É o tempo de Júlia Lopes de Almeida, autora de romances simples, talvez demasiado simples, que remenda, com uma linha de realismo temperado, a toalha da “mesa-de-chá”, rasgada pelo naturalismo. O conde Afonso Celso (este, positivamente, chá ralo de laranjeira), escreve *Lupe e Giovannina*, que José Veríssimo chama de simbolista. Em São Paulo, Antonio de Oliveira, membro da atual Academia Paulista, escreve *O urso*, que o sr. Prudente de Moraes Neto descobriu com certo entusiasmo há alguns anos, mas que fora bem louvado por José Veríssimo quando apareceu. Pedro Rabelo imita Machado de Assis e Virgílio Várzea faz romance do mar. Do Ceará, membros da Padaria Espiritual, como Rodolfo Teófilo e Antônio Sales, escrevem com bastante interesse. Xavier Marques, na Bahia, faz o clássico *Jana e Joel*, enquanto Almáquio Diniz perpetra romances simbólicos, complicados, pseudofilosóficos e um deles, mesmo, sacrílego para os cristãos. Antônio Lobo explora o tema da neurose, retomado com mais energia e menos valor, por Farias Neves Sobrinho. Nesta linha, Araripe Júnior publica em folhetins, sob o pseudônimo de Cosme Velho, o seu desconcertante *Miss Kate* — perfeita pachucada, de um ridículo raras vezes alcançado

em literatura. Destacando-se sobre todos pela fecundidade pasmosa, a versatilidade não menos assustadora e a pretensão artificial do estilo, Coelho Neto, que entraria pelo século XX adentro na aventura dos seus contos e tantos livros.

Hoje, constitui lugar comum desacreditar Coelho Neto. No magnífico número da *Revista do Brasil* dedicado ao romance brasileiro, o sr. Octávio Tarquínio de Sousa fez questão de declarar que o excluía porque desejava deixar clara a opinião de que ele não merecia estudo. Penso, ao contrário, que Coelho Neto merece ser estudado e interpretado, não para ser entronizado como grande escritor, que não é, mas para se esclarecer o papel que teve em nossa literatura, papel realmente poderoso. Durante cerca de vinte anos, ele deu o tom e habituou a sensibilidade do público com toda sorte de experiências, algumas das quais realmente enriquecedoras. Da sua obra enorme e desigual, é necessário retermos três ou quatro livros, o melhor dos quais talvez seja *O morto*, história harmoniosa e bem contada, simples, despojada, em oposição ao verbalismo frouxo e excessivo de muitas das suas obras.

De toda essa quadra, como ficou sugerido acima, emergem três romances verdadeiramente notáveis, quer pela originalidade da contribuição, quer pelo desenvolvimento pessoal de orientações anteriores: Adolfo Caminha e Domingos Olímpio, cearenses, Graça Aranha, maranhense.

Adolfo Caminha, morto aos trinta anos incompletos, após muito sofrimento e incompreensão, merece destino melhor do que o que tem tido. Muito bem andou o sr. Valdemar Cavalcanti procurando reabilitá-lo, no referido número da *Revista do Brasil*. *A normalista* e *Bom-crioulo* levam às últimas consequências o naturalismo e são bem melhores que os livros de Júlio Ribeiro e Inglês de Sousa. Sobretudo o segundo, que coloca em 1895, no meio acanhado do Brasil, o problema do homossexualismo, abordando-o com uma crueza raramente atingida em literatura séria. Antes dele, há na literatura luso-brasileira *O Barão de Lavos*, de Abel Botelho, o Libaninho de *O crime do Padre Amaro*, discretamente e, com igual discricção, o ambiente colegial do *Ateneu*.

O que espanta em Caminha é a objetividade impressionante que alcança, cumprindo à risca, mais do que outro qualquer escritor em nossa língua, o famoso postulado naturalista de isenção moral, tão pouco praticado. O maior interesse do livro reside nesta impassividade moral.

A visão naturalista do amor é construída, com uma solidez impecável, segundo um triângulo isósceles, cujos vértices de base são a bestialidade homossexual de Amaro e a bestialidade heterossexual de Dona Carolina, convergindo no ápice para o grumete Aleixo, objeto de ambas, adolescente indeterminado. Tanto uma bestialidade quanto a outra merecem do romancista a mesma minúcia descritiva, a mesma frieza imparcial, nivelando-se como simples objeto de estudo. O meio em que se passa o drama é cuidadosamente escolhido: a vida de uma aglomeração de homens, o navio. À lucidez objetiva do autor não escapa a extensão do fenômeno. Há oficiais “de quem se dizem coisas”, e Amaro assegura ao grumete que no Rio ninguém se importa mais com isso.

Resulta do livro um certo naturalismo fálico, um tom desolado de esterilidade, de amor improficuo. O estilo é antes banal, mas desataviado, despretensioso e bem adaptado à visão do escritor. No fim, há um momento de grande efeito literário, graças ao processo de narração concêntrica, usado em nossos dias com tanta beleza por Aníbal Machado, em *A morte da porta-estandarte*.

Domingos Olímpio consagra o regionalismo de Franklin Távora e coincide com *Os sertões* no estilo, na visão dramática do nordeste. *Luzia-Homem*, seu único romance publicado, é ao mesmo tempo o ponto máximo da tendência regionalista nordestina e ponto de partida para a sua renovação. Com força e beleza plástica inexistentes nos

predecessores, propõe o tema da seca e da vida do caboclo, num tom que seria retomado mais tarde pelos atuais romancistas nordestinos.

De *Canaan* se tem dito é um romance de ideias. Não é certo, porém, dizer que inaugurou entre nós o romance filosófico. Romances filosóficos são alguns de Machado de Assis, romance nutrido de reflexão é *O Ateneu*. *Canaan* impressiona mais pelo exibicionismo teórico e a terminologia não raro pretensiosa de Graça Aranha, herdeiro dos vícios da Escola do Recife. Dos vícios mas também das qualidades. Pode-se afirmar que ele inaugurou em nosso romance o sentimento profundo e dramático do país. A interrogação ardente ao futuro, a paixão comovida pelo nosso destino, o ritmo de grandeza nas relações do homem com a terra moça dá a *Canaan* uma certa grandeza que o torna uma espécie de tentativa de sociologia telúrica.

Notas de crítica literária – O nosso romance antes de 1920 (conclusão)

Entre 1910 e 1920, não encontramos experiências enriquecedoras para o nosso romance, embora encontremos romancistas de valor; um, mesmo de grande valor: Lima Barreto.

Um dos aspectos mais desagradáveis do ofício crítico é a advocacia do diabo. Há na consagração do tempo, ou dos peritos, certo ar de solidez que faz bem e dá confiança. Vir pô-la em dúvida, propondo revisões e negando palmas, é tarefa antipática, na maioria dos casos. Sobretudo quando se trata de Lima Barreto, tipo atraente de inconformado, personalidade rica e generosa, que rompeu a placidez satisfeita da literatura do seu tempo com um movimento amargo de negação, malhando os figurões burgueses e as convenções culturais, enquanto exaltava os humildes e as suas virtudes discretas. Ora, parece-me que a tarefa atual da crítica é esquecer um pouco a personalidade de Lima Barreto, a fim de ressaltar-lhe a obra. A primeira sempre interferiu muito no julgamento da segunda: em vida do escritor, de modo negativo; agora, de maneira demasiado favorável. Muitas qualidades humanas redundam em defeitos literários; mas como servem para encobri-los, fazem as vezes de capacidade artística.

A leitura atenta e desprevenida de seus livros leva-nos forçosamente à convicção de que só uma cegueira momentânea da crítica e dos leitores pode classificá-los na primeira linha do nosso romance, ao lado de Machado, Aluísio ou Raul Pompeia. *As memórias do escrivão Isaiás Caminha*, seu livro preferido, revelam um dos fracassos mais pungentes da nossa literatura. O romance é lançado com certo brio, e até meia altura quase nos convencemos de que vamos ler uma grande obra. O drama psicológico do jovem Isaiás promete um desenvolvimento sério e nos proporciona a página mais dolorosa que jamais se escreveu no Brasil sobre o preconceito de cor. Mas quando Isaiás se emprega na redação do *Globo*, a linha psicológica inflete bruscamente, o romance vira galeria de caricaturas e sua riqueza se perde, como os rios do deserto se perdem na areia. Tendo armado cuidadosamente o arcabouço de um drama e nos feito pressagiar um grande livro, Lima Barreto deixa-o estar e cede à tentação do retrato irônico, do sarcasmo barato, num pequeno naturalismo terra-a-terra que nem chega a romance de costumes. A vida de redação, a que finalmente se reduz o livro, abafa, mata a história de Isaiás — e o romancista fica julgado, ao desconhecer de tal maneira o sentido e as possibilidades da sua obra, sabotada com tão estranha pachorra.

Muito mais uno, para dizer numa palavra, é *O triste fim de Policarpo Quaresma*, realmente um belo livro. Romance psicológico e ao mesmo tempo social, a ligação entre os dois aspectos se faz, naturalmente, pela descrição dos tipos, dos personagens-representativos, algo caricaturados, que constituem a especialidade do autor. Os tipos não têm vida própria: são reflexo fiel do meio, cujos aspectos se concretizam neles. O romancista, porém, lhes dá autonomia suficiente — de um lado, demorando-se em caracterizá-los e sempre os aperfeiçoando; de outro, estabelecendo o panorama propriamente histórico e social em que eles se destacam. O primeiro processo converge para o estudo do personagem principal, o trágico Major Quaresma; o segundo, para a Revolta da Armada. Entre o fato histórico, coletivo, e o drama pessoal, se organizam as pequenas vidas dos tipos, que não chegam a personagens, e dos acontecimentos cuja trama faz o cotidiano, e que não chegam à história. Quaresma transcende a caricatura, como nos livros de Eça. (Posteriormente, os escritores influenciados por Lima Barreto guardarão de preferência o aspecto caricatural, o derrotismo divertido, a ridicularização do patriotismo: Monteiro Lobato, Galeão Coutinho, Antônio de Alcântara Machado). Não

obstante a sua força, além do significado social, temos de reconhecer que não trouxe diretrizes novas e fecundas. Ademais, o autor escrevia mal, realmente muito mal, chegando à incorreção da língua e à deselegância do estilo. Parece-nos, quase, que publicava rascunhos, tamanho o descuido da redação: possessivos e numerais irritantemente multiplicados, concordâncias duvidosas, ecos e rimas. Geralmente, escrevemos mal, mas queremos que os nossos autores escrevam bem...

Muito abaixo de Lima Barreto, encontramos Afrânio Peixoto, escritor hoje em dia muito xingado pelos novos, que não o leem; não obstante, os seus livros têm mais de um aspecto interessante. Hábil manipulador de pronomes, Afrânio Peixoto é em tudo o contrário de Lima Barreto. O seu estilo elaborado, por vezes arcaizante, emite um som precioso que foi quase agradável na primeira parte da sua obra para se tornar, cada vez mais, quase ridículo.

Os seus romances sintetizam bem o período que medeia entre as duas exposições — a Nacional, de 1908, e a Internacional, de 1922 — quando a literatura se sociabilizou intensamente. A mulher passara a desempenhar papel mais ativo na vida exterior de todo o dia, deixando a cesta de costura e quebrando a vigilância masculina. Nos romances desse período há uma forte impregnação feminina, curiosidade meio malsã, de homem alvoroçado pela psicologia da mulher, incrementada pela influência todo-poderosa dos romancistas franceses, Bourget à frente. Afrânio Peixoto é sob certos aspectos uma espécie de Bourget nacional, algo massudo, como o francês, meio dado, como ele, a lastrear os romances com intenções filosóficas e, como ele ainda, obcecado pelo desejo de ser sutil. “*J’observe*” — como o romancista mundano que Swann encontra em casa de Madame de Sainte Euverte. Esta observação confinava com a do romancista igualmente mundano que aparece numa festa de Jacinto, em *A cidade e as serras*, com seu erotismo de salão, com seu culto fervoroso pela roupa branca e as senhoras.

Afrânio Peixoto ficará como paradigma de certa concepção de vida — concepção muito estreita e superficial, decorativa nos seus propósitos, estaqueada em conceitos simbolizados, ao seu tempo, por um vocabulário anglo-francês em que se destacam expressões como *high-life*, *pschout*, *jeunesse dorée*, *flirt*, *five-o’clock*. As suas “mulheres como as outras”, as suas “esfinges”, se juntam com as crônicas de João do Rio para desaguardarem na duvidosa sublitteratura dos Theo-Filho e dos Benjamin Costallat — na fauna decadente das *Mlle. Cinema*.

Herdeiro de tradições mais nobres é Leo Vaz, cujo *O professor Jeremias* representa o elo entre Machado e Ciro dos Anjos. Livro de valor, pela serenidade e equilíbrio, além da pureza da língua e o balanceado da composição, *O professor Jeremias* nada traz de novo. O autor ficou simplesmente siderado pela experiência machadiana e, sobretudo, anatoliana. De tal modo que não quis sequer esforçar-se por ultrapassá-las. Encasulou-se no seu encanto e viveu exclusivamente das suas sugestões.

Em 1920, e apesar da força humana e social do *Policarpo Quaresma*, o nosso romance havia chegado à exaustão. As experiências do Modernismo iriam marcar-lhe novos caminhos; sobretudo a volta do regionalismo nordestino, com *A bagaceira*, o aprofundamento da linha introspectiva, com *A mulher que fugiu de Sodoma* e *Fronteira* e, antes deles, a bela experiência linguística das *Memórias sentimentais de João Miramar*, que consagraria o marco entre a literatura “de tração animal” e a literatura “automobilística”, para falar com as expressões do seu autor.

Este resumo do nosso romance até 1920 foi orientado por dois intuitos. Primeiro, indicar as contribuições que o fizeram evoluir, marcando os simples continuadores e ressaltando, em cada escritor, os aspectos que o ligaram à corrente da evolução. Segundo, contrariar a tendência, muito da nossa crítica, de tratar os romancistas enquanto personalidades e não enquanto artistas. Até agora, com efeito, tem havido entre nós certa

incapacidade de julgar a obra literária como realidade própria, integrada num conjunto cultural e desligada do autor que a criou. Preferimos falar de Machado, e não dos seus livros; usamos *O Ateneu* com o fim de entender Raul Pompéia; exaltamos indevidamente *Isaias Caminha* porque, na realidade, queremos exaltar o homem Lima Barreto. Na medida do possível, contrariei aqui semelhante preconceito, fortalecido pela tendência biográfica do nosso tempo. Lamento, apenas, não haver insistido na influência da opinião pública sobre a evolução do gênero — o que nos levaria longe. O que ficou indicado, porém, serve para mostrar que o romance foi, pouco a pouco, desbravando a indiferença, encontrando público e estabelecendo com ele relações variáveis. Em nenhum momento, talvez, tenha sido mais funcional do que entre 1908 e 1922, quando os escritores se fizeram verdadeiros agentes de sociabilidade, fornecendo exatamente o que deles se esperava, excetuando o inconformismo de Lima Barreto. Já é tempo de formar um verdadeiro público de amadores para os clássicos do nosso romance — de Macedo a Lima Barreto. Uma obra de arte não vive por si mesma; vive em nós, que a lemos e recriamos a cada passo. E essa vida no espírito coletivo lhes serve de atmosfera germinal. Um livro é visto diferentemente segundo as épocas, mesmo quando já alcançou a glória definitiva. Ora, dentre os nossos romances, quais os que a alcançaram? É necessário que os envolvamos com a nossa atenção para que as suas sugestões frutifiquem, as seleções se operem e os eleitos vivam a vida serena das obras imortais. No Brasil, geralmente não vivemos as nossas grandes obras; preferimos louvá-las, admirá-las — o que é bem mais fácil — e procurar no estrangeiro o nosso romancista; aquele que citamos, relemos, amamos, temos à cabeceira e acabamos por assimilar à nossa própria existência. Apenas Machado tem a felicidade de escapar à regra. Entre os dostoiévskianos, balzaquianos, queirosianos, stendhalianos, dickesianos brasileiros, encontramos, aqui e acolá, um machadiano. Mas, onde os aluisianos e os pompeianos? Sem querer igualar a nossa ficção à inglesa, à russa, à francesa, é incontestável que há nela criadores cujo culto deveríamos praticar, porque compensaram largamente. Criadores, cuja incorporação ao patrimônio mais íntimo do nosso espírito enriqueceria as nossas ideias, os nossos sentimentos, criando ao mesmo tempo para a sua obra um meio vital, uma vida mais intensa e fecunda. Não basta ler e admirar; é preciso incorporar. Até aqui, o romance brasileiro tem vivido mais apegado aos dados exteriores do que ao aprofundamento psicológico. Não dependeria, em parte, da reação dos leitores, preparar as vias para a sua concentração e enriquecimento?

Nota: Os quatro artigos desta série constituem uma conferência feita na Biblioteca Municipal, em julho de 1945. Para a atual publicação, conservou-se o texto da conferência, ligeiramente modificado para a circunstância.

Notas de crítica literária – Um livro de estudos

A carreira do sr. Júlio de Mesquita Filho vem se desenvolvendo, sobretudo, como a de um educador, no sentido amplo. A sua atividade política me parece, vive em função de um largo anseio cultural e só se explica pelo desejo de lutar em prol da realização do escopo, muito mais amplo, de revitalizar a inteligência brasileira por meio da cultura e do enriquecimento da consciência coletiva. O sr. Júlio de Mesquita Filho compreendeu, bem cedo, que o nosso desenvolvimento material só ganharia sentido e caráter se prolongado pela floração espiritual que o justifica e orienta. Daí as muitas campanhas em que se tem envolvido para a renovar as concepções de ensino e estabelecer conceito mais amplo e humano de cultura. Não penso fazer injustiça a ninguém afirmando que a ele se devem a Universidade de São Paulo e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Se Armando Salles Oliveira patrocinou a ideia com entusiasmo, a ponto de fazê-la sua; se um grupo de homens de estudo e cultura contribuiu decisivamente para plasmá-la e dar-lhe vida — não é menos certo que a sua origem e impulso inicial, além de um trabalho posterior, incansável e devotado, são devidos ao sr. Júlio de Mesquita Filho, a quem o Brasil ficou, deste modo, devendo uma das suas maiores instituições.

*

Os seus *Ensaaios sul-americanos*, recentemente publicados¹, demonstram o interesse com que ele se dedica aos problemas da cultura e a compreensão que tem da nossa cultura e a compreensão que tem da nossa história social. São quatro estudos, desiguais no tamanho e no valor: “Guerra do Paraguai — (Carta ao Embaixador Carcano)”; “A passagem de Humaitá”; “O Brasil e a Revolução Industrial da Inglaterra”; “Índios, Jesuítas e Bandeirantes”.

O primeiro e o último — bem maiores que os outros — constituem a parte mais séria do livro e são por assim dizer os dois pilares que o sustentam. O segundo é um ensaio sem maior relevo; o terceiro, decepcionante pela discordância entre título e conteúdo. Partindo da tese de que o bandeirismo influiu poderosamente na revolução industrial inglesa e, mais ainda, no desenvolvimento do capitalismo moderno, o autor se atém a uma exposição histórico-social da vida paulista ao tempo das bandeiras. A exposição é bem-feita, impecável mesmo; mas, quem esperava uma análise da influência, assinalada no título, fecha o ensaio com certa decepção, sentindo-se roubado no desejo de ver esclarecido um ponto tão importante e pouco estudado. Neste ensaio, o sr. Júlio de Mesquita Filho aceita com alguma complacência a tradição da nobreza piratiningana, cujos termos não me parecem bem colocados por ele. Assim, por exemplo, não é mais dado ignorar, depois de *Raça de gigantes*, do sr. Alfredo Ellis Júnior, o caráter especial dessa aristocracia, cuja prosápia se justificava mais nos próprios e heroicos feitos do que na famosa “puritatis sanguinis”, que naquele tempo se obtinha mais ou menos como se obtém hoje o título de conde do Papa. Nem se quisesse procurar nestas bandas a não menos famosa vida “à lei da nobreza”, sempre mencionada nos processos, em imitação às fórmulas portuguesas. Se não estou muito enganado (o que é bem possível, porque não sou bom conhecedor do assunto), “viver à lei da nobreza” significava, muito especificamente, “viver com estadão”. Vejam-se os processos portugueses de requerimento do hábito de Cristo ou do foro de fidalgo — em que as testemunhas citam provas da magnificência do requerente, do seu trem de vida, para deste modo ficar provado que vivia “à lei da nobreza”. Ora, no São Paulo seiscentista (e era isto,

¹ Júlio de Mesquita Filho, *Ensaaios sul-americanos*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1946.

provavelmente, que lhe fazia a grandeza e dava fibra indomável à sua gente) a vida era pobre e sem conforto, ao contrário da opulência dos senhores nordestinos e, mais tarde, dos mineradores das Gerais — esses, sim, verdadeiros figurões. Raramente aparecia um Guilherme Pompeu, tão raro que passou à história com as suas bacias de prata. Se a memória não me trai, Saint-Hilaire veio, em pleno século XIX, encontrar as paulistas das famílias mais ilustres comendo, agachadas, couve com farinha, na palma da mão. Daí o meu reparo a certa grandeza com que o sr. Júlio de Mesquita doura a vida rude dos bandeirantes — em contradição, aliás, com a maioria das suas afirmações neste e noutro ensaio do mesmo livro.

O estudo sobre a guerra do Paraguai é magistral. O sr. Júlio de Mesquita Filho retifica certas afirmações levianas e, mesmo, sectárias do Embaixador Ramon Carcano, historiador pedante e suficiente que nos amola desde os tempos da *Revista Americana* com tiradas retóricas e superficiais e que, apesar de toda a sua tradição unitária, de que fala o sr. Júlio de Mesquita Filho, se pôs ao lado do novo Rosas argentino, Péron, e demagogo tirano como o primeiro.

Para o meu gosto, no entanto, a obra-prima do livro é o estudo final, de 124 páginas, sobre a catequese jesuítica e o conflito em que entrou com os bandeirantes. É interessante notar que, tendo partido de um motivo talvez sentimental (indicado pelo subtítulo — “Pola grei”), de defesa dos velhos paulistas contra a versão jesuíta dos acontecimentos, o autor tenha desenvolvido uma argumentação rigorosamente objetiva, despida de partidarismo e estribada em dados e interpretações científicas.

A tese pode ser dividida em três partes, sustentando, o autor: 1º) — que o bandeirismo paulista foi a primeira grande manifestação da política colonizadora do capitalismo moderno, revestindo-se dos aspectos que esta política assumiu em todas as partes do mundo; 2º) — que os jesuítas não se opuseram à escravidão do selvícola por motivos puramente humanitários; 3º) — que a catequese, como era feita, não constituía um benefício real para a sua vida.

Reputo verdadeiramente notável a primeira tese do sr. Júlio de Mesquita Filho, deduzida de um ponto de vista de Labriola. O pensador italiano afirma que coube a Portugal e Espanha iniciarem o processo de difusão e ascensão do capitalismo moderno: “de onde concluirmos, lógica e necessariamente, ter sido o bandeirismo a primeira manifestação realmente criadora dessa nova fase evolutiva das nações do Ocidente”, diz o sr. Júlio de Mesquita Filho.

A argumentação é sólida e inegável. Dado que o capitalismo se caracterizou pela ecumenização das atividades econômicas, a política colonial está na base mesma do seu desenvolvimento. Ora, os bandeirantes foram, na realidade, a cabeça de ponte da política colonial moderna, lançando-se numa aventura que os levaria a incorporar à economia e à civilização ocidentais uma área desconhecida e vasta. Ao fazê-lo, terão agido com a crueldade excepcional e o instinto predatório que lhes são frequentemente atribuídos? O sr. Júlio de Mesquita nega-o terminantemente e o prova de modo cabal. Com efeito, a política dos povos colonizadores obedece, sem exceção, ao critério da ocupação violenta e do aniquilamento das populações indígenas. Espanhóis, ingleses, franceses, holandeses, belgas — todos, sem exceção, se caracterizam por uma crueldade desmesurada e um desprezo total pela pessoa humana dos povos colonizados. Em pleno século XIX e, mesmo, XX, como prova o autor, os europeus se comportaram na África de modo requintadamente desumano. Massacres em massa, morte lenta, quebra de valores culturais, insulamento espiritual — tudo praticaram com impavidez, a coberto das bandeiras dos seus países e em nome da civilização. Os portugueses não escaparam à regra e, com eles, os seus filhos bandeirantes. Mas, indica o autor, comparando dados

estatísticos, estes, na realidade, foram bem pouco sanguinários em comparação com qualquer outro grupo colonizador.

Passando aos jesuítas, o autor estuda com justeza o seu papel na América. Reconhece a abnegação e o desprendimento dos missionários: reconhece que tratavam os índios com muito mais doçura do que o colono espanhol ou português. Mas acentua os alvos temporais da Companhia de Jesus, empenhada na construção de um Estado dentro do Estado e, para isso, entrando em concorrência feroz com os antagonistas. O trabalho escravo foi a base de formação de toda economia, e a brasileira não escapou à regra. Nem a jesuítica, que empregava catecúmenos teoricamente livres em trabalhos que se revestiam, praticamente, das características da servidão. Esta admirável ordem religiosa (admirável no sentido etimológico), criadora dos modernos métodos totalitários de direção integral da consciência, via no paulista o concorrente, o obstáculo a ser afastado. Nem se diga que desejasse o fim do regime servil, desde que aconselhava a importação de escravos africanos. As indígenas, deste modo, ficariam entregues à sua tutela, e como “no Brasil, quem tiver o índio terá a supremacia”, o seu grande sonho imperial se realizara facilmente. Com louvável espírito de coerência, o sr. Júlio de Mesquita Filho analisa a obra jesuítica à luz, também, do seu caráter capitalista colonizador, integrando-a no ciclo histórico-social sob cujo signo desabrochou a nossa terra.

Na terceira parte da tese, o autor busca fundamentação mais ambiciosa. À luz das teorias sociológicas e de psicologia do primitivo, procura mostrar que a catequese tinha um efeito desorganizador e apenas aparentemente fecundo em relação à personalidade do primitivo; sem prejuízo das boas intenções dos catequistas. Assim, mostra ele, as famosas reduções jesuíticas floresceram apenas na fase da constituição. Abandonados à sua sorte, os índios revelaram toda a artificialidade do sistema férreo que os mantinha coesos sob a disciplina jesuítica. Incapazes de se adaptarem à vida civilizada, incapazes de retornarem à sua, primitiva, foram presas dos mais terríveis sintomas de decomposição social, aniquilando-se rapidamente. A incompreensão total, demonstrada pelos missionários, levou-os a atirar os selvícolas no estado perigoso do homem marginal, sem padrões, arrastados pela dissolução do enquadramento cultural.

Creio que o sr. Júlio de Mesquita Filho abriu perspectivas fecundas para o estudo da nossa gênese social. Compreendendo a força dos fatores e as correntes cíclicas que condicionam a história, tirou o estudo do fenômeno bandeirante das interpretações estéticas ou particularistas, integrando-o por assim dizer na história moderna. Trazendo para o estudo das missões jesuíticas os dados da sociologia e da psicologia social, livrou-o da polêmica e do palpite, traçando com firmeza o caminho por que deverá, daqui por diante, ser abordado. Graças à vida sua visão histórica e à sua compreensão sociológica, refrescou inesperadamente um terreno em que os estudos há muito se haviam tornado rotineiros.

O único reparo a fazer a este ensaio, excelente sob todos os pontos de vista, é a abundância do estaqueamento. Probo e rigoroso, o autor timbrou em citar e comprovar. A nosso ver, fê-lo com excesso e escrúpulo chegando quase a desequilibrar a composição do trabalho. Assim, por exemplo, o problema da mentalidade primitiva — dado subsidiário do ensaio — é versado com uma extensão que chega a fazer-nos esquecer o objetivo central. Diga-se, aliás, que o autor sintetiza as conclusões dos seus autores — Durkheim, Lévy-Bruhl, Freud, Malinoswki, Allier etc. — de maneira compreensiva e precisa. Apenas, a meu ver, com mais largueza do que pedia o trabalho.

Notas de crítica literária – A sombra do amanuense

Um dos meus romances mais queridos, — ao lado de *Lucien Leuwen*, d’*Os possessos*, do *Temps perdu*, d’*A ilustre casa* — é *O amanuense Belmiro*, do sr. Ciro dos Anjos. Esse livro de capa amarela, na edição da mais simpática editora do mundo, “Os Amigos do Livro”, de Belo Horizonte, tem-me acompanhado, desde a publicação, como companheiro e amigo. Quando viajo, levo-o junto, não raro, e apesar da sua atmosfera já ser minha, sempre faço qualquer pequena descoberta, que me dá tanto prazer quanto o reencontro das descobertas antigas e já agora familiares.

Quando soube que o sr. Ciro dos Anjos preparava segundo livro, reagi com um sentimento de desagrado, — ao mesmo tempo medo de que viesse ultrapassar a realização de *Belmiro* e de que não conseguisse atingi-la, porque o sr. Ciro dos Anjos me dava a impressão de autor dum livro só, como Benjamin Constant romancista. Um belo dia, entrou-me *Abdias*¹ pela casa adentro. Em setembro, precisamente. Não o li, porque não consegui abri-lo. Deixei-o de lado e fui ouvindo opiniões de críticos e amigos — todas elas favoráveis e algumas mesmo afirmando que o autor fizera obra melhor que *O amanuense*. Certa vez, — em dezembro — lancei conhecê-lo. Tive que largar na página cinquenta, porque não me habituei àquele tom belmiriano sem *Belmiro*. Só agora o retomei e, desta vez, para ler de uma assentada. Os meus temores e (por que mentir?...) secretas esperanças se realizaram.

Abdias me parece um livro bastante inferior a *O amanuense*. Durante as suas trezentas páginas, o sr. Ciro dos Anjos tenta, inutilmente, criar uma atmosfera fechada e rica, tão envolvente quanto a do livro anterior. Não há solidez, não há golpes certos da intuição artística. *Abdias* é uma sombra de *Belmiro*. Todos, neste livro, são sombras dos personagens fortes do outro livro.

Como se vê, contrario a opinião favorável que acolheu o romance. Talvez o erro seja meu. Estou, mesmo, bastante inclinado a supor que o erro seja meu. Enquanto os outros viram com objetividade, eu tive sempre, empanando-me a visão, as imagens teimosas do meu livro predileto — e cheguei a ser injusto com o sr. Ciro dos Anjos por muito amá-lo.

Ao mesmo tempo, recorrendo à comparação e à filiação, processos não apenas lícitos como recomendáveis, em crítica, não podemos deixar de subir ao livro anterior para julgar este, encarando a obra do autor em conjunto. Tal processo nos revela, imediatamente, as lacunas de *Abdias* e, também, as suas qualidades.

O que dá nervo e vigor a *O amanuense Belmiro* é o fato de haver nele uma forte linha introspectiva tecida habilmente com os dados da vida de todo o dia. Ao contrário do sr. Lúcio Cardoso ou da sra. Clarice Lispector, o sr. Ciro dos Anjos não viola a realidade sensível, não baralha a ordem normal da vida, nem recorre à inflação do fantástico. Para descer ao fundo da alma de *Belmiro*, estabelece de início uma geografia meticulosa do cotidiano. Os leitores cuidadosos amam, nesse livro envolvente, certas ruas, certos detalhes, uma bicicleta, um papagaio, livros empilhados, jardins, viagens de bonde, cenas de secretaria, largos de cidadezinhas batidos de lua. Amam a solidez e a amorosa paciência com que o autor novo Vermeer de Delft desliza dos objetos finamente tratados para as figuras, delineadas com a maestria dos observadores sutis e, destas, para o foco de que provêm luz e calor — o amanuense “oceânico”, “patético” e, ao mesmo tempo, “sofisticado” e espremido pela existência.

¹ Ciro dos Anjos, *Abdias*, romance, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1945.

Meditando sobre esse grande livro não nos cansamos de admirar a abundância de material e de significado que o sr. Ciro dos Anjos domina com tanta parcimônia de recursos. Na sua síntese, tão poética e encantada, convergem certas zonas de sonho, com raízes que se prendem na atmosfera caraibana, que se apoiam em cenas cujo espírito (como em Vermeer) nos é revelado pelo toque de um detalhe bem definido, aparentemente material, e não obstante cheio de emoção possível (os bandos das donzelas caraibanas, a ondulação dos vestidos brancos no seio casto, as rendas de Grão Mogol, a garrucha disparada pelo avô Belmiro, o plano da velha Maia, a sanfona do cego, o bilhete erudito ao provisionado Loiola, o buriti). Esse passado mágico, toda a velha Minas que vem cercar o pobre amanuense, — placenta de que não se desliga e que o condiciona, — funde-se no presente cidadão. Oposição falaciosa que alimenta as quimeras de Belmiro. O cotidiano é imperioso e sem poesia; o passado é dócil e mágico. No entanto, o passado é apenas o cotidiano de outros tempos, despido da contingência na hipótese do sentimento. E o presente será misterioso alimento para os mitos piedosos e consoladores de outros Belmiros. Para nós, leitores felizes, o processo é antecipado pelo romance.

Por outro lado, o lugar de Belmiro na vida é caracterizado e ressaltado pela riqueza dos outros personagens. É verdade que os assimila e dissolve na engrenagem da introspecção, a ponto de eles não terem vida senão infundada por ele próprio (agindo como misterioso foco de luz de certas telas de Vermeer). Mas esta transfusão os anima, autonomiza, e eles, por sua vez, situam o Amanuense.

Assim, quer no sonho, quer na realidade, quer em relação às pessoas, o primeiro livro do sr. Ciro dos Anjos se caracteriza por explorar, com técnica minuciosa e sólida, o detalhe sensível e inteligível. Sobre esta base, habilmente tecida, como não haveria de avultar a aventura psicológica de Belmiro? Em *Abdias*, o romancista perde o condão graças ao qual soube inserir o sonho na realidade, a vida interior no mundo, o passado no presente. O condão, para tudo dizer numa palavra, que era a sua própria força de romancista.

Em primeiro lugar, pois, a admirável constelação do cotidiano, autor dos sonhos e das limitações de Belmiro, se desfaz neste livro para ficar apenas na banalidade. Mas o sr. Ciro dos Anjos não foi capaz de prescindir do passado, e a fixação belmiriana com Vila Caraíbas aparece aqui frouxamente materializada em Várzea dos Buritis. Desta vez, o personagem não associa o ver objeto dos seus amores maduros com o mito inatingível da infância: Gabriela se vincula, concretamente, à aldeia natal por laços de família. É uma Ataíde, talvez parenta de Dona Ana de Freitas e Ataíde, cuja lápide, n' *O amanuense*, se vê na Matriz de Vila Caraíbas. Ora, esta ligação tangível inverte o problema do amor-maduro. N' *O amanuense*, o trabalho é todo da imaginação do herói; a realidade fornece uma pequena isca e a fantasia desencadeia a sua fome acumulada de ideal. Carmélia — a personificação da “branca Arabela, donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar” — não existe, praticamente. Não a vemos falar, nada sabemos da sua vida interior; da sua vida exterior, apenas alguns toques imprecisos. E o seu mistério ganha tanto mais atrativo quanto mais refoge à nossa curiosidade.

Gabriela, o seu pálido “ersatz” de *Abdias*, não tem mistério de origem nem comportamento. É uma mocinha qualquer, que não brotou do mito ou da visão, mas de uma sala de aula, e que se acotovelava conosco o livro todo. Tirando-lhe o prestígio do intangível, o romancista não conseguiu dar-lhe, em troca, nenhum relevo. Mocinhas como ela podem existir nos livros da sra. Maria Luísa Cordeiro. O problema, então, talvez consistisse em construir a ilusão de *Abdias* sobre a vacuidade do seu objeto. A vulgaridade de Gabriela seria um contraste doloroso com a paixão do tímido professor. O demônio belmiriano, porém, armou dois alçapões em que o romancista caiu. De um lado, com efeito, não foi capaz de “vulgarizar” intencionalmente Gabriela; pelo contrário, fez

o possível para plasmá-la com interesse, algum mistério e certo ar de enigma; o resultado foi pífio, não o intuito. Em segundo lugar, Abdias, — no fim das contas um belmiro, — só é capaz, em matéria de amor, da amplificação mítica. Impossibilitado de realizá-la, pela falta do mistério a que o sr. Ciro dos Anjos lhe condenou a bem-amada, pende, por sua vez, para a ladeira da banalidade e escorrega docemente por ela abaixo.

Retomando situação parecida com a do seu livro anterior, o sr. Ciro dos Anjos não teve discernimento bastante para perceber que as formas das obras-primas, é melhor quebrá-las. Conservando-as, o mais que pode foi copiar a si mesmo, numa paráfrase de duvidosa força criadora. Para que não me acusem de injustiça, tomem os leitores, por exemplo, o professor Beirão, de *Abdias*, e comparem-no com Silviano — o admirável professor Silviano — de *O amanuense Belmiro*. A análise lhes mostrará que o primeiro é subproduto dessorado, um desfibramento do segundo. E assim com o resto.

A situação nova, em *Abdias*, é o estado civil do herói, aqui pai de família. E digamos, para entrar no capítulo mais agradável das qualidades, que a grande coisa do livro, aqui que de certo modo o justifica, é a parte que sucede à morte de Carlota. Jamais conseguiu o sr. Ciro dos Anjos tanta emoção, tanta pungência, com tanta simpatia e beleza.

Simplicidade e beleza, aliás, se encontram frequentemente em *Abdias*. A severidade do meu ponto de vista de rancoroso “belmiriano” não deve encobrir a verdade, que, seja como for, este livro foi feito por um grande escritor e, tomado na escala comum dos valores, sem compará-lo com o irmão mais velho, permanece uma considerável realização literária. Do ponto de vista do amadurecimento estético, talvez signifique um progresso. Nele, com efeito, a maneira do autor aparece mais autônoma, mais livre da impregnação machadiana, quase tirânica em certos passos d’*O amanuense*. O estilo continua impecável, meio guindado na sua delicada sutileza, quase caindo, às vezes, no preciosismo. No romance brasileiro moderno, apenas o estilo do sr. Graciliano Ramos pode ser invocado para equiparar-se à sua pureza e concisão, perdendo para ele em qualidade poética, o que lhe ganha em vigor e firmeza.

Notas de crítica literária – Revistas

As revistas literárias não são, forçosamente, sinais de boa qualidade literária, mas não há dúvida que nada, melhor que elas, atesta a vitalidade média da literatura. Pode haver muitas em circulação sem que haja um único escritor eminente, pois o escritor eminente prescinde do seu amparo; sem elas, porém, não podemos dizer que um dado momento apresente vitalidade literária. O Brasil é o purgatório das publicações periódicas, não obstante contar, de quando em vez, com algumas da melhor qualidade.

Depois do desaparecimento da *Revista do Brasil*, na sua 3ª fase, dirigida por Octávio Tarquínio de Sousa, ficamos, praticamente, sem revistas literárias de alto nível, descontadas, aqui e ali, as pequenas e às vezes talentosas erupções das revistas de moços. De uns meses para cá, no entanto, parece que a crise vai melhorando — talvez dada a maior facilidade de registro, em contraste com a intolerância anterior do DIP. No momento, circulam, pelo menos, quatro publicações de grande interesse, uma de escritores feitos, três de principiantes: *Província de São Pedro*, no Rio Grande do Sul; *Edifício*, em Belo Horizonte; *Joaquim*, no Paraná; *Magog*, no Rio.

A *Província de São Pedro*, dirigida por esse crítico eminente e elegante que é Moisés Velinho, tem a responsabilidade de manter, ao lado da *Revista Brasileira*, agora a cargo da Academia Brasileira, a atmosfera de alto nível literário que nos tem faltado ultimamente. Os três números publicados se desincumbem airoso da tarefa; é um verdadeiro prazer recebermos, trimestralmente, os seus cadernos bem-feitos e bem organizados, abrangendo grande variedade de assuntos e interesses. Fica-nos a impressão de que o Rio Grande tem um belo ambiente intelectual, harmoniosamente articulado com os problemas da cultura brasileira. Talvez um certo regionalismo aparente demais, que pode parecer bairrista. A quem, como eu, deseja sobretudo conhecer as expressões locais da inteligência brasileira, para lhes avaliar o sentido e as possibilidades, este carinho pelos temas e problemas gaúchos parece não apenas excelente como, também, fecundo. Sem consciência literária regional não há consciência literária nacional.

Mais do que esta revista nascida ilustre, confesso que me interessam as três tentativas de moços, de Minas, do Paraná e do Rio. *Edifício*, *Joaquim* e *Magog* são revistas intensamente “literárias” — revistas em que a paixão reponta a cada linha e cujos escritores parecem capazes de matar por causa de literatura ou dos problemas que julgam vitais. São revistas realmente “moças”, em contraste com as que os jovens intelectuais publicavam há alguns anos. Elas permitem, talvez, estabelecer uma linha de demarcação entre duas mentalidades. As publicações de rapazes, entre 1935 e 1945, se caracterizaram pelo amadurecimento precoce das preocupações e, principalmente, do tom. O professor Oswald de Andrade forjou o qualificativo, hoje em dia clássico, de “chato-boys”, para caracterizar o grupo da revista *Clima*, de São Paulo. Permitam-me, de passagem, contar que a expressão entrou para a publicidade num artigo que o ilustre escritor me infligiu, tomando-me como o paradigma da classe...

Segundo detratores e apologistas, os “chato-boys” são indivíduos incapazes de poesia e espontaneidade, sérios, trombudos, lendo como uns desesperados, sem imaginação, loucos por sociologia. Aceitando por pilhéria este ponto de vista, a primeira observação razoável que nos ocorre é que é a espécie muito mais vasta do que geralmente se pensa. É toda a geração que apareceu por voltas de 1935 e cuja atividade intelectual consistiu no exercício da atividade crítica sob todas as suas formas. É a revista *Rumo*, com Moacir Werneck Castro e Carlos Lacerda, no Rio; em seguida, vem *Tentativa*, de Belo Horizonte, à direita, e *Problemas*, em São Paulo, à esquerda. A primeira com Étienne

Filho, Heli Menegale, João Camilo de Oliveira Torres, Edgard da Matta Machado; a segunda, com Arnaldo Pedroso d’Horta e outros. E depois em São Paulo, os grupos de *Roteiro* (primeira fase), *Clima*, *Planalto* (primeira fase) e *Ilustração* (2ª fase).

Creio, no entanto, que o conceito de “chato-boy” anda mal definido. Pedindo licença a todos os meus companheiros de geração, da esquerda e da direita, gente que anda beirando os trinta, do lado de cá ou do lado de lá, tentarei precisá-lo em poucas palavras. A nossa geração se caracterizou por uma certa tendência de “impersonalizar” os problemas do espírito e da existência. Dificilmente se encontrarão entre nós escritores que venham a público falar dos seus casos pessoais, em prosa e verso, afirmando a sua preciosa personalidade, retocando-a, rebuscando-a por meio de modismo de toda espécie. Procuramos, de um modo geral, encarar os problemas acima referido como exteriores a nós, passíveis de tratamento objetivo e aplicação social ou ética. Antes de nós, até em estudos os escritores faziam questão de se pôr em cena numa complacente orgia de personalidade. Nós não “despersonalizamos”, mas, simplesmente, nos “impessoalizamos” para tratar de questões que, no fim de contas, não nos pertencem, pois que são do vasto mundo. Daí a grita de todo lado, a acusação de frieza, falta de característica, de generosidade intelectual etc. Daí, também, o fato de termos sido e sermos ainda uma geração que concebeu a atividade intelectual como crítica, estendendo-a a todos os setores, da música à política ativa. Foi e é uma geração de revisão intelectual e vocação construtiva. Note-se, como detalhe, que alguns dos mais eficientes dentre os lutadores antifascistas, que praticaram sob o Estado Novo a resistência democrática e socialista, saíram das revistas dos chamados “chato-boys”: Carlos Lacerda e Moacir Werneck de Castro, de *Rumo*; Arnaldo Pedroso d’Horta, de *Problemas*; Paulo Emílio, de *Clima*; Antônio Costa Correia e Paulo Zingg, de *Ilustração*. Os próprios nomes das revistas exprimem tendências da geração, como se todos houvessem combinado antes de os escolher. Atualmente, a luta dos moços parece se revestir novamente do ritmo iconoclasta e por vezes extremamente estético da geração de Vinte e Dois. Volta à cena o tratamento dos problemas pessoais; os problemas gerais são vistos à luz das idiossincrasias do escritor, e os nomes das publicações acompanham a onda. Em vez de *Roteiro*, *Rumo*, *Problemas*, *Clima*, *Ilustração* — títulos um tanto ambiciosos e “sérios” — *Joaquim*, *Magog*, *Edifício*. Parece-me, aliás, que já era tempo de um novo desabafo de caráter mais pessoal, uma presença mais efetiva da pessoa do escritor. Há um tempo para semear e outro para colher.

As três revistas de moços refletem, de certo modo, as cidades de onde provêm. A do Rio, *Magog*, é feita num lugar em que tudo já foi conquistado para os moços, podendo eles se dar os luxos que julgarem convenientes. A de Belo Horizonte nasce de um lugar onde, embora alguma coisa já tenha sido conquistada para os moços, eles ainda têm pela frente muitas tarefas profiláticas. A de Curitiba, *Joaquim*, vem de onde tudo parece estar por fazer, devendo os rapazes dispender a maior parte da sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores. Por isso, talvez, *Joaquim* seja a mais irreverente e heroica, *Edifício* a mais desencorajada e indecisa, *Magog* a mais sofisticada e sob uma rebeldia aparentemente conformada.

Imagino daqui o santo ímpeto dos jovens paranaenses, empenhados em divulgar ideias modernas sobre o teatro, pintura, música, poesia, sem esquecer a política. Pela energia da sua investida, pressinto a vastidão da inércia local, o academicismo frio, dessorado, reduzido a poesia de sobremesa e pôr-do-sol que impera no gosto. Aliás, o Paraná tem uma “amende-honorable” a fazer para com a literatura nacional. De lá, com efeito, partiu um dos movimentos mais medíocres que a tem infestado, apadrinhado por Nestor Vítor, Rocha Pombo, Emiliano Pernetta e logo acolitado por uma série de então jovens poetas e escritores, logo tornados paranaenses honorários quando não o eram de

nascimento. O seu vago espiritualismo, o seu desfibramento criador, unido, aliás, às melhores intenções e, geralmente, aos melhores caracteres pessoais, deram cabo do nosso pobre simbolismo nacional e, felizmente, enfraqueceram os arrancos neocatólicos e reacionários a que se atrelou a maioria daqueles excelentes rapazes. A esse exército espiritualista do Paraná, propõe um amigo meu que se consagre um ensaio com o nome de “Emiliano e outros pernetas”. Os jovens de *Joaquim* (“em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”, diz a epígrafe, que vale um tesouro...) me parecem o oposto dessa literatura de raio de luar. Têm músculos para a luta e olhos abertos para a vida. Tomara que possam levar a cabo a sua obra de gêneros a profilaxia.

A gente do *Edifício*, cuja epígrafe é um verso de Carlos Drummond,

(— Que século, meu Deus! diziam os ratos.
E começaram a roer o edifício)

é igualmente corajosa e disposta para a luta. Mas meio céticos, ou meio desencorajados, ou meio impacientes. No fundo da sua convicção parece existir um fermento de desespero. São bem os filhos da pobre Minas valadariana, obrigados, muitos deles, a voltar as costas às suas serras e ir viver noutra parte. Rapazes tão sensíveis e humanos não podem deixar de vibrar dolorosamente com o desmoronamento do seu estado, levado a efeito pelo mais incapaz dos sátrapas do Estado Novo, de doce parceria com o ex-mandatário do Catete. *Edifício* reflete, de um lado, a ânsia desesperada de fazer algo eficiente e limpo para purificar e dar sentido à vida; de outro, a certa perplexidade de quem duvida dos resultados do próprio esforço. Os ratos roem o edifício; é preciso exterminá-los. Mas o que fazer se eles fossem uma fatalidade e se multiplicassem sem parar, como nos sonhos? Nesta revista, encontramos todas as gamas entre as duas posições extremas: jovens que acreditam cegamente na eficiência da sua atividade, os que deixam quase cair os braços ante o bombardeio das dúvidas e das circunstâncias inimigas (de passagem: dos 74 postos de higiene encontrados em funcionamento ao assumir a interventoria — número irrisório para um estado do tamanho de Minas — o sr. Valadares fechou 50 e deixou 24 agonizantes).

Sem dúvida alguma, *Edifício*, de todas as revistas que analisamos, é aquela em que se sentem mais “dramas” interiores, e também mais possibilidades. Só tenho medo que estes moços (a maior parte entre 18 e 22 anos) sejam levados a cultivar os seus problemas com certa complacência, saboreando demais a própria luta interior a ponto de não tentarem mais discipliná-la e dar-lhe ponto de apoio na vida.

Magog, como disse, é a mais sofisticada. Na grande cidade em que funciona, as gerações passadas já derrubaram os tabus acadêmicos e os jovens podem se espriar à vontade. Estes cultivam o mistério e o “essencial”, transcrevendo generosamente coisas de Chesterton, Octávio de Faria, coisas sobre Kirkegaard, Léon Bloy, Nietzsche etc. Basta isto para definir-lhes a atmosfera. Das três revistas é a menos original e mais estandardizada. Herda, simplesmente, certos padrões largamente cultivados pela “intelligentsia” espiritualista e dramática de alguns anos atrás. Não de menos é extremamente simpática e dotada de um belo impulso de fé na arte e nos valores do espírito. Faço os meus votos mais sinceros para que prospere, juntamente com as suas irmãs de província, servindo de plataforma para a consciência algo esmagada dos moços que fizeram quinze anos em pleno Estado Novo.

NOTA: — *Joaquim* se publica em Curitiba, à rua Emiliano Pernetá, 476. Dirige-na os srs. Dalton Trevisan, Antônio P. Walger e Erasmo Piloto. Saiu recentemente o 2º número.

Edifício, de Belo Horizonte, tem como Secretário o sr. Wilson de Figueiredo, como Redator-Chefe o sr. Valdomiro Autran Dourado e como Redatores os srs. Sábado Magaldi, Otto Lara Rezende, Edmur Fonseca e Pedro Paulo Ernesto. Está no 2º número.

Magog é publicada no Rio, à Avenida Erasmo Braga, 20, 10º andar, sala 1011. Diretor José Francisco Coelho; Secretário Oscar Rodrigues Teixeira. Como as outras está no número 2.

Notas de crítica literária – A literatura e a universidade (I)

Uma das mais sérias anomalias do nosso sistema universitário é a inexistência do ensino superior de Literatura Brasileira. Até 1938, se não me engano, o currículo das nossas jovens Faculdades de Filosofia englobava uma cadeira de Literatura “Luso-Brasileira” (sic). No Brasil, em pleno século XX, ao se iniciar fase nova da cultura superior, as universidades não discriminavam da portuguesa a literatura nacional, colocando-se dentro de uma mentalidade correspondente ao tempo da abertura dos portos. No ano de 1939, funcionaram, pela primeira vez em nossa história cultural, cátedras superiores de literatura pátria. Os decretos incluíram-se no currículo de duas subseções: a de Línguas Neolatinas e a de Letras Clássicas. No primeiro currículo, os alunos deveriam estudá-la na 3ª, isto é, última série; no segundo, na 1ª série. Geralmente, os encarregados da Cadeira reúnem as duas turmas em duas aulas semanais, mais duas de seminário, a cargo do Assistente; e a isto se tem resumido o estudo da literatura brasileira.

Duas aulas por semana durante apenas um ano significam, praticamente, impossibilidade de ensino eficiente. Por mais brilhante e esforçado que seja o professor, não há tempo para empreender trabalhos de vulto em companhia dos rápidos alunos. Estes, deslizam com bocejo por sobre as letras pátrias e cuidam de matérias mais apertadas...

Assim, — e dizendo as coisas como elas devem ser ditas — a literatura brasileira não é, nas nossas universidades, objeto de estudo, mas, apenas, matéria subsidiária, em nível inferior ao das outras literaturas neolatinas. Sendo o curso global (línguas e literatura), o aluno visa de preferência o aprendizado dos idiomas. A cátedra de Filologia Portuguesa tem, deste modo, importância muito mais ponderável, prestando, na verdade, serviços mais avultados a um futuro mestre de línguas. Capacitemo-nos, pois, desta proposição inicial: não tem havido “ensino”, mas apenas “aulas” de literatura brasileira, no curso superior.

Não é possível paradoxo maior. Estou me lembrando, e vendo-as daqui, as fisionomias desarvoradas de dois bolsistas norte-americanos que vinham, ingenuamente, se aperfeiçoar na matéria em uma das nossas faculdades. Concluíram que a tarefa seria mais fácil e eficiente no seu próprio país... Com efeito, é dificilmente concebível que não haja, entre nós, cursos completos, de 3 anos, centralizados inteiramente em torno de disciplina tão capital para a nossa cultura. Tenho para mim que, depois do problema das dotações orçamentárias e da flexibilidade dos currículos, é este o mais premente do nosso sistema universitário. É preciso quebrar o gelo amontoado em torno dos professores universitários de literatura brasileira, dar-lhes campo mais vasto de trabalho, possibilidades de estudo e pesquisa, alargando os horizontes para muito além das inexpressivas aulas bissemanais possibilitadas pelos atuais programas, das quais, por maior que seja o seu talento, como ficou dito, não é possível surgir nenhuma construção intelectual de valor, como até agora não surgiu.

Tendo abordado este assunto, acho necessário não concluir sem esclarecer o problema anterior e básico das relações da literatura com a cultura universitária.

Pode-se, grosseiramente, dividir a literatura em duas correntes: uma de criação, que é a principal e a sua razão de ser, outra de exegese, que a prolonga e auxilia a desempenhar o papel que lhe compete. Interessa-nos, no momento, a segunda, cuja função é estudar, esclarecer e integrar a primeira no complexo da cultura, — obra da crítica sob os seus mais variados aspectos: história e crítica literária, histórias das ideias etc. Conjunto que

constitui, no todo ou em parte, a por alguns chamada ciência da literatura. Graças a ela, se torna possível encarar a criação como problema estético e cultural a ser interpretado; graças a ela, se torna possível discernir o sentido de uma cultura e iniciar os espíritos na compreensão viva do fato literário. Sem ela, a criação não encontra quadros, perde alguns dos seus mais sólidos estímulos e não consegue transformar-se em fator eficiente de ação cultural nem manter acesa a chama da tradição. Observação que se aplica, bem entendido, ao estado atual da produção artística e não pretende ter valor real.

Sempre houve crítica paralela à criação e esta, nos seus períodos mais fecundos, se desenvolveu ao mesmo tempo que a interpretação. Modernamente, ela se concretizou em disciplinas especializadas e se muniu de técnicas sábias. Localizou-se nas escolas superiores e passou a desempenhar função intelectual predominante. Pergunta-se: esta localização da crítica nas cátedras, a formação de especialistas e técnicos da crítica, veio ajudar o desenvolvimento dos espíritos e da cultura ou, ao contrário,pear-lhes a espontaneidade, ressecá-lo?

A pergunta abre portas à séria questão do alexandrinismo, isto é, a predominância, numa dada cultura, da técnica e do espírito crítico sobre a inspiração e a liberdade criadora. As universidades têm sido tachadas de funestas à espontaneidade da inteligência, sendo conhecidas as sátiras contra velhos professores, caturras e emperdernidos, mergulhados nas suas especialidades e na sua prisão de ventre, totalmente alheios à vida e a uma compreensão dinâmica do espírito. (Entre parêntesis:

Ils ont griffé dans des amours épileptiques
Leur fantasque ossature aux grands squelettes noirs
De leurs chaises : leurs pieds aux barreaux rachitiques
S'entrelacent pour les matins et pour les soirs...)

Há milhares de páginas de revolta contra a estreiteza dos meios universitários, o cativo da rotina, o culto do formalismo, o academicismo complacente. Está tudo certo, em boa parte. Tudo certo, porém, na Europa. No Brasil, o problema muda de cara, porque nem temos tradição universitária boa ou má, nem exemplos marcados de revolta fecunda contra a tirania das poucas faculdades que até aqui monopolizavam o ensino superior. Os nossos zelosos panfletários transpõem com certa ingenuidade, para esta terra moça, os problemas elegantemente ventilados nas terras velhas.

Estabelecido que o ataque à formação universitária é, no Brasil, fruto de macaqueação e vadiagem, — porque carece de alvo, — marcha ré ao fio da meada.

É incontestável que há nas corporações, qualquer que elas sejam, tendência para concepções mais ou menos rígidas que se erigem em normas e, elevando-se a espírito de grupo, de panela, tendem a se sobrepor ao verdadeiro interesse do espírito, que é a renovação permanente, a revisão constante dos valores. É o reino da infalibilidade e da intolerância. Numa congregação de cavalheiros togados, de idade provectora, inamovíveis, detentores da sabedoria por vago e longínquo direito de conquista, a preservação de certa vivacidade de espírito, de certa humildade intelectual, depende dum acaso feliz. O compadrismo se insinua docemente e, à sua sombra amena, mil e uma mesquinhas, todas tendendo mais à preservação do equilíbrio corporativo do que ao progresso da cultura. Tal perigo é ainda mais acentuado nas matérias teóricas do que nas experimentais, — estas impondo um contato permanente com a realidade tangível. Por isso, é mais fácil encontrar espíritos sempre abertos à novidade entre físicos sexagenários, por exemplo, do que entre filósofos e professores de letras, apegados frequentemente à abstração e preconceitos inverificáveis.

No entanto, devemos arrostar estes perigos se quisermos sistematizar o conhecimento humano. Se o talento, ele próprio, necessita amparo a fim de encontrar e

seguir o seu caminho, o que não diremos a respeito de nós, a vasta maioria, que precisa do apoio de quadros racionalizados para não deslizar na dispersão e na infecundidade? A universidade é feita, sobretudo, para orientar o talento e disciplinar, esclarecer e enriquecer os espíritos médios, tirando deles um rendimento muitas vezes impossível sem a sua intervenção (o pior que eles acabam, geralmente, por tomá-las de assalto...). O gênio, este se arranja sozinho e não há de ser a universidade quem vá lhe atrapalhar a vida.

É certo que um indivíduo de grande talento pode se sentir abafado na moldura universitária: pode arriscar a sua originalidade e sentir cerceadas muitas possibilidades. O que é hilariante, porém, é ver cavalheiros irremediavelmente médios verberar os quadros escolares em nome da originalidade e dos ímpetos criadores ameaçados. Ora, justamente, a única “chance” destes cavalheiros seria uma disciplina que os livrasse da desintegração cultural e do eterno esboço, podendo, até, dar-lhes a personalidade forte que não têm. Ou, ao menos, solicitar para melhores veredas as suas limitadas capacidades. Fica resolvido, deste modo e para as nossas necessidades do momento, esse famoso conflito entre a espontaneidade e a disciplina, de que fazem um dos grandes cavalos de batalha contra a cultura universitária.

A batalha é especialmente cruenta no que toca à literatura e às artes, admitindo todos a eficiência e necessidade da sistematização do estudo das ciências, mas negando-a no que se refere a elas. Procuremos analisar a situação, contribuindo para esclarecê-la, na medida do possível.

N. B. Estas reflexões nasceram a propósito de uma coleção de textos de literatura brasileira, cuja publicação foi iniciada recentemente pela Editora Assunção, sob a direção do prof. Antônio Soares de Amora. O prazer causado pelos primeiros livros dados à publicidade levou-me a desenvolver algumas ideias sobre a cultura literária em relação com a universidade. Uma vez terminadas, farei a resenha dos livros em apreço.

Notas de crítica literária – A literatura e a universidade (II)

Qual, porém, a utilidade da disciplina universitária, não mais para as finalidades educacionais, mas para a própria literatura? Literatura é vida, que rompe limites e não se disciplina. Não iria a universidade reduzi-la a peça morta de museu, encaminhando-a para a desconversa alexandrina? Parece-me, ao contrário, que a chamada ciência da literatura contribui para integrá-la no complexo da cultura, acentuando a sua vitalidade. A produção literária é preservada, em grande parte, graças à compreensão de que é objeto. É necessário, por isso, que o público em geral e o adolescente, em particular, sejam guiados no seu gosto e iniciados em certos pontos de vista sem os quais fica mais difícil o pleno gozo da obra literária. Por este fato, — por se transformar em matéria de experiência intelectual e fator de transmissão da cultura — é que a literatura cabe dentro dos esquemas da disciplina científica. Explorar-lhe os filões, esclarecer-lhe os intuitos, estudar-lhe o sentido, é torná-la mais viva, isto é, mais participante, e apta a desempenhar a sua função social e transmitir a sua sugestão de beleza. Na literatura repercute a dinâmica de uma civilização. Conformismo, revolta, acomodação, sublimação, derrocada, renovamento, fuga — tudo se exprime por seu intermédio. A história de um povo pode ser estudada nas suas criações literárias, porque elas são, realmente, a suma vivida de seu modo de ser. Ir a elas, buscar nelas lições e estímulos é tarefa do estudo crítico, cuja função se perfaz pelo esforço de esclarecer, de um lado o seu significado social, do outro a contribuição individual que representa no aclareamento das velhas angústias do homem. Assim concebido, o estudo crítico deixa de ser um jogo erudito para confluir na própria vida, auxiliando a tarefa de revisão dos valores, dando aos homens consciência da sua evolução. E, sobretudo, representando um papel de primeira plana na transmissão dos valores literários. Como transmitir é próprio do ensino, nada mais normal do que o papel que deve ter na universidade o ensino de literatura, como fonte de inspiração e disciplina mental.

*

O poeta, o criador, de modo geral, poderá frequentemente rir-se dos esquemas do professor. Que estes não são improficuos, até para ele, mostra-o a presença de grandes poetas em cátedras de Poética — Matthew Arnold no século passado, em Oxford, Valéry ainda há pouco, na Sorbonne, Auden atualmente, na New School for Social Research. Seja como for, para aqueles a quem se dirige o poeta, isto é, nós outros leitores, não faz nenhum mal um espírito preparado para lhes receber a mensagem, pois do estudo da obra de arte podem surgir algumas das sugestões mais fecundas que ela é capaz de transmitir. Não irei ao ponto de afirmar que sem ele ela não é compreendida, porque isto é falso. Não tenho dúvida, porém, de que, vista como formação do espírito e não apenas enriquecimento afetivo, ela depende em boa parte da apreciação crítica — aliás, normal e espontânea em quase todo espírito bem formado. Ora, o estudo universitário deve consistir, justamente, em tomar este movimento normal, espontâneo, e enriquecê-lo com fundamentação mais sólida, que vai desde a exegese textual até a intuição criadora.

O problema crucial da Universidade, a sua prova dos nove, reside em não deixar que a crítica se substitua à sensibilidade e que o meio sobreleve o fim. “O maior defeito da penetração não é ficar além do alvo, mas ultrapassá-lo”, esta máxima deveria ser a oração matinal de todo estudioso da literatura. O que vemos, com efeito, não raro, é a erudição tomar o lugar da crítica, a intuição ser suplantada pela mecânica escolástica, as dificuldades serem resolvidas por meio de fórmulas, o mistério da arte *descoberto* pelo pedantismo e servido em cômodas pastilhas. É a pretensão à infalibilidade impedindo o

progresso do juízo; são as questiúnculas técnicas, os *bons assuntos*, soterrando a pobre obra de arte. Após haver se afirmado, a crítica volta sobre si mesma, e para, isto é, se nega perdendo a razão de ser.

Este vício, porém, não é apenas universitário, mas geral, ocorrendo com maior ou menor intensidade em épocas diferentes, manifestando-se pelo academicismo e a apreciação formal dos problemas. É, sobretudo, um vício europeu, de cultura velha, que bem poderíamos evitar fosse transplantado para cá, transformando a própria Universidade num centro de resistência e liberdade.

Na França, houve uma reação violenta contra a crítica universitária, acusada de criar categorias e, comprazendo-se nelas, esquecer o que há de mais puro e essencial na obra de arte. Críticos como Gourmont, Gide, Paul Souday, Charles du Bos, Marcel Arland e o próprio Thibaudet (apesar de professor universitário) representam uma linha de reação contra a velha tradição universitária, que vem de La Harpe, consolida-se com Villemain e tem um esplendor quase tirânico ao tempo de Taine, prolongado por Brunetière, Faguet etc. A partir destes, os universitários abandonam aos outros a crítica propriamente dita e se refugiam na história literária (revigorada e tornada magnífico instrumento com o grande Lanson), na literatura comparada, no medievalismo, na estética. Hoje, na França, é acentuado o divórcio entre a crítica “individualista” e crítica universitária, esta se apegando talvez demasiado à erudição e perdendo o seu alcance junto ao público; aquela transformando-se cada vez mais em aventura pessoal e tendendo para o impressionismo.

Graças a este panorama da nossa principal inspiradora é que muitos brasileiros passaram a dar alarma contra o perigo da universitarização da crítica... como se houvesse tal fenômeno entre nós. Que não, no final das contas, oposição entre ciência literária e crítica criadora (na verdade, fases de um mesmo processo), mostram os exemplos de três outros países, em que o divórcio não foi tão pronunciado quanto na França.

Um dos aspectos mais brilhantes da literatura inglesa é, sem dúvida alguma, a sua crítica. Na Inglaterra, a crítica se constitui como gênero fecundo e de nível tão alto quanto os outros. Lá, é frequente os grandes poetas serem os grandes críticos, desde sir Philip Sidney, autor da admirável *An apology for poetry* (1595) até Stephen Spender. Em homens como Matthew Arnold, T. S. Eliot, I. A. Richards, Herbert Read, vemos a erudição casar-se perfeitamente com a liberdade, a intuição com o julgamento certo. Ao lado deles, o crítico de jornal, tão preponderante na França e no Brasil, não pode pretender a soberania exercida nestes países. O mesmo fenômeno se observa nos Estados Unidos, com Edmund Wilson, Allen Tate, Kenneth Burke ou, mais técnicos, Cleanth Brooks Jr., Mathiessen, René Welleck, William Y. Tindall etc. Em Portugal, doce terra à beira-mar plantada, donde recebemos o amor pela gramática de picuinhas, pela amplificação oratória e a estreiteza erudita, em Portugal os bons espíritos se libertaram há muito destes males e sabem dar vida à ciência. Depois de um Fidelino de Figueiredo, surge agora um Hernani Cidade, provando ambos o consórcio feliz que pode resultar da erudição com a sensibilidade e o gosto apurado; mostrando que sem a pesquisa erudita e o minucioso estudo dos textos a história literária não progride: que sem a sensibilidade e a capacidade de simpatia poética a crítica não se aprofunda, sem a intuição filosófica e a capacidade de generalizar uma e outra permanecem episódios e não sobrevivem.

No Brasil, há um certo impasse no movimento crítico, e não tenho dúvida de que a Universidade está chamada a trabalhar no sentido de resolvê-lo. Críticos “pessoais” têm-los de primeira ordem, como os srs. Tristão de Athayde, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque, Barreto Filho, entre os mais velhos; Lauro Escorel, Almeida Sales, entre os mais moços. A tradição erudita, contudo, perdeu-se ao nascer, abafada pelo movimento do Recife; e a filosófica pouco progrediu depois dele. É impressionante como, entre nós, a crítica não contribuiu depois de Sílvio Romero, com nenhuma obra sólida, amplamente

arquitetada, para a compreensão da nossa cultura. Nos melhores casos, temos ótimos artigos que vão se encaixando periodicamente em livros, como os *Estudos de literatura brasileira*, de Veríssimo; os *Estudos*, de Tristão de Athayde; o *Jornal de crítica*, de Álvaro Lins; o *Diário crítico*, de Sérgio Milliet. Nada, porém, de um esforço largo e amadurecido de revisão de valores, de verdadeira filosofia da crítica. A nossa esperança, à vista do mau funcionamento das nossas jovens universidades, está agora presa à monumental *História da literatura brasileira*, sob a direção de Álvaro Lins. Dela pode brotar um verdadeiro rumo para os estudos de literatura brasileira, concebida ao mesmo tempo como trabalho erudito e construção da sensibilidade. Deste modo, o ponto de vista “universitário” será apresentado ao Brasil por um punhado de críticos não universitários, excetuados dois ou três dos colaboradores. Esperemos que este esforço realmente gigantesco seja compreendido pelos poderes responsáveis pela educação, para que eles proporcionem às universidades os elementos necessários para retomá-lo e renová-lo sempre.

*

Pelo que ficou indicado, parece claro que o ensino superior da literatura brasileira é um problema que não se resolve com duas aulas semanais durante um ano de curso, nem com três, nem com dez. É necessário rever completamente o critério que até aqui tem norteado a sua organização, transformando-a em disciplina por excelência de penetração na cultura brasileira.

Para tal, a primeira coisa a se fazer é instituir de fato um “curso” de literatura brasileira, e não reduzir o seu ensino a matéria complementar do estudo de língua portuguesa. Três anos de currículo normal e mais cursos de aperfeiçoamento. Discussão do problema crítico, estudos de teorias literárias, da evolução das ideias, do condicionamento histórico-social; formação do gosto, revalorização dos conceitos, combate aos preconceitos que vêm de Sílvio Romero e, mesmo, de muito antes dele. Preparo de teses, bolsas de estudo para pesquisa nos Estados. Um vasto programa, que faria da literatura nacional, como é seu direito, o núcleo central das secções de Letras das atuais Faculdades de Filosofia, e não uma das muitas “matérias” perdidas num canto do currículo.

Notas de crítica literária – Textos de literatura

Recebi quatro volumes da *Pequena biblioteca de literatura brasileira*¹, dirigida pelo Professor Antônio Soares Amora, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (e não Faculdade *de Letras*, como diz a folha de rosto, provavelmente empastelada). Quem se interessa pelo destino da literatura neste país, pode compreender a alegria com que os li e estudei. Na simplicidade da sua aparência e propósitos, representam, nada menos, que a inauguração entre nós da publicação sistemática de textos literários destinados ao ensino e à cultura, com o necessário aparelhamento crítico. E o meu prazer ficou ainda mais completo quando vi que a organização e a realização estão confiadas a licenciados e doutores em letras, da nossa Faculdade. Isto é, foi necessário aparecerem as primeiras gerações por ela formadas para que surgisse a consciência do verdadeiro ensino de literatura, entregue até aqui ao amadorismo dos estudiosos sem formação especializada.

O ensino de letras está apenas começando no Brasil; apenas agora começa a escapar das garras amarelas dos gramáticos e filólogos para viver e respirar, nutrir-se de ideias, de vida e de beleza. À Faculdade de São Paulo, assim como à do Rio, cabe levar avante esta tarefa difícil, através do esforço dos jovens especialistas. Como disse anteriormente, não sou dos que acham que o gênio se aprende e que a erudição é necessária para criar obras-primas, mas creio que o gênio precisa de atmosfera para receber e valorizar as suas criações, para dar consciência delas ao seu tempo e ao seu país. E é precisamente na formação dessa atmosfera que atua o estudo das letras, ligando a cultura à vida e consolidando a capacidade receptiva dos leitores e amadores. Sem isso, a literatura permanece uma série irregular de morros isolados, em vez de se organizar na orografia sólida das culturas amadurecidas.

A presente coleção, que “não constitui novidade editorial senão no Brasil”, como assinala muito bem o prefácio do organizador, pode desempenhar um papel de relevo na iniciação literária dos jovens e na cultura do público em geral. E é uma garantia vê-la confiada à ardorosa flama desse belo tipo de *scholar* que é Antônio Soares Amora, cujo idealismo tem força bastante para enfrentar a inércia e os maus hábitos mentais do nosso meio ensinante, secundário e superior.

*

A sra. Maria de Lourdes de Paula Martins vem-se tornando especialista nas questões anchietanas, com ensaios, artigos e a própria tese de doutoramento em letras, publicada nos boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo: *Contribuição para o estudo do teatro tupi de Anchieta*. A ela foi confiado o 1º volume da *Pequena biblioteca de literatura brasileira*, dedicado à poesia do ilustre jesuíta.

A característica principal do livrinho é a nitidez. Se do ponto de vista propriamente crítico a autora não revela verdadeira profundidade, são inegáveis do ponto de vista técnico, o equilíbrio e a discrição da obra. Boa apresentação, boa divisão, boa língua, segurança de conhecimentos, fazem de *Anchieta* um excelente ensaio de história literária.

¹ *Pequena biblioteca de literatura brasileira*, sob a direção do professor Antônio Soares Amora da Faculdade de Letras (sic) da Universidade de São Paulo. Editora Assunção Limitada. São Paulo.

1 — *Anchieta* — I — *Poesias*, Introdução, seleção e notas por M. L. de Paula Martins. 2 — *Gregório de Matos*, Introdução, seleção e notas por Segismundo Spina. 18 — *Gonçalves de Magalhães*, introdução, seleção e notas por José Aderaldo Castelo. 58 — *Amadeu Amaral*, Introdução, seleção e notas por Manoel Cerqueira Leite.

Na parte da antologia ficam ainda mais patentes os seus méritos pelo que respeita as poesias tupis do velho missionário. Em vista da infidelidade das traduções anteriores, a autora as retificou e as retraduziu. Sabendo tanto de tupi quanto de sânscrito, nada posso dizer do êxito da empresa. O que sei é que lhe sou grato por nos ter dado textos agradáveis e ao que me parece, mais humanamente interpretados. Aliás, como salienta muito bem a Dra. Maria de Lourdes de Paula Martins, “a obra literária de Anchieta tem menos interesse estético que científico e histórico”, embora seja “certo que, extraordinariamente, há momentos em que o poeta domina o missionário. São os momentos de solidão, na imensidade americana. Os versos brotam espontâneos e irresistíveis, ardentes, por vezes, sempre comovidos”. Não duvido; mas, por vezes ou sempre, o fato é que nunca são poéticos. É sabido que os amores ardentes são os menos correspondidos, e o de Anchieta pela poesia, se é que existiu, sofreu da mesma sorte. Creio, todavia, que para ele não havia arte nem poesia, mas simplesmente ímpeto religioso, ao qual subordinava os demais e por amor do qual empregou os instrumentos mais diversos, inclusive o verso — o que não quer dizer inspiração poética. Na literatura brasileira, a sua presença é simplesmente de *cortesias*, como o título de lorde nos filhos mais moços dos titulares ingleses.

O trabalho do sr. Segismundo Spina, licenciado em letras sobre Gregório de Matos, não possui a mesma segurança, o mesmo domínio do assunto que o anterior, embora seja mais ambicioso na sua parte crítica e interpretativa. O jovem escritor é difuso na linguagem e nem sempre consegue exprimir as ideias com clareza; mais ainda com certeza. A análise do meio social e do ambiente literário pecam não apenas pela banalidade como também imaturidades dos conceitos, não falando da estranha linguagem de certos trechos, como da pedra que *começa* da forma social *pretensa*, da metafísica concebida como adivinhação. Eis os trechos, para não me acusarem de maldade: “A pedra fundamental da colonização já havia começado em 1526, quando” etc.; “O núcleo social dessa época representado pelos senhores de engenho, como vimos, não podia ser a forma constante da sociedade brasileira: aristocrático e, sobre pequeno — pretense, contrastava com a vida social precária e abominável que envolvia a classe pobre, e que desde a Idade Média já vinha desprotegida e abandonada”; “Seria, então, uma interessante tese de metafísica saber se Gregório, na hipótese de que tivesse vivido somente no Brasil, acabaria escrevendo suas poesias em tupi ou africano”.

São trechos que desabonam de modo assustador a cultura geral do sr. Spina. O segundo, para o qual chamo a sua atenção, contém umas quatro incoerências histórico-sociológicas de arrepiar os cabelos.

Noutras partes o ensaio melhora. Assim é que, malgrado a certa intemperança da linguagem e preciosismo do pensamento, o autor consegue traçar de modo bastante sugestivo a vida indisciplinada do grande poeta. Analisa bem o problema das influências, comentando com acerto as acusações de plágio. A admiração por Gregório não lhe perturbou o espírito crítico, e o sr. Spina pode, deste modo, reconhecer as limitações e desfalecimentos de uma obra desigual, transmitida à posteridade sob forma deficiente. Não obstante, comete erros de observação desse quilate: “O amor em Gregório não é o amor desvario, o amor idealizado e frívolo, o amor elevação; mas o amor brejeiro, o amor eminentemente prático, o amor aventureiro e improvisado para os momentos de volúpia”. Deixando de lado a duvidosa coerência dos termos, lembremos apenas que a parte porventura mais profunda e lírica de Gregório é a que corresponde ao seu grande e platônico amor por Dona Angela de Sousa Paredes — que, sendo o mais puro, foi também o mais forte dos seus sentimentos em contradição com o que diz o jovem crítico.

A parte antológica é boa, e boas as anotações que a ilustram. Pelo visto, o sr. Segismundo Spina tem maior vocação para a análise linguística do que para a interpretação poética e a compreensão histórica do fenômeno literário.

O *Gonçalves de Magalhães*, do sr. José Aderaldo Castelo, licenciado em letras e Assistente de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, revela o espírito oposto. O autor é, realmente, um historiador da literatura, dotado de apreciável espírito crítico e retidão de juízo. Talvez se pudesse censurar o seu amor um tanto esquemático pelas conclusões numeradas, pelas reduções meio rígidas. Fora daí, o trabalho dá as melhores esperanças quanto ao seu futuro desenvolvimento, revelando, como já revela, capacidade de análise, compreensão dos conjuntos de bom gosto. Dentro dos limites exíguos do ensaio de introdução, o sr. José Castelo conseguiu uma bela síntese da obra de Magalhães, autor que ele situa e julga com segurança: autor cuja importância é mais de história literária, e que, graças à sua posição histórica, ocupa na literatura um lugar demasiado alto para os seus poucos méritos.

Quanta à parte de antologia, devo dizer que, mais de uma vez, o critério do autor me pareceu duvidoso: quando, por exemplo, abusa do direito de fragmentar peças relativamente curtas. Seria melhor reproduzir um trecho apenas, e não vários trechos intercalados de resumos. Para os alunos de literatura, o sistema de conta-gotas dá uma impressão de artifício e esterilidade.

O sr. Castelo anuncia um estudo sobre a poesia épica brasileira. Como no presente livro faz algumas considerações sobre o assunto, gostaria de fazer-lhe um reparo. Diz ele que a épica não corresponde ao caráter nacional desinteressado ou interessado apenas com intermitência pelas glórias do passado. Acha o argumento muito fraco, para não dizer sem sentido. Nenhum povo é mais exaltadamente patriota que o francês, e também ele, segundo um dito que se tornou rifão, não tem miolos épicos. No caso do Brasil, talvez seja necessário levar em conta a circunstância, mais literária e por isso mais segura, de que a nossa literatura só ganhou forças quando a epopeia já era forma ultrapassada, artificial, portanto. Não obstante, a nossa literatura está cheia de substância épica, não vasada nos moldes tradicionais do poema de grande extensão mas, nem por isso, menos autêntica. Exemplo (é claro), Castro Alves.

O *Amadeu Amaral*, do sr. Manoel Cerqueira Leite, doutor em letras e livre-docente da Universidade de São Paulo, revela mais maturidade, que os anteriores, sendo o único que consegue, realmente, nos dar a impressão de que o autor apresenta uma visão original do poeta estudado. Amadeu é compreendido, interpretado e situado com bastante maestria, deixando no leitor a impressão de que o crítico *contribuiu* decisivamente para o seu estudo.

Passando à parte negativa, quero observar que o sr. Cerqueira Leite abusa, a meu ver, das classificações e do jargão técnico. Interioranismo, sincretismo poético, satanismo, pessimismo, dualismo, dinamismo, neoclassicismo, neorromantismo, parnasianismo, herói interior, supraconsciência, idolatria, estesia dinâmica, — eis alguns dos termos e categorias de que lança mão o autor, para dizer coisas que, no fim de contas, talvez não requeressem tanto luxo vocabular. Mais: o sr. Cerqueira Leite me parece um pouco preocupado com a necessidade de rotular e classificar o poeta dentro desta ou daquela tendência. É verdade que, logo em seguida, derruba toda preocupação deste gênero, chegando na parte verdadeiramente sugestiva do ensaio, na caracterização de Amadeu como poeta livre, acima de escolas e inexplicável por meio delas.

Com os defeitos que possam ter, com as qualidades que indubitavelmente têm, os quatro volumes que analisei rapidamente constituem um apreciável começo na boa obra de prover o ensino de literatura brasileira de textos decentes. Não falando do valor, muito seu, de servir de trampolim para estudiosos inéditos e tão promissores, quanto o sr. José Castelo, ou da oportunidade de desenvolvimento de outros já consagrados como o sr. Cerqueira Leite.

Notas de crítica literária – Literatura de combate

Nos tempos ainda recentes e, para muita gente, saudosos, do Estado Novo, houve escritores que inventaram modos muito sutis de combatê-lo e burlar a intolerância policial do DIP. Alusões, trocadilhos, metáforas e, volta e meia, um golpe direto, de que resultava a suspensão, geralmente antecedida pelos famosos recados, advertências etc. Osório Borba ficou famoso pelo combate longo e cabeçudo que levou a cabo nas colunas do *Diário de Notícias*, lançando mão de todos os recursos possíveis, sendo advertido, submetido a censura prévia, suspenso, mas voltando sempre à carga, sem desânimo, para malhar homens e instituições da ditadura fascistoide. Creio que o país inteiro lhe é grato por esse bom combate — sobretudo porque ele, compreendendo bem a natureza social e ideológica do regime que nos oprimia, estendeu a luta a todas as formas de fascismo e defendeu todas as formas da democracia, dando, deste modo, amplitude ao seu oposicionismo militante.

A Casa do Estudante do Brasil acaba de editar uma coleção de artigos seus com o nome de *Sombras no túnel*¹. Como indica o título, são notas e artigos do período ditatorial, de que mal acabamos de emergir meio estremunhados como quem sai de um longo túnel. Dentro do túnel, nem sempre podemos distinguir as coisas; percebemos as suas sombras. Do mesmo modo, o escritor antifascista não podia dar nome aos bois, e era obrigado a sugerir os contornos para que o leitor identificasse os cornos fantásticos, os rabos constritores e, sobretudo, os quatro sólidos cascos que amassavam o pobre chão da pátria. Não há dúvida que ainda estamos estremunhados, a julgar pelas cabeçadas que temos dado e recebido; o túnel foi longo e, neste país montanhoso, há sempre a possibilidade de novos túneis. Muito oportuno, pois, que Osório Borba nos venha lembrar o passado imediato e as suas sombras terríveis.

Sombras no túnel é um exemplar típico do bom jornalismo político. A literatura de jornal é transitória entre todas e nós, seus praticantes, menos duráveis que as rugas de um mesmo lago. O interesse político é momentâneo por excelência e nós, seus servidores, rapidamente dissolvidos pela marcha dos fatos. Títulos bem pouco animadores para a duração desta obra de Osório Borba. Penso, todavia, que o autor não pretendeu projetar seu livro no futuro. As obras duráveis são feitas em vista de um leitor mais ou menos idealizado, um leitor que refaça o processo do pensamento e assimile a substância mais íntima do trabalho criador. As crônicas de Osório Borba foram escritas para um leitor de carne e osso, contemporâneo das suas mágoas, participante delas; não lhe interessou a duração, mas a atividade momentânea, o momento que passa por nós, enche o peito de revolta e desencadeia a ação, ou dá contorno às ideias. Publicadas agora, elas agem em cheio sobre nós, mantêm viva a nossa consciência do período de ditadura fascista de que saímos, sem que tenhamos ainda saído da unha de gato dos seus vícios políticos. Publicadas daqui a quinze ou vinte anos não teriam mais sentido, porque se referem, de maneira quase sempre simbólica, a acontecimentos que os nossos filhos não terão vivido, a pessoas que não saberão mais situar.

Com efeito, para romper a tirania da censura prévia, Osório Borba lançou mão de uma série daqueles subterfúgios a que me referi inicialmente. Ora narra coisas do Peru e de São Domingos, que parecerão irrelevantes ou simplesmente anedóticas aos nossos pósteros, mas que nós gozamos plenamente, porque quando as lemos e, mais ainda

¹ Osório Borba, *Sombras no túnel*, C.E.B., Rio de Janeiro, 1946.

quando as líamos, sabemos que Benavides ou Trujillo quer dizer Getúlio, que Lilliput vale pelo Brasil, e assim por diante.

Podemos dividir em duas partes o livro de Osório Borba: a parte em que ataca os homens e os fatos do Estado Novo, enquanto sintomas de uma situação fascista, antidemocrática, e a parte em que alarga a sua luta contra a própria ideologia fascista, empreendendo simultaneamente o elogio e a defesa da democracia. Em ambos os casos, o jornalista é sempre firme e brilhante — se é que valha a pena aplicar este último e safadíssimo adjetivo a um pensamento tão reto, a um estilo tão sóbrio e desataviado.

O núcleo das ideias de Osório Borba é o horror indignado e ativo contra orientações e ações reacionárias; a sua preocupação básica, o esforço para denunciar todas as máscaras que elas assumem de preferência as mais disfarçadas e sem ar de. Assim, por exemplo, a exploração em torno do comunismo, tomado como pretexto para tudo, servindo para justificar tudo que se faz ou pretende fazer de vesgo. Negam-se medidas necessárias sob pretexto do perigo comunista, tomam-se medidas odiosas sob o mesmo pretexto, a ponto do comunismo virar essência misteriosa, colocada ao centro de tudo, conspirando em cada tijolo de casa contra as santas instituições etc. etc. O comunista é o “bode *inracional*” mencionado por um general do nosso exército, em metáfora que Osório Borba toma como centro das reflexões sobre o assunto, mostrando a inconsistência e a má-fé do velho chavão reacionário, amparado no qual pôde o sr. Getúlio Vargas, calmamente, suprimir as liberdades constitucionais e estabelecer um regime de força.

No fundo, pensa o autor, parte da culpa é devida à confusão das nossas ideias e atitudes em matéria política. Esta confusão, vemo-la acusada por ele num discurso feito na Câmara dos Deputados, em abril de 1934, quando representava o seu Estado natal de Pernambuco. Discurso que fez muito bem de publicar em *Sombras no túnel*, a fim de que os constituintes de agora sejam mais precavidos, em matéria de provocação reacionária, do que os colegas pré-estado-novistas.

Isto nos leva à observação muito importante de que Osório Borba foi dos poucos deputados de então que, sem serem socialistas, foram decidida e esclarecidamente antifascistas. Naqueles tempos, lembro-me muito bem, o antifascismo era quase um privilégio dos socialistas de vários matizes. Os chamados democratas, cavalheiros liberais e sinceramente respeitadores das liberdades públicas, ou viam o fascismo com indiferença ou, na maioria dos casos, não deixavam de ver nele um bom instrumento contra o malfadado comunismo. E tão grande foi a sua inconsciência que 1º — não opuseram o menor obstáculo ao Integralismo, dando-lhe, na melhor hipótese, um sorriso divertido e 2º — não perceberam, nem suspeitaram, a íntima união entre reacionarismo e fascismo. Deste modo, não foram capazes de prever que o desfecho das manobras do sr. Getúlio Vargas e auxiliares contra as liberdades constitucionais devia desabrochar num tipo qualquer de fascismo ou semifascismo, qual foi o ainda quente Estado Novo. Refiro-me, naturalmente, aos democratas liberais, porque a maioria conservadora, esta lambeu os beiços.

Foi preciso a ditadura, foi preciso a guerra, foi preciso, sobretudo, a derrocada do fascismo, para que o antifascismo deixasse de ser, no Brasil, um sentimento privativo dos socialistas. Na Câmara de 34, além de um ou outro classista, do sr. Domingos Velasco e de Osório Borba, não me lembro de deputado tão possuído do ideal democrático a ponto de chegar ao antifascismo militante. Não é de estranhar que tal corporação votasse a “lei monstro”, o estado de guerra, calçando com estas pedras a estrada triunfal do sr. Getúlio Vargas. Dezenas de homens que, mais tarde, fariam no Estado Novo uma oposição sistemática e corajosa se viram então, totalmente obnubilados pela hábil propaganda do Governo, em torno do perigo comunista, em torno do “bode *inracional*” de que fala Osório Borba. De toda a brilhante e aguerrida bancada de São Paulo, nem um só deputado se

ergueu para verberar o assassinio das liberdades constitucionais, preparado com a colaboração solícita de um ministro paulista. Apenas, na oposição, a grande voz de Antônio Augusto Covello, cujos discursos, em que estabelecia o caráter totalitário da Lei de Segurança e vaticinava os desmandos que ela iria permitir, constituem a acusação mais terrível contra os que então pecaram por fraqueza ou incompreensão. Pecaram, em grande parte, por confusão — para voltarmos ao autor de *Sombras no túnel*. Confusão entre ordem e tirania, entre comunismo e banditismo, entre tolerância e fraqueza, entre fascismo e organização.

Hoje, temos de novo uma Câmara, onde é verdade, nem só os socialistas são antifascistas, mas onde ainda há campo para as maiores confusões. Aproveitando a crise, não faltará, de novo, quem agite no ar as fórmulas salvadoras do braço forte e da preservação das “nossas tradições”. O fascismo pode não brotar apenas de onde se espera, isto é, dos grupos sucessores da extinta Ação Integralista Brasileira. Nos grupos conservadores, formalmente não totalitários, há ótimas condições de germinação para os seus bacilos. São eles, na verdade, que dão força aos outros, aventureiros ou iluminados, pouco importa; que os incluem nas suas chapas, se valem das suas ligações, dão-lhes oportunidades. Porque sabem que, ninguém melhor que eles, representam “as nossas tradições”, isto é, os seus interesses, dos quais são uma espécie de tropa de choque ideológica e militante.

Por isso, dou grande importância ao livro de Osório Borba, importância de momento, mas nem por isso menor para quem faz da inteligência arma de combate diário. Proponho, mesmo, que *Sombra no túnel* seja distribuído na Assembleia Constituinte, não para os conservadores reacionários ou demagogos estado-novistas, que a estes não adianta, mas para os democratas liberais, mais ou menos conservadores na hora decisiva, que muitas vezes pecam por falta de informação.

Notas de crítica literária – *Sagarana*

O grande êxito de *Sagarana*¹, do sr. J. Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário. Há cerca de trinta anos, quando a literatura regionalista veio para a ribalta, gloriosa, avassaladora, passávamos um momento de extremo federalismo. Na *intelligentsia*, portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pé sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Foi o tempo em que todo jovem promotor e delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou uma novela sertaneja, quase sempre lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco lhes assanhava a sensibilidade litorânea de nascimento ou educação.

A reviravolta econômica nos grandes Estados, subsequente à crise de 1929, alterou os termos da equação política, e a descentralização federalista, depois de alguns protestos nem sempre platônicos, foi cedendo passo à nova fase centralizadora, exigida quase pelo desenvolvimento da indústria. Processo cuja aberração foi o Estado Novo, assim como a Constituição castilhistinha tinha sido a aberração do processo anterior.

Para compensar, — como às vezes acontece, — a *intelligentsia* se virou para o bairrismo. Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento geral eram provincianos, foi chique ser nacionalista, e o porta-voz mais característico da tendência foi Olavo Bilac. Agora, que as forças unitárias predominam e já se vai generalizando um certo sentimento do todo, — deste todo de repente vivo e existente por meio do rádio e do aeroplano, — agora a moda é ser bairrista, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o sr. Gilberto Freyre, pai da voga atual da palavra “província”. Todos falam na sua província, nas suas tradições etc. etc., embora a maioria prefira fazer como seu Rui da canção, isto é, ela lá e eu aqui. Quando chega ao Rio, o jovem intelectual não mais se esforça por mudar a pronúncia e parecer familiarizado com a cidade; capricha o sotaque e escreve imediatamente sobre a negra velha que (diz ele) o criou, falando dos avós, da pequena terra em que nasceu etc. O maior elogio do dia é “sabor da terra”, traduzido do francês, já se vê, e a maior ofensa é dizer a um escritor que ele “não tem raízes”.

Natural, em meio semelhante, o alvoroço causado pelo sr. Guimarães Rosa, cujo livro vem cheio de “terra”, fazendo arregalar os olhos aos intelectuais que não tiveram a sorte de morar ou nascer no interior (digo, na “província”) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam do nome da árvore grande do largo da igreja, coisa bem brasileira. Seguro do seu feito, o sr. Guimarães Rosa despeja nomes de tudo — plantas, bichos, passarinhos, lugares, modas — enrolados em locuções e construções de humilhar os cidadãos: “Irra, que é talento de mais”, como o deputado português, mal comparando.

Mas *Sagarana* não vale apenas na medida em que nos *traz* um certo sabor regional, mas na medida em que *constrói* um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A *província* do sr. Guimarães Rosa — no caso Minas — é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do sr. Guimarães Rosa,

¹ J. Guimarães Rosa, *Sagarana*, Editora Universal, Rio, 1946.

o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias.

Transcendendo o critério regional por meio de uma condensação do material observado (condensação mais forte do que qualquer outra em nossa literatura da “terra”), o sr. Guimarães Rosa como que iluminou, de repente, todo o caminho feito pelos seus antecessores. *Sagarana* significa, entre outras coisas, a volta triunfal do regionalismo do Centro. Volta e coroamento. De Bernardo Guimarães a ele, passando por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato, Amadeu de Queiroz, Hugo de Carvalho Ramos, assistimos a um longo movimento de tomada de consciência, através da exploração do meio humano e geográfico. É a fase do pitoresco e do narrativo, do regionalismo “entre aspas”, se dão licença de citar uma expressão minha em artigo recente. Fase ultrapassada, cujos produtos envelheceram rapidamente, talvez à força de copiados e dessorados pelos *minores*. Fase, precisamente, em que os escritores *trouxeram* a região até o leitor, conservando, eles próprios, atitude de sujeito e objeto. O sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior, em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência.

Sagarana nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura. A língua parece finalmente ter atingido o ideal da expressão literária regionalista. Densa, vigorosa, foi talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. Mário de Andrade, se fosse vivo, leria, comovido, este resultado esplêndido da libertação linguística, para que ele contribuiu com a libertinagem heroica da sua.

Além das convenções literárias, *Sagarana* se caracteriza por um soberano desdém das convenções. O sr. Guimarães Rosa — cuja vocação de virtuose é inegável — parece ter querido mostrar a possibilidade de chegar à vitória partindo de uma série de condições que conduzem, geralmente, ao fracasso. Ou melhor: todos os fracassos de seus predecessores se transformaram, em suas mãos, noutros tantos fatores de vitória.

Para começar, a própria temática, batida e aparentemente esgotada. Em matéria de regionalismo, só aceitamos, de uns vinte anos para cá, o nordestino, transformado por sua vez e por força do uso, em arrabalde pacífico e já sem surpresas da nossa sensibilidade literária. Em seguida, o exotismo do léxico, recurso geralmente fácil, abusado pelos escritores gaúchos. Depois, a tendência descritiva, quase de composição escolar, familiar a quem vive em contato com os pequenos jornais do interior e, em literatura, relegada a segundo plano pelas exigências tanto de ação quanto de introspecção do romance moderno. Finalmente, o capricho meio oratório do estilo, que há muito consideramos privativo da sublitteratura.

Pois o sr. Guimarães Rosa partiu de *todas* estas condições, algumas das quais bastaram para fazer naufragar escritores de maior talento, como Monteiro Lobato, ou reduzir às devidas proporções outros indevidamente valorizados, como o velho Afonso Arinos; não rejeitou nenhuma delas e chegou a verdadeiras obras-primas, como são alguns dos contos de *Sagarana*.

Passando a setor de ordem mais pessoal, talvez possamos dizer que a qualidade básica do autor escapa à crítica, porque só pode ser sugerida por meio de imprecisões como “capacidade de contar”, “vigor narrativo” e outras coisas que, tudo exprimido, nada dizem de positivo. O meu mestre e amigo Giuseppe Ungaretti usaria expressão mais direta, invocando razões de ordem hormonal em calão pitoresco, que eu não me atrevo a

trazer para este bem-comportado rodapé e que, segundo ele, são as únicas a exprimir a força criadora dos artistas poderosos como é o sr. Guimarães Rosa.

Sagarana se caracteriza pela paixão de contar. O autor chega à condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios. Todos os meios e até a ampliação retórica são bons, desde que nos arrebatem da vida, transportando-nos para a vida mais intensa da arte.

Já se vê por aí que o sr. Guimarães Rosa retorna, em grande estilo, a concepção do contista-contador, para o qual a verdade está na narração e na descrição, para o qual as fachadas, os casos de amor, os estouros de boiada e os crepúsculos têm valor eterno, acima de quaisquer outros. Por outro lado, como ficou sugerido, a região, deixando de ser, para ele, simples localização da história, com funções de pitoresco e anedótico, passa a verdadeira personagem (se assim me posso exprimir), tanta é a persistência e a profundidade com que vêm invocados a sua flora, a sua fauna, o seu relevo. Há, mesmo, certos contos, como “São Marcos”, em que só ela redime o anedótico e garante o toque literário autêntico. Em “A hora e a vez de Augusto Matraga” há uma certa entrada de primavera — verdadeiro *Sacre du Printemps* — em que a natureza nos comunica sentimento quase infável, germinal e religioso.

Como padrão de arte objetiva e elaborada, perfeito na suficiência admirável dos meios, gostaria de indicar o conto “Duelo”, das maiores peças de *atmosfera* da nossa atual novelística. Uma tensão envolvente quase alucinante, alimentada sorratamente pelo autor com um omissivo vai-vem cheio de detalhes geográficos e pequenos casos laterais.

Não é aí, todavia, que devemos procurar a obra-prima do livro, mas no citado “Augusto Matraga”, onde o autor, deixando de certo modo a objetividade da arte-pela-arte, entra em região quase épica de humanidade e cria um dos grandes tipos da nossa literatura, dentro do conto que será daqui por diante, contado entre os dez ou doze mais perfeitos da língua.

Não penso que *Sagarana* seja um bloco unido, nem que o sr. Guimarães Rosa tenha sabido, sempre, escapar a certo pendor verboroso, a certa difusão de escrita e composição. Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente apenas nas grandes literaturas estrangeiras: criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte: escrevendo contos como “Duelo”, “Lalino Salâthiel”, “O burrinho pedrês” e, sobre todos (muito sobre todos), “Augusto Matraga” — sei que por tudo isso o sr. Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores.

Notas de crítica literária – Sobre um crítico

Para um crítico é sempre perigoso falar de outro: geralmente temos os nossos pontos de vista mais ou menos firmados a respeito do ofício, e tanto mais nos apegamos a eles quanto eles são por assim dizer os nossos instrumentos de trabalho. Se o instrumento de trabalho do colega estudado é parecido com o nosso, somos levados a admirá-lo revendo nos seus escritos um pouco de nós mesmos. Se é diferente, somos levados a encará-lo com desconfiança, pois para admiti-lo somos obrigados, não raro, a admitir primeiro a deficiência do nosso. Além disso, detêm-nos certos escrúpulos de ética profissional, tanto no ataque, que poderia parecer despeito, quanto na admiração, que poderia parecer barretada prudente.

Não de menos a crítica é um gênero literário como os outros, e não há razão para deixá-lo de lado num rodapé que procura, mais ou menos, informar o leitor sobre o movimento literário. Com estas precauções iniciais, passo a abordar a 4ª série do *Jornal de crítica*, do sr. Álvaro Lins, mestre de todos nós que lidamos com a crítica no Brasil.¹

O primeiro reparo que fazemos ao folhear esta 4ª série é a que os estudos sobre ficção e poesia são em número limitado, predominando os de teoria literária, ideias etc. Parece que o crítico, à medida que progrediu no seu trabalho, foi sentindo cada vez mais necessidade de ventilar ideias em vez de interpretar criações artísticas — etapa perfeitamente justificável e, deixem-me dizer desde já, em muito boa hora empreendida pelo sr. Álvaro Lins. Na sequência dos seus livros, este ficará, talvez, como o exemplar mais típico de crítica de ideias até aqui praticada por ele com maior parcimônia. Se não me engano, (não tenho o artigo à mão) ao fazer a resenha da 2ª série do *Jornal de crítica* há uns três anos, observei que o sr. Álvaro Lins não me parecia manobrar neste terreno com a mesma mestria demonstrada em outros, principalmente no da crítica de ficção. Agora sou obrigado a inverter a afirmativa, porque me parece que, no caso em vista, ele se realiza com mais firmeza na análise e discussão das ideias do que na interpretação dos romances e, mesmo, da poesia. Razão a mais para lhe estimarmos a obra, cuja variedade fará com que permaneça em prateleira sempre consultada da nossa estante.

A esta altura da sua carreira, já não tem mais sentido “julgar” o sr. Álvaro Lins. Trata-se, apenas, de discutir, esclarecer, interpretar uma obra solidamente assentada em nossa literatura, à qual tem prestado, nestes últimos sete anos, um serviço apenas comparável ao do sr. Tristão de Athayde, no decênio de Vinte, e o de José Veríssimo, no começo do século. Como estes predecessores ilustres, o sr. Álvaro Lins tem sido o principal fator para a manutenção, entre nós, de uma elevada compreensão da crítica, num trabalho constante e pertinaz de apoio e interpretação do movimento literário. Não quero dizer que seja “o melhor” crítico brasileiro, porque estas questões não têm sentido. Na primeira plana, em que ele se coloca, aí estão os srs. Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Afonso Arinos de Mello Franco, Octávio Tarquínio de Sousa, Barreto Filho, Otto Maria Carpeaux e mais alguns. O que não há dúvida, todavia, é que, de todos os citados, ele é o “mais” crítico, o único que não interrompe a atividade, que não a cultiva incidentalmente, que não se cansa de criticar — e isto vale dizer que é, de todos, o que mais consciência revela da sua missão, encontrada pelos outros em setores diferentes: história, política, filosofia.

A prova desta vocação do sr. Álvaro Lins é, justamente, a capacidade de apresentar, nos vários volumes de *Jornal de crítica*, aspectos diversos, ora se detendo na ficção, ora

¹ Álvaro Lins — *Jornal de crítica* — 4ª série — Livraria José Olympio Editora Rio — 1946.

cuidando da poesia com mais afinco, ora, como no presente, se voltando sobretudo para a discussão das ideias, literárias, filosóficas ou políticas, sem, por isso, deixar um só momento de ser crítico literário. É que, no sr. Álvaro Lins, o crítico se mistura tão intimamente com o humanista (no sentido largo), com o cidadão que o seu trabalho está, a todo momento, assumindo o aspecto de debate com os problemas do mundo. Embora ninguém, mais do que ele, tenha a preocupação de salvaguardar a autonomia e a pureza da literatura, acima das suas utilizações não-literárias, ninguém, mais do que ele, a tem sabido compreender dentro do momento, da direção humana e social. Sob este ponto de vista, houve, aliás, na obra do sr. Álvaro Lins, é inegável, uma passagem (não digo evolução) da atitude mais puramente estética para a atitude mais participante; e, com ela, uma atenuação de certa confiança ativa em si mesma em favor de maior humildade profissional. Na 1ª série do *Jornal de crítica*, o sr. Álvaro Lins acentuava, talvez demasiado, o desejo de, pessoalmente, se colocar acima da contingência e construir obra duradoura, válida para o futuro e, literariamente, de não transigir com os elementos anestésicos da literatura. Com o correr do tempo, modificou um pouco a atitude inicial, aceitando sem relutar as implicações sociais (isto é, contingentes) da produção artística, participando com maior frequência nas questões do momento, como que reconhecendo a necessidade de abaixar a mira dos seus estudos para integrá-los melhor no minuto presente, sem com isso comprometer-lhes a solidez e o brilho. Numa palavra, deu à sua obra aquele caráter de literatura empenhada, “littérature engagée”, de que fala Sartre; empenhada em não ancilar, isto é, servindo o homem e o espírito, mas evitando, o mais possível, subordinar o significado específico da obra literária ao seu aproveitamento puramente ideológico.

A 4ª série do *Jornal de crítica* nos leva a verificar tudo isso e, por conseguinte, nos serve, mais do que qualquer dos anteriores, para chegar mais perto da personalidade literária do autor, que nos aparece porventura como fruto da tensão constante entre um espírito de crítico e um temperamento de lutador. A sua *maneira* de escrever se caracteriza por grande policiamento mental, que o leva a banir dos estudos inclusive o senso de humor e o aproxima, não raro, da frieza, visto que pouco se afasta de um meticuloso equilíbrio. Por outro lado, é notória a sua tendência polêmica, à qual se abandona de corpo e alma, sem rejeitar parada, se me permitem a gíria. As suas ideias são claras e firmes; daí, talvez, a segurança com que as defende sempre que há oportunidade. Às vezes chega a parecer que o sr. Álvaro Lins não duvida — tal a segurança comunicada aos seus conceitos; e é provável que nesta circunstância esteja uma das causas de sua predileção pela crítica judicativa, porque, se o seu temperamento é afirmativo e a sua organização mental exige nitidez de linhas, nada mais natural que, para ele, a função crítica por excelência esteja ligada ao julgamento literário, surgindo este como resultante da convergência de seu espírito com o seu temperamento. Além disso — é preciso notar — para a sua rigorosa noção de ética profissional o julgamento aparece como exigência de um espírito que se compraz na responsabilidade assumida.

Se não estou mal-informado, o sr. Álvaro Lins é suplente de deputado pelo Estado de Pernambuco, em cuja política tem participado intensamente. Com este dado, podemos chegar mais perto da sua personalidade literária, estabelecendo uma sequência elucidativa, em que se alinham o gosto pelo debate, a necessidade de ação e a tendência judicativa em crítica. Optar, julgar, agir — processos que talvez lhe condicionem tanto a vida quanto a obra e que muito bem cabem na sua natureza de católico inconformado, cheio de dramas e aspirações.

Não se pode, é claro, dizer — como dizem os inimigos ou invejosos de Sílvio Romero — que é sobretudo polemista, pois é um crítico autêntico, embora seja, ao mesmo tempo, um intelectual combativo quando entram em jogo as suas convicções ou, mesmo,

suscetibilidades pessoais. Voltando ao ponto de partida, confesso agradar-me a fórmula que lhe apliquei e que terá, se tiver, o relativo valor de todas as fórmulas: espírito crítico em temperamento de lutador — a serenidade da inteligência disciplinando a ebulição dos impulsos e o julgamento crítico se compondo segundo as suas linhas de força, numa combinação que tende mais para o julgamento do que para a interpretação ou o comentário.

Por ver desta maneira a personalidade do sr. Álvaro Lins é que sou um dos seus mais constantes admiradores. O humanismo de intelectual “empenhado” dá à sua crítica atual um calor que ela provavelmente não teria, caso levasse muito avante o certo hieratismo com que primeiro nos apareceu, austera e sequiosa de absolutos. A tendência de julgar, discriminando com severidade e afirmando com intransigência os padrões literários, pode não raro engendrar, com o exercício prolongado da crítica, o sentimento de infalibilidade, que descamba às vezes até o pedantismo (este espantinho de todos nós, comentadores de obras literárias), que o sr. Álvaro Lins afastou do seu caminho pela compreensão mais humilde dos caminhos dos outros e pela integração do seu pensamento nas dores do tempo presente. Pedantismo que ele próprio (estou seguramente informado) situou certa vez em conversa com muita graça, ao dizer que em todo crítico, quer queira quer não, há sempre um pouco de *mozarlesco*... Se, como membro da grei, paira sobre ele o perigo desta asa negra, não há dúvida que (para continuar na Gnomonia Ovalle-Bandeira) o seu temperamento é sobretudo de kerniano e de dantas — quer na energia das convicções e nas reações que elas motivam, quer no fervor e na pureza do apego à crítica e à literatura.

NOTA: — Em meu artigo sobre *Sagarana* ao lado de outros erros de impressão, devidos naturalmente à minha má datilografia, escapou um que faço questão de retificar. O artigo reza: “Pois o sr. Guimarães Rosa partiu de todas estas condições, algumas das quais bastaram para fazer naufragar escritores de maior talento, como Monteiro Lobato etc.” Ora, um simples e mal colocado *do* alterou radicalmente o que escrevi, e que foi seguinte: “... escritores do maior talento, como Monteiro Lobato etc.” Do, e não de. Retifico porque, devo dizer, não acho que o sr. Monteiro Lobato tenha maior talento do que o autor de *Sagarana*, como o artigo deve ter feito crer.

Notas de crítica literária – Um crítico (II)

II.

Para não correr o risco de parecer contraditório, vou dividir esta crônica em duas metades complementares, como que solicitando do leitor um esforço de se colocar em dois pontos de vista diferentes: um, relativo às possibilidades e aos deveres do crítico e da crítica moderna; outro, relativo ao destino de ambos numa perspectiva histórica. Sendo um escritor característico do seu tempo, o sr. Álvaro Lins nos serve para centro de debates sobre um problema que ele tão bem encarna.

*

1ª parte: *De como a coexistência do crítico e do político representa velha tradição e de como é louvável.*

A crítica não é apenas arte literária, mas, sob vários aspectos, verdadeira metodologia, segundo a concebeu Sílvio Romero. Daí levar-nos a atitude de espírito mais geral do que a especificidade literária, visando indagações que abrangem, não raro, diversos setores da cultura.

Nos tempos em que possuía, realmente, influência orientadora sobre a cultura, o crítico tendia a participar intensamente nos valores da sua época, falando como moralista, pensador, tanto quanto como literato. Esperava-se dele uma espécie de norma, buscada no convívio das obras literárias e aplicada ao pensamento e ao comportamento. O século por excelência da crítica, o XIX, viu críticos universais e eficientes, ao mesmo tempo (não raro), pensadores, educadores no sentido largo, concebendo a crítica enquanto atitude geral do espírito e se sentindo obrigados a intervir na vida espiritual e social. Taine, crítico de literatura, arte e filosofia, se dedicou, após a guerra de Setenta, à tarefa de dar à França um alicerce para a restauração social e política, vista por ele do lado das ideias conservadoras. O idealismo crítico de De Sanctis levou-o, na prática, à doutrinação liberal. Matthew Arnold foi dos maiores técnicos de pedagogia do seu tempo. Teófilo Braga não separava crítica de luta ideológica e chegou a presidente da República Portuguesa. Lemaitre, Faguet, Brunetière foram homens de doutrinação moral e política e, no Brasil, a eminência de Sílvio Romero provém, em grande parte, do fato de ele haver dado à sua crítica uma função amplamente social e nacional.

Não obstante, o maior crítico do século, Sainte-Beuve, se limitou à atividade literária e histórico-literária, dando o exemplo de uma especificidade bastante acentuada do trabalho crítico. Mais pura e isenta, a sua obra pressagia o ponto de vista moderno, mais acentuadamente estético e procurando separar-se de outras preocupações. Mas nem este enrolamento da crítica sobre si mesma, até certo ponto salutar, esta exigência mais rigorosa de autonomia, impediu que os críticos tendessem para a participação na vida do seu grupo e do seu tempo. Para não falar dos norte-americanos, frequentemente ligados ao pensamento político; para não citar Eliot, Middleton Murry, Spender ou Read, ingleses mergulhados em filosofia social; para ficar no Brasil, basta citar o exemplo eminente do sr. Tristão de Athayde, tão ligado ao pensamento e ação religiosa e social que acabou por comprometer o sentido literário da sua crítica.

Na 4ª série do *Jornal de crítica*, o sr. Álvaro Lins apresenta um pensamento político entrosado nas ideias literárias. Não que as suas ideias políticas estejam condicionando as literárias; ao lados destas, se apresentam como novo elemento ideológico, concorrendo todas para caracterizar de maneira mais rica o seu pensamento.

Embora não seja possível, nem conveniente, estabelecer princípios gerais sobre o assunto, é preciso convir que a política nem sempre redunde em benefício da literatura, quando o crítico *baseia* o seu critério em teorias políticas. Por outro lado, a atividade crítica nos aproxima de tal modo de nexos como “motivação-obra”, “criador-público”, “estilo-momento”, que é quase sempre prejudicial o alheamento das questões sociais do minuto que vivemos. Ao apontar, no artigo passado, a ligação entre a crítica do sr. Álvaro Lins e a sua atividade política, fi-lo com o intuito de salientar, nesta 4ª série do *Jornal*, os ensaios de fundo social e político, indicando o normativismo fecundo para o qual me parece ir caminhando o seu espírito e a sua obra.

Acho que a literatura não tem a obrigação de ser *social* nem os críticos o dever de julgar segundo padrões não-literários. Mas acho que, sobretudo em tempo como o nosso, o crítico pode enriquecer a sua obra se tomar consciência dos problemas sociais e organizar o seu pensamento em relação a eles. Cada época tem problemas-chaves, e os sociais, não se pode negar, ocupam a primeira plana em nossos dias. E a consciência é de tal modo solicitada por eles que se torna quase impossível não ter posição política definida, se não na militância, pelo menos no campo teórico. Quando cuida ardentemente de política e questões sociais, o sr. Álvaro Lins está trazendo para a sua época uma contribuição a que o homem de inteligência não se deve furtar.

Um socialista, o sr. Paulo Emílio, escreveu na resposta à *Plataforma da nova geração*: “Estou, aliás, convencido de que por maiores que sejam as realizações que possam estar reservadas à minha geração no campo literário, artístico e científico, esse conjunto não pode deixar de aparecer como um detalhe, diante do destino político, militar e religioso de uma juventude chamada a participar do desaparecimento de um Brasil formal e do nascimento de uma nação”.

Num católico inconformado e moço, como o sr. Álvaro Lins, encontro conceito paralelo, embora não coextensivo: “(...) há os momentos tormentosos e agitados, porém, em que a política ocupa o primeiro lugar como direção e compreensão dos fenômenos sociais. Há uma política da guerra, uma política da revolução, uma política da construção da paz. Parece evidente que estamos vivendo um desses momentos em que é necessário pensar politicamente”.

*

2ª parte: *De como a coexistência se revela paralelismo e não compenetração e de como, embora seja a melhor atitude para o nosso tempo, revela um enfraquecimento da crítica, vista em perspectiva histórica.*

Assim, temos que o sr. Álvaro Lins reconhece a necessidade do crítico situar-se politicamente, embora distinguindo dois reinos, se não independentes, pelo menos autônomos: o da literatura e o da política. Esta separação, muito recomendável para impedir o aviltamento da arte, significa, não de menos e em que pese à necessidade que temos nós de praticá-la, uma cunha metida na unidade espiritual do crítico. Praticando-a, o sr. Álvaro Lins, e a maioria dos contemporâneos, se divide e, por assim dizer, se dilacera, porque opõe, dentro do pensamento, o aspecto de interpretação estética ao aspecto de participação política. No primeiro, se esforça por jogar com critérios de ordem estética; no segundo, com critérios de ordem sociológica e filosófica. Mesmo que não consiga uma absoluta dualidade, o que é mesmo impossível, o esforço revela a sua posição: não misturar as duas esferas.

Ora, semelhante modo de agir, praticamente dominante entre os críticos bem-intencionados, se baseia possivelmente num equívoco. Equívoco que talvez seja fatalidade do momento e nos leve à situação de verdadeiro desespero cultural, com o desfibramento progressivo da crítica literária.

Apesar do nosso esforço de totalizar a experiência humana, vamos nos revelando, cada vez mais, homens dilacerados, cavalgando, ao mesmo tempo, quatro cavalos que poderão, dum momento para outro, tomar caminhos diversos e destruir a precária unidade do nosso espírito, filho da crise. Do momento em que separamos a nossa estética da nossa moral e da nossa política, vamos descendo, lentamente, daquele alto pedestal em que se punham os críticos de outrora, homens mergulhados na vida com pensamento uno, nos quais tudo se compenetrava e não apenas coexistia. Entre a religião, a política, a moral e a estética de Boileau, havia uma solidariedade inextrincável e soberba. A filosofia, a história e a política de Taine se articulavam harmoniosamente com a sua estética, e a expressão de qualquer uma delas revelando o que lhe correspondia nas outras. Hoje, as conexões são sobremodo difíceis de estabelecer, porque não temos ideais que predominem com universalidade e segurança. Exagerando bastante, digamos que um marxista, um católico, um liberal, um espírita poderiam assinar muitos dos ensaios literários do sr. Álvaro Lins, e não só dele quanto da maioria dos nossos críticos — tal é a separação entre estética e ideologia. Eles têm uma validade que transcende as opiniões não-literárias, porque o seu alvo é, justamente, estabelecer critérios puramente, isentamente literários. O mesmo não se pode dizer do sr. Tristão de Athayde atual, mas, em compensação, a sua crítica não é mais o que foi. Raramente se desprende de uma subordinação a pontos de vista doutra ordem.

Literariamente, isto é um bem, porque significa mecanismo de defesa da literatura numa fase de confusão de valores. Quando tudo se confunde, o espírito imparcial é levado a distinguir, e é justamente o que faz a crítica moderna, espécime de eczema de defesa... Para readquirirmos a unidade dos velhos críticos, precisamos de uma sociedade em que haja padrões estáveis. Até lá, a crítica continuará a se destacar cada vez mais das ideologias, ganhando o encanto das flores de estufa e perdendo a enfiatura que dá acesso às visões sólidas da vida. Quem sabe os críticos profissionais não perderão, por uns tempos, a sua razão de ser, já que a literatura criadora se torna cada vez mais cheia de crítica?

De qualquer modo, enquanto vivermos no mundo em que vivemos, a maior tarefa, em crítica, ainda será a de preservar a imparcialidade e a pureza da literatura, opondo um dique ao seu aproveitamento ilícito. O dique do sr. Álvaro Lins é dos mais eficientes que conheço. Do lado de dentro — o lado da literatura — já o estudei por duas vezes, quando saíram a 1ª e a 2ª série do *Jornal de crítica*. Agora, quero examiná-lo do lado de fora, procurando comentar e situar as suas ideias políticas e sociais.

Notas de crítica literária – Um crítico (conclusão)

Através dos artigos da 4ª série do *Jornal de crítica*, o sr. Álvaro Lins firma e amplia a sua posição de democrata católico. Que o era, sabíamos desde a 1ª série; agora, porém, vemos que se manifesta com mais radicalismo, chegando a proposições ainda há bem pouco tempo inconcebíveis sob a pena de um católico. Durante a guerra muitos intelectuais católicos brasileiros chegaram a certo inconformismo, bastante acentuado no terreno político. Ao lado da influência de Jacques Maritain e da guerra espanhola, da penetração do socialismo na democracia cristã, do pensamento social dos dominicanos, puderam conviver com Georges Bernanos, sentir a sua ação de presença, ler semanalmente os seus artigos inflamados, por vezes terríveis. Que caminho não percorreu um homem como o sr. Tristão de Athayde, desde a aprovação da revolta de Franco e da simpatia pelo Integralismo até a sua recente atitude, ao lado de Maritain, a ponto de ser combatido pelos ultramontanos! O pensamento do sr. Álvaro Lins me parece ainda mais avançado, tanto na sua rebeldia à diplomacia eclesiástica (não nos esqueçamos que tem velhas contas com os padres jesuítas) quanto na sua posição teórica em face do capitalismo e da burguesia. De modo geral, creio que ele endossaria a frase com que certo padre se apresentou, não faz muito tempo, a um amigo meu: “Sou antifascista, anticomunista e anticlerical”...

Para o sr. Álvaro Lins, a burguesia faliu moralmente e está à beira de falir materialmente. Aceitando vários pontos da crítica marxista, assinala a concentração progressiva dos capitais, com o aumento dos antagonismos de classe, e espera do Estado medidas para liquidar a crise. Uma intervenção que, segundo ele, longe de significar diminuição de liberdade, defenderá o verdadeiro sentido da democracia. “O ideal seria a intervenção do Estado na ordem econômica, mas a não-intervenção na ordem espiritual. Intervenção econômica do Estado que não seria arbitrária, mas feitas através da legislação regular”.

O sr. Álvaro Lins lança apenas uma ideia cujas dificuldades não aprofunda e nem mesmo aborda. Até o presente, a justiça tem sido tão mal ajustada à liberdade, tem-se mutilado tão cruelmente uma em benefício de outra, que o problema da sua coexistência (desde que não se tratam de aparências nem meias medidas) surge não raro à nossa frente, como o da quadratura do círculo. Será sempre possível dar um pouquinho de justiça a troco de bastante liberdade, como acontece nas chamadas democracias ocidentais, ou um pouquinho de liberdade a troco de bastante justiça à maneira do que acontece na URSS. O problema dos homens de boa vontade é, contudo, melhorar a proporção até tornar iguais os dois termos. Creio, sem hesitar, que os católicos do tipo do sr. Álvaro Lins vivem este problema com toda a honestidade e sinceridade. Apenas tenho a impressão de que, mais cedo ou mais tarde, se elevará no seu caminho o drama da ortodoxia e da heresia. Para eles, a quadratura do círculo, mencionada acima, se resolve menos em termos econômicos e políticos do que pela revivescência do próprio espírito cristão, e me parece que a marcha neste sentido provoca vertigens heterodoxas. Chegará o momento de a Igreja dar o toque de recolher e ensarilhar — o toque cujas consequências podem ir até o que se conta na terrível história de Ivan Karamazov e a cujo som bem poucos ousarão desatender.

Nos ensaios “Cristianismo e Política” e “A questão de Maritain”, o sr. Álvaro Lins deixa bem claro que, para ele, o verdadeiro sentido cristão de democracia e de política, em geral, implica uma atitude radical e inconformada. Reivindica o direito de discordar e, mesmo, ir contra a política e as conveniências da Igreja, excetuadas as questões de dogma. Abre caminho, assim, para atitudes tão “irregulares” (do ponto de vista da

diplomacia do Vaticano) quanto as de Maritain e Bernanos por ocasião da guerra civil espanhola e a do último na sua crítica ao Papa — o Marquês Pacelli da condescendência com o fascismo.

Ora — e aí começa a minha crítica — penso que o atual, digamos, social-cristianismo não poderá avançar mais do que uns poucos e cautelosos passos naquele caminho da completa justiça social de que falam os seus mais generosos seguidores. A política eclesiástica lhes deixará liberdade suficiente para arrojados de pensamento, mas haverá de chamá-los à ordem na hora dos arrojados da revolução, indicando-lhes a sua linha oficial. Assim, enquanto dominicanos e maritainistas falam vigorosamente contra o fascismo, pela democracia social e pela copropriedade a linha justa da Igreja põe para a frente jesuítas e deputados bem-pensantes, a falarem moderadamente, embora com muito maior espalhamento e demagogia, de ordem, família e (bem de leve) participação nos lucros. A ligação amistosa e crescente entre a Igreja e os Estados Unidos; a transferência do radicalismo pequeno-burguês anticlerical, em países como a França e a Itália, para a democracia cristã; o patrocínio discreto, mas firme, dos regimes ibéricos pelo Vaticano — parecem indicar o início de uma larga fase de identificação entre o catolicismo, os governos ocidentais e a resistência à socialização. Quando esta tendência levar os agrupamentos socialistas e, talvez, comunistas, a intensificar as reivindicações, é possível que a atual democracia cristã reaja, por sua vez, no sentido da direita, deixando no abandono dum terra-de-ninguém os mais consequentes dos seus adeptos. Aí, serão poucos os Lamennais e muitos os que engolirão em seco, para justificar sua retirada, sofismas como alguns de Fulton Sheen. Aquele, por exemplo, em que caracteriza o capitalismo como “posse egoísta”, a solução católica como “propriedade difundida” e a comunista como “egoísmo coletivo” (sic!) ...

O sr. Álvaro Lins, que não é socialista, mas democrata, parece basear as suas convicções, não apenas na análise do verdadeiro espírito cristão e no ensinamento dos pensadores católicos, mas, também, no estudo da história do capitalismo, no antifascismo decidido e em muitos pontos da crítica marxista, como assinala há pouco. Talvez esta abertura de espírito dê mais firmeza ao seu radicalismo no momento do refluxo. Por enquanto, apraz-me verificar o humanismo da sua atitude, porque este humanismo é a base comum em que se entendem os homens de boa vontade. Não sou sectário, ou por outra, não sou sectário neste momento, porque se trata, agora, de aplaudir quaisquer atitudes que fortaleçam realmente a democracia e sejam pela liquidação do capitalismo burguês. Há o momento em que o sectarismo é prejudicial e há outro em que é a solução mais nobre e eficaz. Estamos no primeiro, no que respeita ao debate de ideias. Vivemos um momento terrível; o mais terrível da idade contemporânea, porque somos incapazes de acreditar com fé e otimismo na paz e na justiça social com que nos acenam capciosamente os três ou quatro donos do mundo. Sentimos que “devemos”, temos obrigação de crer, mas não “podemos”. O sentimento de catástrofe é mais forte do que a nossa vontade, e nos resta apenas trabalhar dentro do desespero e apesar dele, como o homem de Pascal, que *cherche en gémissant*.

Ora, estes são os momentos em que os homens se atiram nos braços da fé, cega e sem discussão. Por contragolpe, há entre os que abandonaram a ortodoxia partidária da esquerda e os que abandonaram a ortodoxia eclesiástica, um ponto comum, uma semelhança de homens que recusam dobrar-se ante os argumentos da tradição, mais ou menos remota, e procuram revitalizar as suas ideologias à luz de um humanismo novo, liberto dos doutores e ministros que a desfiguraram. Talvez por isso eu me sinta bem-disposto em relação a muitos pontos do pensamento do sr. Álvaro Lins, discordando embora do seu ponto de partida e do seu ponto de chegada. Talvez por isso ele aceite certas posições marxistas, reconhecendo aos socialistas em geral, e a Marx em particular,

a glória incontestável de haver tornado vivo e irrefutável o problema social, influenciando deste modo na própria orientação, da Igreja de Roma.

Quero dar como exemplo deste ponto de encontro um trecho de Maritain, que nenhum homem bem intencionado pode rejeitar e que lembra pelo seu transcendente humanismo, certos trechos de Marx ou Engels: “Para a república (citê) verdadeira dos direitos humanos a fraternidade não é um privilégio da natureza que decorre da bondade natural do homem ou que basta ao Estado proclamar: é o termo de uma conquista lenta e difícil, que exige a virtude, o sacrifício e uma vitória perpétua do homem sobre si mesmo; neste sentido, pode-se dizer que o ideal heroico para o qual tende a verdadeira emancipação política é a instauração de uma república (citê) fraternal”.

Acentuada a comunhão que nos pode ligar, a nós socialistas independentes de tendência marxista, aos católicos radicais (a mim, em particular, ao sr. Álvaro Lins), não posso deixar de dizer o que nos separa. Para eles, o problema se coloca, antes de mais nada, em termos de destino pessoal e se resolve, se me permitem, com medidas de pedagogia: mudar o homem, para que mude a sua existência. Para nós, o destino pessoal, não se prolongando em perspectivas metafísicas, deve ser resolvido com medidas de organização social: mudar a existência para que o homem mude. Praticamente, esta divergência pode levar o católico radical a rejeitar medidas drásticas e intervenções bruscas, mas decisivas, preferindo refugiar-se nas atitudes de consciência. Por isso mesmo, acho perigosa certa tendência de muitos socialistas modernos: o repúdio aos caminhos atuais da solução russa os leva a acentuar com tamanha ênfase o fundamento ético, o conteúdo espiritual, o respeito à pessoa, (pressupostos do verdadeiro socialismo), que podem ser conduzidos a desprezar outras verdades não menos fundamentais, embora mais contingentes, de ordem econômica e revolucionária. O resultado será uma involução (de consequências imprevisíveis se as massas forem atingidas) até o velho socialismo utópico, totalmente sem sentido nas atuais condições do problema social.

Mas não é esta a ocasião de aprofundarmos a matéria. Se o leitor recorda o ponto de partida, há de lembrar-se que fiz questão de analisar as ideias políticas do sr. Álvaro Lins no intuito de mostrar como elas enriqueciam e completavam o seu pensamento. Creio ter indicado, pelo menos, as linhas gerais do assunto para poder concluir, dizendo que a sua crítica e a sua política, embora autônomas, convergem numa atitude largamente humanista cujo significado não pode deixar de ser grande, dada a qualidade excepcional da sua produção literária. O leitor habituado a ler este rodapé há de reconhecer que procurei ser objetivo, pois perceberá quanto me separa do sr. Álvaro Lins em matéria literária e, sobretudo, política. Reconhecendo este esforço, reconhecerá o meu alvo, isto é, mostrar que há entre os homens, apesar de suas oposições, um substrato comum que é nosso dever pesquisar e, uma vez encontrado, nele fundamentar o nosso esforço de compreensão e tolerância.

Notas de crítica literária – Servos da morte

O romance de estreia do sr. Adonias Filho conta a história de três gerações malditas de uma família de fazendeiros e bem poderia se chamar a apoteose do ódio.¹ Todos odeiam desbragadamente uns aos outros, trazendo no mais fundo do ser um desejo tenebroso de destruir o próximo — pais, irmãos, filhos, esposos, vizinhos. Vivem na fronteira da loucura e parecem armas na mão da fatalidade, sofrendo e fazendo sofrer, como se o sofrimento e a morte fossem as únicas alternativas do destino. *Servos da morte* é um livro para o qual o pecado original existe. Sob este ponto de vista, vem colocar-se em linha bastante rica do nosso romance, linha de certo modo dostoiévskiana, no reconhecimento de um núcleo obscuro e contaminado no pensamento do homem. Núcleo que infecciona também a ação, envenena as águas da vida e desnorteia o homem pelo sentimento de um mistério inviolável, embora eficiente, onipresente, fatal. Mistério que conduz à confissão de Stavroguine, que Kirilof busca penetrar pela deificação do ego, que Monsieur Ouine se obstina em perseguir e que leva os obstinados ao desespero. Misterioso núcleo de treva que corrói os personagens do sr. Octávio de Faria, cria paroxismos na obra do sr. Lúcio Cardoso, faz desvairar o sr. José Geraldo Vieira, destrói o homem dentro do mundo do sr. Oswaldo Alves e dá a Luís da Silva, em *Angústia*, invencível sensação de imundície. Esses personagens e obras como que participam de longínqua danação, tão longínqua e enraizada que ultrapassa o sentimento religioso e, mais vasta, mais antiga, repercute nos próprios escritores sem Deus.

Esta sombra de uma tara fundamental do espírito e do corpo paira na narrativa do sr. Adonias Filho, movida ao compasso da vingança e da loucura. Círculo vicioso em que uma conduz à outra, sem parada.

Como se vê, não faltou ao sr. Adonias Filho pano para talhar uma grande obra. Do querer ao fazer, no entanto, vai todo aquele mundo que separa o nariz de Brás Cubas da testa de Virgílio, e não me parece que o jovem romancista baiano tenha sabido vencê-lo com um bom salto mortal.

Antes de mais nada — me parece — procurou ele criar uma *atmosfera* para os seus energúmenos: em livros semelhantes, parte do vigor provém, não raro, de fora, do ambiente que o autor consegue organizar. A noite, a chuva, as casas desmanteladas, as paragens abandonadas voltam com insistência de motivos condutores, a fim de carregar as tintas e, no caso presente, suprir as deficiências internas do escritor. *Servos da morte* é um romance noturno, embora não predominem no entrecho as horas da noite. A insistência dos cantos escuros, dispensas mofadas, quartos abafados e sem ar, morcegos, chuva, muita chuva, torna tenebrosas as próprias cenas diurnas, ao ar livre. Isto, não há dúvida, é mérito do romancista, que consegue comprimir as criaturas dentro duma lutuosa paisagem, misteriosamente ligada à treva das almas, à escura fatalidade que a todos oprime.

Além desta atmosfera carregada, que age sobre o leitor, *Servos da morte* não me parece ter qualquer outra qualidade de relevo. O seu defeito mais visível, talvez básico, é ser um livro excessivo. Há para a tragédia certa cubagem mínima que o sr. Adonias Filho desrespeitou acumulando horrores com meticulosidade tão exemplar que atravanca todo o espaço destinado ao enredo. Deste modo, a contar das cinquenta ou sessenta primeiras páginas, o livro fica irremediavelmente horizontal, movendo-se lentamente segundo a lei do acúmulo, quando sua direção deveria ser vertical. Explico-me: tudo que há de horror

¹ Adonias Filho, *Servos da morte*, romance, Livraria José Olímpio Editora, Rio, 1946.

na existência amaldiçoada dos personagens aparece desde o início, de página a página, sem que o romancista procure aprofundá-lo ou mesmo intensificá-lo, mas apenas retomando situações e reflexões já vistas. O resultado é cairmos na pior monotonia, que é a do pavor elementar e sem tato, anulando o patético e banalizando a tragédia.

Lançados neste concurso de *Grand-Guignol*, — com cenas fortes, pancadas, mordidas e sangue que espirra a todo momento, — os personagens acabam perdendo a fibra e o interesse que poderiam ter, repetindo gestos e atitudes, como os ferreiros de certos relógios artísticos que, ao baterem os quartos, saem de uma casinha e malham a bigorna, ao som da mesma melodia, gasta e familiar, as mesmas pancadas cantantes. O excesso *básico*, que acabo de assinalar, anula a sua riqueza espiritual, a surpresa da sua vida interior; o desdobramento psicológico não se dá, a complexidade não pode ser sugerida, perdendo-se na horizontal. Numa palavra, o sr. Adonias Filho sufoca os personagens no dilúvio de peripécias sem conteúdo iguais umas às outras.

Ora, anulando a vertical, o autor anula o próprio livro, porque livros como este se mantêm, principalmente, graças à intensidade psicológica do drama vivido pelos personagens. O personagem de um romance não precisa, necessariamente, ser complexo, ter na consciência um poço sem fundo. Há certos romancistas especializados em almas de superfície, em figuras traçadas com dois riscos, caricaturas esquemáticas; e, não obstante, podem ser grandes romancistas. Lembremos Eça de Queiroz na literatura portuguesa; lembremos, na nossa atual, o sr. Érico Veríssimo. Mas acontece que tais escritores escrevem *um* certo tipo de romance, em que as relações humanas predominam sobre a pesquisa psicológica. Num livro como *Servos da morte*, que se quer vertical e essencial, pretendendo sugerir o mistério das almas e nos comunicar com o núcleo que as faz mover, num livro como este a horizontal e a simplificação matam, simplesmente, a possível vibração dramática, a *verdade* artística.

Agravando os exageros do entrecho e a irrelevância dos personagens, o sr. Adonias Filho se mostra destituído de técnica literária. A língua é geralmente má, mas pior do que ela é a composição. *Servos da morte* é dividido em três partes e estas em capítulos. Porque, não chegamos a compreender bem, pois as divisões estão, geralmente, onde não precisariam estar e faltam onde poderiam existir. A narrativa escorre, mais ou menos igual, pasta mole e fosca que o romancista picou mais ou menos igual ao acaso. Trabalhando sobre um material relativamente homogêneo, uma história sem variantes, em que prevemos desde o começo o que deverá acontecer, senão em detalhe pelo menos no conjunto, o sr. Adonias Filho poderia, com boas razões, lançá-lo de um só jato, corajosamente.

Mais, porém, do que a desproporção do livro, espanta-nos a sua falta de ritmo, a indiscriminação com que valoriza as peripécias, alongando-se em partes secundárias, comprimindo cenas importantes, seccionando movimentos, fundindo grandezas heterogêneas. Às vezes me pareceu que o sr. Adonias Filho procurava, deliberadamente, sugerir-nos a fatalidade da maldição pela técnica do eterno retorno. Bem cedo me convenci, todavia, que repisava por incapacidade construtiva e, sobretudo, falta de imaginação para criar situações realmente novas, que significassem progresso efetivo no estudo psicológico e desenvolvimento coerente da ação. Nem se diga que a natureza do seu livro, a tentativa de anatomia das almas (se me permitem) através do desvario dos gestos, prescindia de arquitetura. Leitor de Dostoiévski, que certamente é, o sr. Adonias Filho há de ter aprendido, não apenas que o próprio inferno tem leis (como ensina o Doutor Fausto), mas quão refinadas são elas. Para não sair de casa, bastar-lhe-ia estudar certos livros do sr. Lúcio Cardoso de uma coerência tão forte e um impecável balanceio no ritmo da emoção.

Mas é preciso que tenha, para compensar, pelo menos as duas outras qualidades que o sr. Adonias Filho não possui força criadora e intuição psicológica.

Reconheço que um escritor de talento excepcional pode desconhecer a composição literária e, não de menos, produzir trabalho de valor; aí estão para prová-lo as obras-primas do sr. Octávio de Faria.

O tamanho do fracasso é medido pela altura da ambição. Ora, o jovem romancista baiano se atirou a um tipo difícil de romance, sem ser capaz de satisfazer as suas exigências mínimas. Lendo *Servos da morte*, livro de estreia, não sei por que me lembrei de outro livro de estreia, que analisei no início da minha carreira de crítico: *Janelas fechadas*, do sr. Josué Montello. Escrito segundo a concepção neorrealista, descritivo na técnica e social no intuito, equilibrado na língua e convencional na composição, ele se caracterizava pela modéstia dos propósitos. Passou sem bulha nem matizada e deixou sensação agradável de história bem contada. Não pretendendo resolver problemas complicados nem arrastar-nos a movimentos dramáticos, ficou numa esfera média e ninguém o censurou por ser mediano.

Com *Servos da morte* o caso é outro e, dado o nível elevado que visou, a mediania importa, para ele, em estigma de derrota. Nada mais belo do que uma nobre ambição, e só podemos louvar o sr. Adonias Filho por haver querido voar alto. Com que fragor, porém, o vemos rodar pela encosta abaixo, no malogro da tentativa! E como a sua ambição foi grande, grande tem de ser a severidade do nosso julgamento, já que tudo deve se equilibrar neste mundo. Só nos resta fazer votos para que uma experiência falhada não o desanime e para que ele persista no alto intento que animou os *Servos da morte*.

Notas de crítica literária – Conversa fiada

A obrigação de escrever artigos semanais requer certo esforço, que em vão procuramos burlar. Leituras, notas, reflexões, às vezes releituras, enchem o espaço entre um rodapé e outro, em meio às demais ocupações do cronista literário que não é apenas cronista literário e que gostaria de o ser, a fim de dar sempre aos leitores algum material aproveitável. Um leitor amigo vem salvar-me, esta semana, da obrigação de trabalhar com o suor no rosto, pois que me dá ocasião de redigir, ao correr da pena, esta menos que crônica, para ele simples bilhete. Falo “leitor amigo” por causa do serviço que me presta, pois quis permanecer generosamente anônimo, aplicando à risca o preceito de que a fonte da caridade deve ser oculta.

Diz-me ele mais ou menos o seguinte: li o seu artigo sobre *Sagarana* atrasado como quase todos os seus artigos, e lá deparei com a afirmativa de que o conto “Hora e vez de Augusto Matraga” deve figurar, doravante, entre os dez ou doze melhores da língua. Seria o senhor capaz de me dizer quais são os dez melhores contos da língua? Talvez os críticos devessem refletir melhor antes de distribuir galardões às novidades literárias com a facilidade quase irrefletida com que o fazem. Atenciosamente, ***.

*

As palavras não foram bem estas, e aqui as resumo em essência; mas a assinatura foi tal e qual: ***. Devo confessar que ela me causou a maior alegria do amável bilhete, porque me fez lembrar o que diz o velho Machado dos asteriscos, dando-lhes beleza inesperada e encantadora: “sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu”.

A observação do leitor é justa. Volta e meia nos deixamos levar pelo entusiasmo de uma leitura nem sempre refeita, amadurecida, e gabamos em demasia certas obras que o tempo, desafrontado de entusiasmos, enterra piedosamente, logo após. Não foi esta, deixem-me dizer desde já, a impressão que reformei numa segunda leitura do “Augusto Matraga”. Tenho para mim que os anos não de passar e este conto há de permanecer. Relido, é ainda mais belo do que lido pela primeira vez, e na terceira leitura — que acabo de fazer — parece maior do que nas outras. Esta, a impressão pessoal que me ficou — impressão, seja dito, de quem não confia muito no próprio gosto e nunca se espanta de o ver contraditado pelos mais hábeis. No caso, foi menos nele do que no juízo para mim dos mais seguros do Brasil em matéria de ficção, o de Álvaro Lins, mestre de todos nós e entusiasta fervoroso de *Sagarana*, que foi o primeiro a indicar aos leitores como obra-prima.

Mas, ainda assim, o meu correspondente estelar não deixa de ter razão, e talvez fique menos incomodado se chegarmos a um acordo. Eu diria, por exemplo, que “Augusto Matraga” será daqui por diante um dos dez ou doze contos da minha preferência, em nossa língua, e aí está a nuance que um crítico deveria imprimir sempre aos seus julgamentos. Seria menos impositivo em relação aos leitores e mais prudente em relação a si mesmo, porque o nosso gosto varia, e poderemos ser levados a louvar amanhã o que hoje aborrecemos e vice-versa.

*

Deste modo, já me acho habilitado a responder à questão de ***. Enumerarei, não os dez *melhores*, mas os dez contos *de que mais gosto* em língua portuguesa. É um exercício a que ele me obriga e pelo qual lhe sou reconhecido. Há cerca de um ano recebi a última de cinco ou seis cartas em que algumas caligrafias juvenis me perguntavam, juvenilmente, “quais os dez melhores romances do mundo” ou “do Brasil”; lembro-me

que respondi a esses jovens falando em termos de gosto pessoal e não de julgamento objetivo, depois de lhes sugerir o caráter meio sem-sentido da pergunta.

Para voltar ao assunto, direi, duma vez por todas, quais os contos que, no momento e até nova ordem, prefiro em nossa língua, sem pretender que além disso sejam também os melhores: de Camilo, “A morgada de Romariz”; de Eça, “Singularidades de uma rapariga loira” e “José Matias”; de Machado de Assis, *O Alienista* e “O espelho”; de Monteiro Lobato, “O Saci” (considerando conto esta maravilhosa história de crianças); de Mário de Andrade, “Nísia Figueira, sua criada” e “Atrás da catedral de Ruão” (a sair brevemente nos *Contos novos*); de João Alphonsus, “Galinha Cega” e, provavelmente, de J. Guimarães Rosa, “A hora e a vez de Augusto Matraga”.

Como vê o meu correspondente, tenho o gosto mais ou menos igual ao de toda gente. Acresce que não sou muito dado a ler contos, não sei por que, preferindo de muito o gênero mais fácil do romance. Mais fácil, porque é possível escrever um belo romance sem ser perfeito artista, e é impossível fazer a mesma proeza no conto, que, na exiguidade das suas dimensões, exige arte antes de mais nada.

Para essa pequena lista consultei apenas o meu prazer — maneira fácil e cômoda de descalçar uma bota doutra forma impossível de dar volta. Os dois outros critérios são muito mais falíveis, quais sejam o da importância literária da obra e o do seu valor intrínseco.

Mesmo porque a importância e valor nem sempre andam juntos. Por exemplo: quais são os dez maiores romances brasileiros? Resposta possível do ponto de vista da importância em história literária: *O filho do pescador*, porque foi o primeiro; *A moreninha*, porque abriu a escola de temas ao mesmo tempo sentimentais e de costumes que iria dominar as nossas letras durante o romantismo e nela perdurar até os nossos dias; *O guarani*, que implantou o indianismo; *A escrava Isaura*, pelo tema antiescravagista; o *Coronel sangrando*, que segundo Lúcia Miguel-Pereira introduziu entre nós o naturalismo; *Memórias de um sargento de milícias*, precursor do realismo; um qualquer de Bernardo de Guimarães de tema regionalista; *Memórias sentimentais de João Miramar*, primeiro romance modernista; *Bagaceira*, precursor imediato do romance nordestino, e *Fronteira*, marco decisivo do romance introspectivo de tendência espiritualista.

Lista, como se vê, bastante esquisita (embora muito da culpa possa caber a certo arbitrário da escolha) mas parece-me defensável. Empregando o segundo critério, do valor intrínseco, as aparências melhorariam posto que o relativismo continuasse. Com efeito, tratar-se-ia de uma combinação do primeiro critério com o terceiro, — importância mais gosto pessoal do classificador. Procurando abstrair o meu e consultar a lição do tempo e dos entendidos, proponho a *** que não a pediu, a seguinte lista, a título de exemplo: *O guarani*, *Dom Casmurro*, *O cortiço*, *O Ateneu*, *Policarpo Quaresma*, *Canaan*, *S. Bernardo*, *Banguê*, *Jubiabá* e *Mundos mortos*. Lista respeitável, que pode satisfazer à média dos leitores amantes do critério do valor objetivamente aplicado. Como se vê, ela tem apenas um livro em comum com a primeira, a saber, *O guarani*; quanto ao mais, tudo novo.

Caberia, antes da subjetiva, uma outra lista, variante da anterior baseada na repercussão e influência dos livros. O de Manuel Antônio de Almeida, por exemplo, seria posto de lado, pois embora tenha a importância de se antecipar ao realismo, quase ninguém tomou conhecimento dele ao tempo em que saiu a lume, e praticamente não influenciou em ninguém.

Se ficarmos apenas com o nosso gosto individual, faremos chegar ao infinito as possibilidades de variação. Neste capítulo, em que a ninguém é dado discutir, Cervantes pode ombrear com o sr. Cláudio de Sousa e Dostoiévski com o sr. Ivan Pedro de Martins.

Por isso mesmo, é desnecessário pensar muito: basta consultar a inclinação. Seja dito de passagem que isto nem sempre é fácil e frequentemente ficamos indecisos entre duas leituras queridas, temendo ser ingratos ou condescendentes. As mais das vezes, não conseguimos arranjar os dez volumes geralmente perdidos nas listas, pela boa razão que raramente temos dez romancistas prediletos... Tenho um amigo que resolveria o problema formando a lista com cinco romances de Conrad e cinco de Thomas Mann, de outro, penso que seria capaz de repetir, cinco vezes cada um, dois de Stendhal. Um outro, mais radical ainda, responderia escrevendo dez vezes o nome do romance de Proust, coisa que, houve tempo, também eu seria capaz de fazer.

No caso do romance brasileiro, não conheço nenhuma paixão tão absorvente que levasse a excluir nove romancistas em proveito de um só. Talvez Machado de Assis seja o único a receber preito semelhante, mas não creio que seja o companheiro ideal para povoar, com exclusividade, a solidão da ilhota deserta sugerida nos questionários das revistas norte-americanas. Não há dúvida, porém, que seria possível habitá-la com o concurso apenas de romancistas nossos, contanto que o rol fosse mais variado.

A prosa fiada nos levou longe do conto e perto do fim da minha quinta lauda. Amável correspondente, que me trouxe tão levemente ao cabo da tarefa semanal! E que me fez gostar tanto da prosa que não resisto à tentação de acabá-la com a lista das listas, respondendo mais do que ele me pergunta e, provavelmente, me expondo ao seu enfado: a lista dos “meus” romances brasileiros. Assim acabamos de vez, já que não meto a dos romances em outras línguas — cinco ou seis prediletos. Mas vamos a isto: *Quincas Borba*, *Ateneu*, *Casa de pensão*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *S. Bernardo*, *O amanuense Belmiro*. Podia pôr mais alguns para completar dez: dois, por exemplo, que muito amo, como *Fogo morto* e *Jubiabá*, mas confesso que são estes oito os que mais viveram ou vivem comigo. E também outros dois que não são romances, porque se fossem lá estariam, *Iracema* e *Macunaíma*. E peço mil perdões aos leitores que nada têm a ver com a minha correspondência privada. A culpa é do meu correspondente, que, como o frade de Machado de Assis, se encortinou nas estrelas.

Notas de crítica literária – Notas para um livro

1.

É preciso notar que as Academias correspondem a um ensaio de segurança e estabilidade, presentes em toda corrente literária. Aberta ou veladamente, toda corrente literária aspira perpetuar-se, transmitindo o que reputa suas verdades descobertas; aspira manter-se, e a Academia é um penhor de estabilização. Visa cristalizar normas e fazê-las observar indefinidamente, criando uma rotina. Conservadoras de espírito enquanto grupo estético, elas são, por isso mesmo, transmissoras. Nelas se embebe a *média cultural* de um dado momento; mais ainda elas como que extraem, para a posteridade, a média do seu momento. O significado da literatura de um determinado período nem sempre é dado pelos seus vultos mais eminentes, como queria Sílvio Romero. Não só os escritores menores o revelam, às vezes, com maior clareza, como os próprios escritores, sem importância enquanto indivíduos, mas significativos quando tomados em conjunto, nos seus grupos e atitudes características. Para tais escritores a Academia é o ambiente ideal, porque a sua individualidade, frouxa e apagada, se valoriza com a tensão mais elevada de uma certa consciência grupal.

O amador lê Gonzaga ou Cláudio, admira-os e neles vê refletido o espírito do século XVIII. Ao estudioso, porém, compete analisar o húmus de que Gonzaga é a flor (como diria Machado), e este húmus é, em certa parte, produto do estado geral dos espíritos na literatura do século XVIII. Ora, as Academias são geralmente conjuntos, não apenas de homens de letras, mas de amadores, de cultores ocasionais da literatura. Nas dos séculos XVII e XVIII, há sobretudo desembargadores, juízes, ouvidores, militares, médicos, cortesãos, funcionários — isto é, aquela massa de que se fazia o “honnête homme”. Raramente um conjunto de vocações literárias exclusivas e imperiosas. Por isso, as Academias constituem, efetivamente, um corte horizontal na sociedade polida do tempo, a sociedade para a qual se escrevia, que ponderava na orientação do gosto artístico e arrastava a criação para aquele tom de sociabilidade que talvez fosse, na época, a sua condição mais característica. Literatura sociável e polida, que se por um lado perdeu vitalidade e seiva, revestiu-se por outro de uma força comunicativa raras vezes atingida na história da cultura ocidental.

2.

“As rimas, não obstante o título gongorístico, ao sabor da época, passam por ser menos evadas dos vícios do cultismo do que era em geral o estilo dos poetas dessa escola” (Xavier Marques — *Introdução às obras de Manuel Botelho de Oliveira*).

Quando quer elogiar um escritor culterano a crítica brasileira e portuguesa tem a mania de dizer que “não é tão gongórico quanto os outros”. Ora, o que é preciso notar, pelo menos no caso brasileiro, é que não souberam ser gongóricos porque, na quase absoluta maioria, eram medíocres, eram, mesmo, sinistramente burros como é o caso do bom Manuel Botelho. Maus poetas, não por culpa da imitação cultista, mas por culpa da própria insuficiência poética. Quando encontramos um de maior envergadura, como Gregório, notamos que, das suas poesias líricas, as melhores são justamente aquelas em que mais gongórico se mostra. Na ânsia de desculpar os nossos pobres versejadores daquele tempo, dão-nos como vítimas de Gôngora, como se não fosse um verdadeiro desacato lançar o mesmo vocábulo desdenhoso sobre as “Soledades” e

Esta Ilha de Maré, ou de alegria,

Que é termo da Bahia

ou o hilariante poema “Sobre o número cinco”, de Brito Lima...

3.

Clássico — orgânico?

Barroco — inorgânico?

O clássico seria orgânico porque cada detalhe, nas artes, corresponderia à *razão* do conjunto. Sem querer dizer que cada detalhe fosse lógico, dir-se-ia que todos eles tinham *razão* de ser. Não há desperdício. Mais: a função faz o órgão.

Imaginemos, todavia, um estado de coisas em que o órgão criasse a função; caso em que estaríamos criando uma estética inorgânica e não funcional, onde cada detalhe não correspondesse, com *necessidade*, a uma exigência de ordem interna. Dentro da Igreja do Bonfim ou na *Guerra*, de Rubens, surgem ousadas, saltam *excrecências* talvez desnecessárias para as *razões* sóbrias do equilíbrio. Mas disso mesmo surge uma nova necessidade, uma nova razão de ser.

A-função-criando-e-limitando-o-órgão é mais ou menos a marcha normal das nossas concepções; o órgão-criando-e-ilimitando-a-função é algo monstruoso, no sentido em que Ungaretti chama monstruosa a invasão do papagaio na lírica provençal; no sentido, podemos acrescentar, em que são monstruosos o marinismo e o gongorismo.

A deformação, no entanto, pode ser o vestíbulo de humanização maior. Deformando, impondo o monstruoso papagaio contra o rouxinol, substituindo as parras clássicas pelo rutilante cacho de bananas que enfeitava o escritório de Gregório de Matos, o barroco pode encontrar uma arte mais profunda, porque depende dum esforço mais dramático do espírito sobre a resistência das coisas do mundo.

Aposta arrojada, não há dúvida que o gongorismo era bastante perigoso; todos os sistemas, porém, todas as fórmulas são perigosas. Se é verdade que ele não tardou em acabar no mau-gosto e na frivolidade, não é menos certo que o próprio classicismo francês, com todas as suas qualidades e o seu equilíbrio, acabou por matar a poesia — resultado porventura mais grave ainda.

Se a sutileza gera a obscuridade e o rebuscamento logo se torna complicação inútil, é também verdade que a clareza deságua no racionalismo estético e este, por uma lógica fatal, conduz à prosa. Afirmada com mais coerência, a precisão da poesia clássica levou à própria negação da poesia — a Houdart de la Mothe e Madame Dacier, tão funestos quanto Manuel Botelho. O cultismo deságua na frivolidade, o classicismo, na prosa. O século XVIII se engrena com o XVII como contrapeso e sequência, quase natural.

5.

A poesia cultista se apresenta como um império dentro de um império. Ao mundo natural das formas e ao mundo espiritual dos sentimentos, opõe-se como síntese *sui generis*, estabelecendo um mundo à parte, em que as formas se fundem com o espírito. Enquanto a poesia romântica mediumnisa o mundo e é um registro vidente; enquanto a poesia clássica compreende e interpreta o mundo, a poesia barroca cria um mundo à margem do mundo. É a metáfora criadora, autônoma, se opondo à imagem, discursiva e comparativa.

Exemplo de verso romântico:

Por que cantas, ó Vate? por que cantas?
Qual é a tua missão? O que és tu mesmo?
Para ti nada é morto, nada é mudo!
Co’o o sol, e o céu, e a terra, e a noite falas

Tudo te escuta; e para responder-te,
Do passado o cadáver se remove,
E do túmulo seu a frente eleva. (Gonçalves de Magalhães)

Exemplo de verso clássico (traduzido em prosa...):

Amai, pois, a Razão; que vossos escritos derivem sempre, e dela sempre, o seu brilho e valor. (Boileau)

Exemplo de verso barroco:

EM LOUVOR DA MESMA SENHORA FLORALVA

Peregrina Florência Portuguesa:
Se em venda vos puser o Deus vendado,
Pouco estima o seu gosto e o seu cuidado,
Quem, Floralva, por vós não der Veneza.

Eu, entre a formosura e a riqueza,
De um, e outro domínio dilatado,
Não desejara Estado por Estado,
Mas trocara Beleza por Beleza.

Só Florência, por vossa flor tão pura,
Um Reino inteiro, não uma Cidade
Deve dar quem saber amar procura.

Em vós do mundo admiro a majestade,
Quanto é mais que a grandeza, a Formosura.
Menos Monarquia que a Deidade. (Gregório de Matos)

Segundo a teoria expressa nos versos de Magalhães, estes de Gregório são impossíveis. Com efeito, a “alma de cristal” do poeta romântico é vibrada pelas ondulações que vêm das coisas e dos elementos, com os quais fala. Ora, que vibração poderia despertar nela a parte dos seres, das coisas, dos elementos — um ser misterioso, irracional, forjado pela imaginação, um monstro, numa palavra, que tira a sua razão de ser da união duma mulher com uma cidade? A associação de ideias (Floralva, flor, Florença) chega ao jogo de conceitos (cidade, estado político, estado de pessoa, soberania política, soberania da beleza etc.) criando algo que não é dado observar ao poeta mediúnico.

Nem ao poeta racional, que ficaria insensível. Não se trata, com efeito, duma ficção habilmente falsa, para fazer brilhar mais a verdade, mas dum monstro à margem da verdade, uma metáfora criada pelo homem e que vale por si mesma pela sua inefável poesia. É como se o espírito, retirado das coisas do mundo, criasse entidades especiais, embriagando-se com os seus jogos. Por isso, tem razão De Sanctis quando, referindo-se ao movimento cultista na Itália, escreve: “A vida é materializada, e alegorizada pelo lado de fora, nos seus acidentes, contrastes e semelhanças exteriores; e como as semelhanças e os contrastes são infinitos, nascem relações caprichosas, arbitrarias, entre as coisas, — verdadeiras quanto a esta ou aquela aparência, mas ridículas e falsas no que toca a totalidade da vida”.

Nas mãos dos medíocres, esse jogo aparentemente insólito com as aparências se transforma em incoerência pura. Em princípio, no entanto, significa a autonomia da

poesia. O isolamento do conjunto da cultura e da vida, de que fala De Sanctis, representa um esforço para nutrir a poesia com a própria poesia, isto é, para criar valores, exprimindo-se pela metáfora, pois que é impossível exprimi-los doutra maneira. Hoje, que o simbolismo e as correntes modernas restauraram em boa parte os mesmos valores que obcecavam os poetas barrocos, esse intento nos parece bem mais compreensível.

Notas de crítica literária – Ciências sociais

A constituição da Sociologia, na primeira metade do século XIX, em seguida à obra dos pensadores do século anterior, observa Brunschvicg em um dos seus livros, significa o desvio do pensamento ocidental do eixo ontológico, estabelecido por Sócrates, para o novo eixo sociológico, estabelecido por Hegel, Comte, Marx. Seria longo, e talvez ocioso, indicar as transformações sociais que interagiram com tal mudança, levando o homem a buscar, para a sua conduta, explicações de ordem exterior à consciência; basta lembrar que o pensamento dos últimos cem anos se norteou, em boa parte, por diretrizes coletivistas — tirando-se ao termo a sua aceção política mais habitual. E talvez tenhamos chegado a certos exageros de *sociologismo*, que já vão despertando nas ciências do homem — desde o exemplo dos *possibilistas franceses*, em Geografia Humana, até as recentes pesquisas psicossociológicas da escola de Columbia — uma reação, paralela, em política, ao sentimento da inviabilidade humana dos sistemas de menosprezo do fator humano.

De qualquer modo, parece que o prestígio, extensão e recursos das ciências sociais tendem a crescer, na tarefa de interpretar o comportamento e a própria natureza do homem segundo métodos objetivos de pesquisa. Comparados os seus resultados aos de tantos séculos de pensamento filosófico, político e moral, é verdade que eles não só parecem reduzidos como envoltos, muitas vezes, em formulações complicadas e pretensiosas. Frequentemente, analisando a maneira direta e subitânea por que um La Rochefoucauld, um Matias Aires e (mais longe, muito mais alto) um Platão atingem, desde logo, o cerne do homem, com uma sentença ou uma pequena exposição somos levados a perguntar se todas as nossas técnicas de pesquisa, revisões de conceitos, reexplicações de vida, não nos levam para longe do objetivo, confundindo-o em vez de esclarecê-lo; e se a posteridade não chegará a encarar tudo o que fazemos em sociologia como uma espécie de floração das tendências lúdicas do espírito, uma espécie de golfinho ou minueto da inteligência nos séculos XIX e XX...

Ai posteri l'ardua sentenza

Para os que vivem nesta fase de ambiciosa puberdade das ciências sociais, a verificação mais certa é que elas têm, não obstante os erros, tateios e, sobretudo, deformações, acrescentando alguma coisa ao conhecimento da vida em sociedade e, portanto, da nossa natureza. Na altura em que estamos, pareceria retrocesso exigir, de novo, uma volta pura e simples ao eixo ontológico, socrático, de que nos fala Brunschvicg, porque, tudo parece indicá-lo, apenas por meio da intensificação da linha sociológica poderemos superar o sociologismo e chegar a concepções mais livres e mais completas. Do mesmo modo, só conseguiremos, em política, entrever um novo individualismo através duma fase de socialização, que libertando o homem da submissão às coisas, tornará possível certa plenitude da personalidade.

Não será demais afirmar que as ciências humanas — sociologia, antropologia, economia, história, geografia humana — têm contribuído um pouco para a libertação progressiva do indivíduo e, daqui por diante, contribuirão ainda mais. Basta lembrar que um dos maiores movimentos de libertação de que há notícia, o socialismo moderno, se baseia, em grande parte, nas indicações sociológicas e econômicas de homens como Saint-Simon, Proudhon, Marx e Engels. Embora as ditas ciências tenham, igualmente, servido para os piores sofismas reacionários, tenho a impressão, de que, posto tudo na

balança, o seu ativo é bem maior do que o seu passivo. Sobretudo neste momento, em que o estudo do homem através das relações sociais e da cultura, vai assumindo ritmo tão intenso, apaixonando com tanta força milhares e milhares de estudiosos. “Não se trata mais de explicar o homem, mas de mudar-lhe sua vida”, dizia Marx no início da sua carreira. Talvez a orientação moderna das ciências humanas se pautasse mais ou menos por esta ideia, contanto que a *mudança* seja entendida como processo inseparável do esclarecimento teórico e cada vez maior dos móveis que orientam a nossa conduta. E quem sabe não está destinado a elas o privilégio de colaborar cientificamente com os imperativos morais da liberdade? Se assim for, o desvio do eixo socrático terá ocorrido apenas para encontrar uma síntese mais harmoniosa do pensamento e da vida, e, portanto, enriquecê-lo com algumas possibilidades a mais no sentido daquela *harmonização* da essência com a existência, entrevista por Spinoza no livro V da *Ética*, e que, não sendo mais do que a suprema identificação da atividade humana com os seus fins mais altos, é a própria realização da liberdade.

*

No Brasil, país que se estuda com afinco, as ciências sociais mal entram na fase criadora. Até agora, estivemos no período dos expositores e críticos, e apenas agora começamos a trazer alguma contribuição original. Isto não quer dizer que desde Cairú até Oliveira Viana, passando por João Francisco Lisboa, Sílvio Romero, Alberto Torres etc. não tenhamos tido pensadores sociais. Euclides da Cunha deixou páginas duradouras de psicossociologia, e nas mãos de um Joaquim Nabuco a história se torna verdadeira interpretação social. Se considerarmos, porém, a *consciência sociológica* na cultura brasileira, veremos que apenas muito recentemente penetramos na fase da ciência da sociedade. Depois dos trabalhos de Oliveira Viana, o decênio de Trinta se abre com *Casa-grande & senzala*, ponto de irradiação da nossa sociologia moderna, e apenas nos últimos dez ou doze anos é possível perceber, no Brasil, um impulso enérgico neste terreno.

O meu intento na crônica de hoje é assinalar, de passagem, a formação lenta mas firme de uma corrente paulista nestas ciências — resultado em parte do movimento geral, mas, também, dos dois centros de estudo que se organizaram, há uns doze anos, em torno da Faculdade de Filosofia da Universidade e da Escola Livre de Sociologia e Política. Em São Paulo, a fase científica da sociologia se abriu sob o signo da Educação — dos educadores que introduziram no país novos métodos de ensino e começariam a encará-los do ponto de vista sociológico. Ocorrem-nos imediatamente os nomes de Lourenço Filho, tradutor de Durkheim e, sobretudo, Fernando de Azevedo, que após a batalha pela reforma do ensino no Distrito Federal se orientou decididamente para as ciências sociais, produzindo, em seguida à fase preparatória assinalada pelos *Princípios de Sociologia* (1934), a notável contribuição da *Sociologia educacional*. A partir de 1933, começamos a receber a colaboração dos professores estrangeiros, contratados para as duas escolas já referidas. Paul Arbousse-Bastide, interessado também em sociologia educacional, deu cursos sobre problemas de método, esclarecendo, ao mesmo tempo, aspectos importantes para a nossa história cultural como o Positivismo. Claude Lévi-Strauss deixou o gosto pela antropologia cultural e os estudos de sociologia primitiva, enquanto Roger Bastide aprofundava a interpretação do negro brasileiro, exercendo grande influência com os seus belos cursos de sociologias especiais. Pierre Monbeig, em geografia humana, dava aos seus estudantes o exemplo de uma sociologia concreta, profundamente ligada aos problemas sociais e ao discernimento das interrelações com o meio. Na Escola Livre, Samuel Lowrie a princípio, Donald Pierson depois insistiu sobre a sociologia experimental, treinando equipes de pesquisadores. O segundo com o livro *Branços e pretos na Bahia* revelou-se dos maiores sabedores da nossa sociologia. Em Economia, devemos mencionar homens como François Perroux, René Courtin e Paul Hugon (todos

da Universidade de São Paulo), o último se distinguindo por ativa produção científica, em que se destacam a *História das doutrinas econômicas* e *O imposto*. Seria impossível terminar a lista dos professores visitantes sem mencionar na ciência auxiliar da estatística, o ilustre Luigi Galvani, mestre exemplar, que esteve entre nós até 1942.

Radicados no Brasil, Herbert Baldus e Emílio Willems têm representado as correntes modernas de antropologia. O primeiro publicou, em 1937, um dos livros mais firmes sobre cultura indígena, *Ensaio de etnologia brasileira*; o segundo, tendo publicado em 1939 *Assimilação e populações marginais no Brasil*, acaba de lançar *Aculturação dos alemães no Brasil*, verdadeiro marco que, pode-se dizer, inaugura definitivamente, entre nós, os estudos científicos de contatos culturais seguidos de mudança.

Esta, a geração entre quarenta e cinquenta anos, que se poderia chamar dos mestres. Entre os vinte e cinco e os trinta e cinco, começa a aparecer a dos discípulos ou continuadores, fruto em grande parte da sua orientação. Com trabalhos de certo vulto já publicados há uma dezena; com trabalhos a publicar, outra dezena.

Em sociologia e antropologia, citemos o trabalho de Lavínia Costa Vilela, sobre danças afro-brasileiras; o de Lucila Hermann, sobre variações da estrutura social de Guaratinguetá; o de Lourival Gomes Machado, sobre método da ciência política; o de Egon Schaden, sobre mitologia heroica de algumas tribos brasileiras; o de Mário Wagner Vieira da Cunha, também sobre mitologia heroica; o de Otávio da Costa Eduardo, sobre negros do norte do Brasil. Em economia e estatística, o trabalho de Eduardo Alcantara de Oliveira, sobre centros de população no Brasil; o de Dorival Teixeira Vieira, sobre evolução da moeda brasileira; o de Roberto Pinto de Sousa, sobre crédito internacional.

Dentre os muitos em andamento, sei apenas que Mário Wagner prepara uma monografia de comunidade paulista; que Florestan Fernandes tem dois bastante adiantados, um sobre organização social dos tupinambás, outro sobre aculturação religiosa dos sírios em São Paulo; Gioconda Mussolini termina um estudo monográfico de comunidade litorânea; Lourival Gomes Machado estuda problemas de teoria política setecentista; Egon Schaden pesquisa mudança cultural numa tribo litorânea; José Francisco de Camargo defenderá tese sobre aspectos econômicos da imigração; Welman Galvão de França Rangel, sobre misticismo religioso em populações rurais.

O que se nota, com a simples enumeração de alguns trabalhos, é a diversidade das vocações e das preferências. Há os que se dirigem à pesquisa, há os que preferem a teoria, há os que preferem as culturas primitivas, há os que procuram aprender o mecanismo dos fenômenos que têm lugar sob os nossos olhos. E como o movimento se estende, creio que não é exagerado prever, para o futuro, a escola paulista de ciências humanas de que me falava um amigo há alguns dias. E quem sabe não estará aí a forma por que São Paulo contribuirá de preferência para a cultura brasileira, já que nos últimos decênios o espírito crítico parece, nestas paragens, fazer uma concorrência tão acentuada aos criadores de ficção e de poesia?

Notas de crítica literária – Questões de romance

Graças à confiança do autor — por enquanto zelosamente incógnito — tive oportunidade de ler os originais de um livro de ensaios críticos sobre o romance. Sem querer exagerar-lhe os méritos, parece-me que se trata de obra bastante original para o nosso meio literário, não só por versar, de preferência, temas de literatura inglesa e russa, como por conter uma parte inteira sobre a linguagem do romance. Ora, no Brasil, a crítica raramente aborda com felicidade este último aspecto, talvez porque os críticos tenham medo de engrossar as fileiras gramaticais. Mas também, convenhamos honestamente, porque nem sempre dominam a língua com a segurança e a profundidade desejáveis. Escrevemos geralmente pelo rumo e nos habituamos a deslocar as questões linguísticas do plano literário para o plano filológico ou gramatical. No momento, conheço apenas um crítico, no Brasil, dedicado ao estudo ao mesmo tempo linguístico da literatura e estético da língua — o sr. Aurélio Buarque de Holanda, cujos ensaios são de primeira ordem. Por isso, li com bastante satisfação o trabalho do jovem escritor paulista, provisoriamente anônimo. Creio que a crítica, arrastada pelas correntes ideológicas do século XIX, e precisando lutar contra a retórica dos velhos compêndios, confiou demasiado em explicações não-literárias, apelando para a história, a sociologia e até para a geografia. Já tive oportunidade de escrever que Sílvio Romero, se por um lado prestou grande serviço investindo contra o formalismo dos fazedores de regras, prejudicou, por outro, o desenvolvimento, entre nós, de uma verdadeira corrente de estética literária, desacreditando o estudo da forma. Como o trabalho, a que me refiro, teve pequena circulação (cem exemplares entregues a uma comissão julgadora e por ela distribuídos), peço licença para citar alguns dos seus parágrafos:

“Insistindo tão exclusivamente no estabelecimento dos *fatores* da literatura e do *papel* do escritor, Sílvio contribuiu, como ninguém, para criar uma atmosfera difícil à vida da história literária literariamente concebida. Desacreditando a erudição e apelando para as sínteses histórico-sociológicas, sufocou os germens da pesquisa de textos e fontes — que se via esboçar nos trabalhos de um Joaquim Norberto e, sobretudo, de um Varnhagem. Depois dele, procuraram-se construir vistas de conjunto ou ligar a literatura a outros fenômenos culturais — obra menos de crítico do que de sociólogo e historiador. Se um José Veríssimo preservou os direitos da crítica de livros — comprometida ainda mais pelo esquematismo de Sílvio, e que ele consolidou e dignificou no Brasil — a verdadeira crítica científica, com os seus trabalhos de análise, comparação, classificação, estudos genéticos, não chegou a se formar entre nós. Na França, o intenso jornalismo e a tradição universitária resistiram ao embate do *cientificismo* e puderam, mesmo, absorvê-lo, aproveitar-lhe a enorme contribuição, podendo-o dos perigos. No Brasil, onde tudo se esboçava, ele atravancou o horizonte com a sua desmedida ambição de que Sílvio era o digno representante. Serviu e, ao mesmo tempo, prejudicou.

Um exemplo interessante, que nos deve fazer meditar, é o do ensino. Vimos no capítulo I (refiro-me ao livro que vou citando) que a crítica brasileira começou em boa parte ligada a este. Ante o *modernismo* agressivo dos naturalistas, a crítica dos professores atrofiou, fechando-se numa carapaça protetora, dentro da qual ainda se encontra. Nos colégios, a teoria e a história da literatura são ensinadas em compêndios hauridos diretamente dos velhos manuais de retórica e poética. Os alunos brasileiros, neste quase meado de século XX, aprendem, com raras exceções, as regras do estilo, os tropos, os gêneros — tudo ensinado como no tempo dos cônegos Pinheiro e Honorato. Processou-se uma separação entre o ensino e a crítica militante, o que, ao lado da inexistência de

estudos superiores de literatura entre nós, impediu a constituição da crítica científica moderna”.

No trecho citado, eu me preocupava, sobretudo, com a história literária, mas a reflexão pode ser estendida à crítica *stricto sensu* — também ela desvirtuada, de certo modo, pelo enxerto exagerado de disciplinas não-literárias.

Não acho que a literatura tenha significado apenas literário nem que possa ser explicada e estudada sem recorrer a outros elementos; mas acho que é sobretudo literária, se me permitem. Por isso, é perigosa a tendência de usar explicações não literárias no seu estudo. Parece-me, sobretudo, que para atingirmos o conteúdo humano de uma obra de arte é preciso sentirmos, antes de mais nada, a eficiência do veículo que o exprime, isto é, da forma artística; esta, não tenhamos dúvida, se revela melhor ante a finura duma análise estético-linguística do que dum comentário científico ou filosófico. Se arte é estilo, estilo é arte; sem apreendermos esteticamente a validade e eficiência de determinado processo literário não poderemos apreciar ou, pelo menos, apreciar plenamente o significado humano a que visam as obras da literatura. Expressando-me de tal maneira, sei que estou instaurando o processo dos meus rodapés; faço-o conscientemente, sabendo que poucos cronistas literários serão tão pouco... literários quanto eu. Tenho a ambição de sentir os meus limites e uma das operações que mais estimo é falar sobre a trave da minha vista antes de apontar o argueiro do vizinho.

Por isso tudo, penso que o ensaio inédito a que estou me referindo será uma contribuição útil, embora modesta, para o estabelecimento, entre nós, da crítica linguística, na qual, como lembrei, apenas o sr. Aurélio Buarque de Holanda se tem destacado.

A segunda parte do livro é ocupada por quatro ensaios sobre Dostoiévski, Gogol, as irmãs Brontë e Arnold Bennett. Quero apenas, nesta nota, fazer um reparo sobre o primeiro. Falando de Dostoiévski, que ele considera um pouco abruptamente “o maior romancista de todos os tempos”, divide os grandes romances em duas categorias: os que são sempre modernos, porque apresentam problemas eternos da vida humana, e os que acabamos por ler mais como contemplação que como participação. Nesta última categoria, segundo ele, estão, entre outros, *A princesa de Clèves* e o *Tom Jones* — romances de grande beleza mas que não nos trazem lição apreciável. É sobre *Tom Jones* que desejaria contradizer o jovem autor.

Com efeito a obra-prima de Fielding me parece dos romances mais jovens como experiência de leitura. Há nele três planos distintos e cada um desses planos traz ensinamento constante para o ficcionista e o crítico, não falando do prazer global sentido pelo leitor comum: o plano da técnica, o das reflexões e o da ação. Se a sua técnica não se coaduna mais com a concepção moderna, o seu conteúdo humano é dos que são sempre atuais. O *Tom Jones* realiza a fusão, rara no romance moderno, entre a reflexão permanente do romancista e o fluxo incessante dos acontecimentos, satisfazendo, ao mesmo tempo, o ponto de vista gideano do romancista dentro do romance e o aforisma de Stendhal de que são necessárias peripécias desde a sexta página.

Para começar, Fielding, em pleno século XVIII, estabelece a soberania do escritor sobre o material de ficção rompendo com um passado de relato impessoal e sobrepondo a intenção do artista aos acontecimentos: “O leitor não deve se espantar — diz ele a certa altura — se no decorrer desta obra encontrar capítulos muito curtos ao lado de capítulos muito longos; uns contendo apenas o prazo de um dia e outros englobando anos; se, numa palavra, a minha história às vezes parece imóvel e outras voando. Por tudo isto, não me considere culpado ante nenhum tribunal de crítica, pois na realidade sou o fundador de

uma nova maneira de escrever, tendo, portanto, liberdade de fazer as leis que me aprouver.”

A prova de que esta maneira de Fielding ainda hoje pode ensinar alguma coisa está na sua atitude de seleção do material artístico. Depois da aventura quase totalitária de indiscriminação, culminada no bombardeio psicológico de Joyce, é útil ler a continuação do parágrafo anterior: “Quando surgir um acontecimento extraordinário (como será frequentemente o caso), não pouparemos esforços nem papel a fim de proporcioná-lo largamente aos nossos leitores; mas se durante anos nenhum acontecimento digno de nota se apresentar, não trepidaremos em abrir um vazio na nossa história, apressando-nos em direção de assuntos mais importantes e deixando tais períodos de tempo totalmente inobservados”.

Desta maneira, Fielding estabelece uma teoria do excepcional, contra a teoria moderna do irrelevante. A primeira consiste em considerar matéria de ficção apenas as atitudes significativas, ou seja, as que parecem importar na história de uma vida. A segunda considera tudo matéria de ficção porque se interessa menos pela crônica do que pela natureza dos atos; para o conhecimento destes, tudo é significativo. O *Ulysses* é mais ou menos do tamanho de *Tom Jones*, mas talvez todo o seu material fosse considerado por Fielding digno de cair no vazio de que fala.

O objeto do romance de Fielding, portanto, é estudar o comportamento dos personagens através dos seus aspectos significativos, deixando de lado a análise do móvel deste comportamento. Para ele, a análise se limita a apresentar os traços significativos — com tanta finura e discernimento, é verdade, que quase supre as técnicas de análise psicológica. Geralmente, prefere dar os indícios para que o leitor conclua, escolhendo a posição de criador da vida, que não explica a sua criação: oferece-a.

Esta simples referência técnica justifica o meu dissentimento com o jovem inédito. Fielding é mais moderno do que qualquer outro romancista não apenas devido ao belo ímpeto criador, quanto pela finura dos processos de composição. Numa época de perplexidade do romance, após trinta anos de invasão da sensibilidade do romancista por todas as sugestões do mundo e do espírito, indiscriminadamente aceitos, talvez seja útil para todos — criadores, leitores e críticos — um convívio com a intuição selecionadora do velho setecentista.

Notas de crítica literária – Mitologia heroica

Na nova geração de sociólogos e etnólogos brasileiros, poucos terão começado a produzir com tanta firmeza quanto o sr. Egon Schaden, cujo ensaio “Ensaio etno-sociológico sobre a mitologia heroica de algumas tribos indígenas do Brasil” não é apenas prenúncio, mas realização madura e sólida.¹ Aliás, o autor não é novato; desde a adolescência vem estudando os índios do Brasil e contribuindo para o seu conhecimento com artigos e ensaios em jornais e revistas. Há dez anos coeditou uma revista efêmera de etnologia brasileira, e desde então os interessados no assunto se habituaram à honestidade científica e à erudição discreta do jovem tradutor de Krause e Von den Stein.

O “Ensaio” se divide em dez capítulos, quatro de síntese, em que se estudam os problemas gerais de mitologia (“A mitologia como estudo sociológico”, “Caracterização sumária dos mitos heroicos e sua posição no quadro geral das mitologias indígenas”), e problemas gerais de mitologia americana (“Movimentos messiânicos entre os índios da América do Sul e sua relação com os mitos heroicos”, “Observações sobre os fundamentos míticos das chamadas festas-de-jurupari e da Instituição da casa dos homens”). Ao lado, cinco capítulos de análise da mitologia heroica de outras tantas tribos em relação com a organização social: caduveo, bororó, caingang, apapocuva e mundurucu. Finalmente, a conclusão.

De acordo com os métodos modernos, o sr. Egon Schaden estuda a mitologia relacionada com a organização social. Deixando de lado as interpretações sobre origem e natureza dos mitos, só as busca se trouxerem algum esclarecimento para o seu ponto de vista. Não postula, de modo absoluto, a sua função pragmática; reconhece que desempenha outras, mas acha que ela deve constituir o ponto principal dos estudos modernos: “A nosso ver, a função social do mito (...) não exclui a sua função explanatória, simbólica e mesmo literário-recreativa. Nem sempre é aconselhável o esforço de incluir a função ou as funções do mito em categorias previamente estabelecidas e, por isso mesmo, artificiais” (pág. 20). Mais uma citação, da mesma página, resumirá o ponto de partida do autor: “Com referência ao problema geral da sociologia dos mitos heroicos, a questão fundamental do presente ensaio é a de saber se a existência do herói constitui ou não uma necessidade para uma tribo ou comunidade étnica, o porquê dessa necessidade e as condições em que ela se manifesta. Trata-se, pois, de verificar, pelo estudo da figura mítica, de um lado, e pelo exame das características essenciais da cultura tribal, do outro, de que maneira e até que ponto o herói está intimamente ligado ao contexto cultural e por que razões se apresenta inseparável dele. Procuraremos em que sentido o herói está intimamente ligado ao contexto cultural e por que razões se apresenta inseparável dele. Procuraremos determinar em que sentido o herói é expressão da organização social, da vida religiosa, das atividades econômicas da tribo.

De antemão, a pessoa do herói se nos afigura como expressão e síntese da cultura do grupo e, ao mesmo tempo, como recordação e ideal. Recordação de um passado remoto, resumindo, por assim dizer, a história da tribo, e ideal de vida a ser realizado pelo indivíduo e pela comunidade” (20-21).

Lendo o trabalho do sr. Egon Schaden e sobretudo os capítulos de análise, vemos que ele, de certo modo, distingue, para o estudo, dois aspectos do mito, que se apresenta,

¹ Egon Schaden, “Ensaio etno-sociológico sobre a mitologia heroica de algumas tribos indígenas do Brasil”, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, *Boletim LXI*, Antropologia nº1, São Paulo, Brasil, 1946. Saiu, simultaneamente, uma outra edição, que constitui o nº 4 do vol. VII da revista *Sociologia*, São Paulo, 1945.

de um lado, como representação coletiva reforçadora da organização social (fator de coesão); de outro, como representação coletiva que reflete a organização social. Inimigo das atitudes unilaterais, o sr. Egon Schaden nunca perde de vista esta corrente reversível entre mito e organização social.

Para estudar de modo satisfatório o “Ensaio”, eu deveria comentar, um por um, os capítulos de análise, que lhe constituem o cerne. Isto, porém, não apenas levaria muito longe como exigiria um conhecimento etnológico que não possuo. Prefiro, nesta nota, abordar ligeiramente algumas questões de método, postas em foco pelo “Ensaio”.

*

O sr. Egon Schaden parte do estudo de culturas diversas a fim de chegar a certas conclusões de ordem geral, embora rejeite uma conclusão geral. De qualquer modo, podemos ser levados, à primeira vista, a falar em método comparativo. Lendo o trabalho mais atentamente, porém, veremos que esta etiqueta só pode ser usada com algumas explicações iniciais.

O método comparativo, usado largamente pela velha escola antropológica inglesa e pela escola sociológica francesa, foi, por assim dizer, o pai da sociologia científica. A sua base indutiva emprestou-lhe aparência de maior segurança do que realmente apresentava, e foi preciso uma verdadeira revolução nas ciências sociais para deixar à mostra a sua fraqueza e o exagero com que foi utilizado. Desejando estudar uma instituição qualquer, o sociólogo ou etnólogo, no seu gabinete, procurava reunir a mais vasta casuística possível. Tomava, então, exemplos em todas as culturas em que a instituição se apresentasse: culturas “primitivas”, culturas “civilizadas”, culturas antigas e modernas, para, com o resultado da colheita, levantar uma generalização. Construíram-se, assim, os famosos “Frankensteins culturais”, de que fala Ruth Benedict, perigosos porque um dado traço tem significação quando integrado no contexto da cultura a que pertence, e separado dela pode, muitas vezes, despistar o estudioso, bêbado de analogias e similitudes. Neste sentido, não é comparativo o método do sr. Egon Schaden. “Em nossa opinião, diz ele à pág. 34, o estudo do herói, em vez de ser realizado de um modo geral, pretensamente válido para todas as culturas, deve retomar-se para cada caso em particular. Desde que cada cultura é um fenômeno único, com sua configuração peculiar decorrente de constelação somente em função do contexto cultural em que está integrada”.

Daí ter o sr. Egon Schaden preferido estudar vários casos integrados no conjunto da sua cultura. Assim, o “Ensaio” apresenta um tipo novo e fecundo de comparação, segundo o qual os casos em apreço não são “pescados” aqui e acolá, mas apresentados ao vivo, no exercício da sua função cultural, se me permitem. Neste sentido, o método comparativo tem razão de ser e adquire novo significado. Talvez o sr. Egon Schaden rejeite a minha observação, lembrando que em seu trabalho não se trata de método comparativo, mas simplesmente de enumeração, vários casos sendo apresentados sem pretender a generalidade. Não creio, porém, que o “Ensaio”, embora evite a generalização, seja de um relativismo cultural tão acentuado. O próprio autor afirma, em seguida ao trecho há pouco citado: “Certamente, como aliás se depreende das páginas anteriores, há um conceito mais ou menos geral de herói mítico, como também o há do herói civilizador e de outros tipos particulares: o perigo aparece no momento em que se estabelecem fórmulas ou definições demasiado restritas”. Tenho a impressão de que, para ele, as teorias gerais devem ser postas de lado, menos por serem gerais do que por serem insatisfatórias. Por outro lado, a uma certa altura do trabalho, o sr. Egon Schaden apela, simplesmente, para o velho pressuposto evolucionista que fundamentava o método comparativo, a saber, a identidade fundamental do espírito humano. Como se vê, a sua atitude é de prudência e as teorias lhe parecem válidas na medida em que servem para explicar as situações concretas; daí, talvez, a posição às vezes intermediária que assume,

entre o absolutismo evolucionista e o relativismo por vezes excessivo a que levou a reação contra este. O “Ensaio”, aliás, é um belo exemplo de como não é possível estabelecer algumas conclusões teóricas (e as conclusões teóricas são a finalidade das ciências do homem) sem generalizar, por meio da comparação ou da inferência. O capítulo sobre as festas de Jurupari — para meu gosto o melhor pedaço do livro — revela o tato com que o autor soube equilibrar a generalização e o respeito ao caso concreto, o relativismo e a compreensão.

Estas observações nos levam, naturalmente, a indagar da legitimidade, não mais do método, mas dos processos de trabalho empregados pelo sr. Egon Schaden. O “Ensaio” é um trabalho de gabinete, na medida em que não utiliza pesquisas feitas diretamente pelo autor, mas colhidas por ele nas obras de outros etnólogos. As suas conclusões são representativas na realidade social estudada?

Quando se põe diretamente em contato com a realidade social, por meio do trabalho de campo, o sociólogo ou o etnólogo opera uma seleção dos dados da sociedade e da cultura. Evidentemente, é-lhe impossível proceder a um levantamento total, transformando-se em placa sensível posta no meio dos fatos e lhes recebendo o bombardeio. Conforme o treinamento que tiver tido ou a intenção que o guiar na pesquisa, torna-se mais sensível a certos setores da realidade do que a outros: daí, mesmo quando tenta agir como sociógrafo ou etnógrafo, colhendo sem elaborar, não lhe ser possível apresentar mais do que alguma aspectos da realidade. De qualquer modo, o trabalho por ele realizado se fez sobre o que poderíamos chamar a realidade social de primeiro grau. Ora, para o estudioso que não quer ou não pode ir ao campo, é possível, com toda a legitimidade, utilizar a colheita dos que realizaram observações de primeira mão. Estas, quando seguras, constituem, por assim dizer, uma realidade social de segundo grau, sobre a qual podemos construir trabalho eficiente. Lembremos que obras capitais foram assim elaboradas, como *As formas elementares da vida religiosa*, de Durkheim.

O “Ensaio etno-sociológico” trabalha sobre uma realidade social de segundo grau, sobre as pesquisas de Colbacchini, Telêmaco Borba, Herbert Baldus, Nimuendajú Ehrenreich, Grumber, Gonçalves, Tocantins, etc., etc. Como bom conhecedor da metodologia sociológica e do valor dos trabalhos de campo, o sr. Egon Schaden não se abandonou à orgia de casuística, posta em voga pela antiga escola inglesa. A exemplo do que ensinava Durkheim, escolheu casos significativos, de preferência os menos estudados do ponto de vista da mitologia heroica, e inferiu, depois de laborioso trabalho. Para o leitor desprevenido, causa certa espécie a abundância de citações de rodapé, dando a impressão de que autor vai, simplesmente, compilando o que foi descoberto pelos pesquisadores. Nada mais errado. Basta ir às fontes citadas para ver a originalidade da contribuição do sr. Egon Schaden. A sua modéstia, a tenacidade com que resiste ao desejo de brilhar, levam-no, muitas vezes, a não acentuar o que lhe pertence como interpretação e elaboração. No entanto, foi grande a sua faina em elaborar dados brutos, apresentados sem interpretação, com pouca interpretação e, mesmo, com interpretação errada. Tirou do material disponível um ponto de vista novo e rico em sugestões, pondo ordem e clareza no estudo dos mitos indígenas.

Notas de crítica literária – Apêndice

Há oito ou nove meses publiquei, neste jornal, três rodapés sobre a obra de Ignazio Silone. Lembro-me que, então, tratei do seu aspecto ideológico, da mensagem ética nela contida, deixando mais ou menos à margem, ou pelo menos não as desenvolvendo, considerações de ordem mais estritamente literária. Livros como os de Silone têm, na verdade, o destino de ser lidos menos como obras de arte do que como repositório de ideias, sugestões para a conduta, óleo para o debate. No entanto, é preciso fazermos sempre a reflexão de que se não fossem, antes de mais nada, boas realizações artísticas, não teriam, sobre as nossas ideias e os nossos sentimentos, a influência que têm. A nota de hoje, espécie de adendo aos artigos do começo do ano, visa sugerir alguns pontos de partida para a compreensão dos livros de Silone do ponto de vista da arte literária; visa a um pequeno levantamento a respeito dos seus personagens.

O leitor de Silone sente, de início, dificuldade em definir quais são os seus personagens. Serão apenas os homens ou também os animais e, mesmo, as plantas e os produtos da natureza? Os burros, os cães, os ratos, os lobos têm nos seus livros uma importância capital. Quando conhecemos Pietro Spina, ele está na palha de um estábulo, se alimentando de pão e vinho, ao lado do burro e da vaca (e que bela composição de cores: “la paglia è gialla, il pane è bruno, il vino è rosso”). Suzana, a burra de Chatap, influi na sua vida, mostrando-lhe uma possibilidade de maneiras calmas, harmoniosas, dignas e cheias de paciência. Os cães de Orta são chamados pelo nome, e os seus diálogos carinhosamente registrados: “Favetta pergunta a Nero do que se trata: ‘Que há? Que há?’ Nero responde-lhe indignado: ‘Como, o que há? Não sabes, então, o que há?’ Favetta está atrás da igreja e não sabe o que há, por isso pergunta ainda: ‘Que há? Que há?’ Nero enraivece-se e uiva três, quatro, cinco vezes a mesma coisa: ‘Não sabes o que há? Não és capaz de saber por ti mesma o que há?’”

Além dos animais, há personagens vegetais: o tomilho, a salsa, o rosmaninho; sobretudo, o milho, o trigo, a uva. E há os produtos — o pão, o vinho, a polenta. “A viagem à Paris” pode ser classificado como um ensaio psicossociológico da polenta — suas consequências higiênicas, sociológicas, morais... Até no beijo de Maria Grazia, Beniamino Losurdo sente o sabor do milho, que o impele a abandonar Fontamara em busca de um mundo sem polenta. Os vinhos temperam muitas páginas de Silone, — vinhos ácidos, vinhos doces, vinhos de missa que envenenam, vinhos rituais e simbólicos. E quando chegamos aos personagens propriamente ditos, aos homens e às mulheres, sentimos que eles não se podem desprender dessas “sub-persona”, que numa comunhão profunda liga o *cafone* ao pão amargo, ao vinho azedo, arrancados da terra num esforço continuado sem trégua e sem poesia. “Comei, este é o seu pão; bebei, este é o seu vinho” — diz o ritornelo do velho pai, no velório de Luigi Murica. Carne e sangue do camponês, o pão e o vinho levam, como o filho do homem, nove meses para se formar, da sementeira à colheita do trigo e da uva.

Se quisermos sentir a comunhão que liga os personagens de Silone à terra e aos seres, é preciso ler os seus livros com os cinco sentidos. Maneira simples e elementar de compreensão — mas como não abordar com singeleza um escritor sob cuja pena o maior elogio é chamar simples e boas às coisas dignas? “Cose semplice e buone”. Com os cinco sentidos alertados, sentiremos, pelo tato e pela vista, o relevo da Marsica — vales, morros, sulcos, estradas — o pó, a neve que envolvem o *cafone* de todos os lados. Sem o olfato e a vista, não sentiremos o jardim de Don Benedetto, as cerimônias quinzenais do pão, no albergue de Matalena Ricota, o tempero quase ritual da via Eufemia, o cheiro da massa,

quente e fresca, no forno comunal de Colle. O drama da polenta, a neve bebida por Spina no esconderijo, as framboesas de Dona Marta, o vinho e o pão, só os sentiremos pelo gosto, e se não aguçarmos o ouvido nada perceberemos da vida borbulhante do punhado de terra, no estábulo de Chatap, nem os ruídos da montanha, que descem pelo vale, ou o rumor dos dez mil *cafoni*, que sobe da planície do Fucino.

Uma vez afinados, os nossos sentidos nos ajudarão a sentir a geografia física e humana da Marsica, e os livros de Silone são, antes de mais nada, livros de geografia física e humana. Os *cafoni* possuem pequenos retalhos de terra, e para viver são geralmente obrigados a alugar o braço, como jornaleiros, aos proprietários da planície. Em torno dos pedacinhos de terra, travam-se todos os seus dramas, organizam-se as suas relações. Por uma vinha de encosta, pedrenta e misturada, destrói-se toda a família de Fra Antifona, que a perdeu e quer a todo preço recuperá-la: um morre, um fica louco, uma emigra, e a vinha continua, imperturbável, nas mãos de outro. Don Pasquale Colamartini tem quatro pequenas glebas, duas de trigo, duas de vinha. A filoxera e os impostos anulam o seu pobre lucro e o obrigam a comprar pão e vinho, que saem aliás mais baratos do que os que produz. Don Pasquale começa, então, a consumir as pequenas reservas bancárias: o banco entra em falência e a família Colamartini se arruína para sempre.

As casas são de vária espécie — desde a cabana de uma só abertura, como a do surdo-mudo Infante, até o solar dos Spina, em Colle. Entre um extremo e outro, as casas de pedra, os albergues, as capelas, a vasta cozinha de Don Lazzaro Tarò. De uma casa a outra, das casas aos campos, *cafoni* e proprietários se locomovem, e seria, mesmo, possível dividir o mundo de Silone em duas metades: a dos veículos de montanha e a dos veículos da cidade. Os *cafoni*, geralmente, vão a pé ou no lombo dos burricos, mas dentro da esfera da sua cultura há a carroça de Magascià, com a besta Maresciala, o cabriolé de Don Pasquale, a vitória do Pratolano, a velha berlinda de Dona Maria Vincenza, puxada por Belisario e Plebiscito. Do outro lado, há as bicicletas, a motocicleta de Don Marcantonio Cipolla, o pequeno auto de Concettino Ragú, os caminhões da milícia fascista e mesmo, por um momento fugaz, em *Fontamara*, o automóvel de luxo de um ministro, cercado de motociclistas.

Vida do homem no campo e na casa, entre o campo e a casa: vida da casa na aldeia, vida da aldeia na montanha e na planície. Sobre esta estrutura se elevam as relações entre os homens e, sobre elas, o drama político da dominação e da subordinação. Culminando, o drama nuclear da obra de Silone: as lutas da consciência em busca da liberdade. Como nos contos de fada, em que o coração do gigante está dentro de um ovo, posto numa caixa, dentro de outra, dentro de um cofre, no fundo do mar, o coração do homem, na Marsica de Silone, está envolvido por todas essas camadas: camadas de terra, de vegetação, de hábitos, de costumes, de instituições. Partir das camadas envolventes para chegar à viva realidade, moral e psicológica, é a própria marcha seguida pelo escritor; para acompanhá-lo, o leitor deve partir de cinco sentidos e chegar à participação afetiva, à penetração intelectual.

*

Na vida de pensamento e de revelação, os personagens de Silone se dispõem em duas longas séries, como se cada uma possuísse um coração diferente da outra — o coração que aceita e o coração que recusa; o coração que procura raptar a substância dos outros e o coração que tenta dar aos outros a sua própria substância. Esta divisão do mundo de Silone é bem visível no primeiro capítulo de *Pão e vinho*, onde por assim dizer, é colocada. Aos seus leitores, este capítulo é particularmente grato, porque talvez seja a sua peça mais perfeita de composição literária. É o horto do velho Don Benedetto, em Rocca del Marsi, à entrada da bacia do Fucino, no começo do caminho da montanha. A mão direita, a planície, a estrada nacional, em que circulam os automóveis, de onde vêm

os produtos da indústria, os funcionários do governo e do príncipe Torlonia; à mão esquerda, a montanha, a estrada provincial e os caminhos comunais, onde circulam carroças e burricos, de onde vêm o leite e os produtos da terra, de onde descem os *cafoni*. À mão direita de Don Benedetto, os discípulos que capitulam, que abaixam a fronte para manter as comodidades — Nunzio Sacca, Concetino, Don Piccirilli; à mão esquerda, Pietro Spina, o aluno predileto, que fugiu da sociedade e do conforto para seguir a consciência. Toda a estética e toda a dialética de Silone se contêm nesta divisão em duas linhas paralelas que condiciona *Pão e vinho* e *A semente sob a neve* como já condicionava *Fontamara*. No segundo dos livros citados, o problema se esclarece definitivamente com a oposição entre os que (digamos assim) procuram o silêncio e aceitam a solidão, a fim de ouvir e seguir a voz imperiosa da consciência — do exigente *demônio* interior — e os que reverenciam e cultuam os ídolos da feira. O caminho dos primeiros é de renúncia e sacrifício: *Semente sob a neve* termina com a cena de um sacrifício — Spina se entregando à prisão para salvar um pobre mudo — e vai, assim, encontrar o primeiro capítulo de *Pão e vinho*, onde estão as grandes palavras de Donna Marta: “Verdadeiramente preciosos são os dons que a vida concede; preciosos e estranhos. Os que querem gozá-los, e se afoam em gozá-los, angustiando-se da manhã à noite para gozá-los, na verdade não os gozam, mas os queimam e os reduzem a cinzas bem depressa. Dons estranhos. Os que, ao contrário, os esquecem, e esquecem-se de si mesmos, e se consagram inteiramente, perdidamente, a alguém ou a alguma coisa, esses recebem mil vezes mais do que dão, e, no fim da sua vida, os dons recebidos da natureza florescem ainda neles, como grandes rosas de maio”.

Estas grandes rosas de maio, que lembram aquela flor perdida entre os gelos e desabrochada no fundo da consciência, cantada por Antero de Quental, se obtêm, justamente, jogando toda a vida nos pratos da balança, como faz Pietro Spina como faz Cristina — um se entregando à tortura, outra devorada pelos lobos. Num soneto de Rilke, a floração da primavera surge como consequência de uma ascese dolorosa:

A primavera voltou. A terra parece uma criança que sabe poemas de cor; e tantos, tantos...
Pelas dores de um longo aprendizado, recebe ela agora o prêmio.

Notas de crítica literária – Teseu (I)

I.

Não deixa de ter certa grandeza o fato de um homem, durante mais de cinquenta anos, porfiar, teimosamente, em fazer confidências ao público. De certo modo, boa metade das obras de arte são confidências, defendidas apenas pela chave das transposições e negaceios; mas a singularidade da obra de Gide vem de que toda ela é uma longa, ia dizendo mania confidencial. Uns confessam postumamente, em diários e cartas (por vezes verdadeiras bombas de retardo), o que não quiseram revelar na vida e nas obras; outros se ocultam nos personagens. Tanto num caso quanto noutro, a confissão aparece como complemento, elucidação, servindo de contrapeso à vida aparente, Gide, pelo contrário, partiu e sempre viveu da confissão, e tudo mais na sua obra é complemento. Desde as explosões líricas de *Nourritures terrestres*, através mesmo das *soties*, os seus livros se ordenam como racionalização de certos impulsos, psíquicos e éticos. Estaremos exagerando se dissermos que ele continua a linha bem francesa de autoanálise, purgação e delimitação do caos interior, a linha de Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Sénancour, Baudelaire? Embora alguns destes sejam classificados como antirracionalistas por excelência, todos eles se aparentam por dois lados: a crença de que o conhecimento do coração do homem (no caso, do escritor) é tanto ou mais importante do que o conhecimento do mundo e a crença de que é possível sistematizar esse conhecimento em algumas normas. Consequência: as normas, assim descobertas, são imperativas substituem as normas tomadas de empréstimo ao costume; o homem adquire o privilégio, às vezes duvidoso, da clarividência, mesmo quando entrecortada de êxtases e por eles nutrida, e seu destino logo se afirma singular: a torre perigordiana de Montaigne, o retiro de Pascal, a abdicação do velho La Rochefoucauld, o dandismo de Baudelaire, o heroísmo de Coridon. No fundo de cada atitude, há provavelmente certo orgulho da razão, confiança ativa na fórmula descoberta. Até que ponto são racionalistas a psicologia e a moral de Gide? Bem sei que ele tem sido invocado para justificar as aventuras antirracionais, e que ao lado de Proust, Freud, Pirandello e Dostoiévski, paira sobre o período de entre as duas guerras como justificativa dos apelos ao inconsciente e das libertações totais da personalidade. Não obstante, talvez seja possível afirmar que, em sua obra, o importante não é a constatação de certos instintos nem a euforia embriagada da disponibilidade psicológica, mas as soluções que propõe a fim de justificá-los e, por assim dizer, utilizá-los. Uma verdadeira engenharia moral, que postula alguma coisa mais do que a satisfação dos desejos e das emoções e encontra volúpia ainda maior na abstração racional, mediante a qual se propõe dirigi-los.

Vistas as coisas sob este aspecto, a presença da razão parece infundir energia e valor a Gide, como a Montaigne e La Rochefoucauld, para não falar do quase masoquismo de Baudelaire, complacente voltário da consciência dentro do mal. O seu heroísmo se mistura a certo orgulho de apresentar-se como legislador do caos; para nos certificarmos disso, basta observar o tom científico e quase doutoral de *Corydon*. Daí, em sua obra, o individualismo e o relativismo (“Que a importância esteja em teu olhar; não na coisa que olhas”) buscarem sempre a componente da participação e da norma. Como Leonardo da Vinci de Valéry, Gide, vendo a seu lado o abismo, projeta imediatamente uma ponte: em vez de procurar apenas as emoções da vertigem, medita os processos de torná-la verdade corrente. Uma ponte é um bem de utilidade coletiva. Uma ética, sobreposta à exaltação poética dos instintos como esforço de racionalização teórica, é um

convite à participação, um desejo de tornar bem comum as descobertas individuais. Mesmo que semelhante atitude nada mais represente do que uma enorme autopunição da consciência puritana, estrangulada pelo sentimento de pecado e levada a clamar pelas ruas e praças, como um convertido do Exército da Salvação.

Todavia, Gide não propõe *standards* de conduta: a sua propedêutica visa sugerir a autodescoberta de cada um. Nas suas últimas páginas de diário, publicadas na América do Norte, escreve: “Calo, sempre que não me sinto diferente” — indo, assim, encontrar um velho pensamento dos primeiros tempos do *Journal*, em que exprimia a mesma coisa, quase com as mesmas palavras. Quem atentar para estes matizes, tomará certo cuidado antes de acusá-lo de proselitismo na corrupção. O perigo de Gide não provém da sua filosofia do uranismo, ao contrário do que os idiotas costumam afirmar. O perigo sutil dos seus livros vem de que eles sugerem a justificação racional e moral não de *uma* conduta, mas de todas as condutas que, nos diferentes momentos históricos de uma vida, se revelam legítimas à luz do impulso profundo e do desejo de enriquecimento pessoal. Se é verdade que ele — homem excepcionalmente forte sob todos os pontos de vista — consegue manter-se uno através de equilíbrios sucessivos, os mais fracos poderão, sob a sua influência, fugir sem parada aos encontros decisivos consigo mesmos, num experimentalismo eterno e sem diretriz. “A minha esperança está nos desertores”, escreve ele nas últimas *Pages de Journal* (1939-1942). Embora a intenção seja outra, tomemos a frase como símbolo de carinho pelas fugas constantes ao compromisso moral, em proveito de uma coerência consigo mesmo que leva ao rompimento incessante dos equilíbrios alcançados. (“Nada havia prometido e faço questão, sobretudo, de ficar livre. Devo-me a mim mesmo”). Todos sabem como terminou a sua aventura comunista: mais do que as desilusões com a Rússia, mais do que o certo exibicionismo com que ostenta, periodicamente, uma inegável coragem, o seu desprezo pela opinião pública e as excomunhões — mais do que tudo isto, deve ter agido a sua incapacidade de compromisso. A cada contato mais prolongado, a carne da vida lhe parece sempre triste, e lá longe os pássaros embriagados convidam a fugir... Terá raízes sexuais a sua instabilidade, que o leva a tentar todas as aventuras e reduzir a sua obra a fragmentos curtos, esboços e reflexões? Provirá, talvez, de desmesurado narcisismo — o narcisismo que o leva a emprestar significado transcendente aos seus mínimos gestos, a ponto de tornar por vezes irritante a leitura do *Journal*.

Ora, pois, dirá o leitor: estranho racionalista, este que rejeita a permanência das normas descobertas pelo exercício da razão. No entanto, penso que Gide poderá ser chamado racionalista na medida em que não aceita a lição e o apelo da vida, dos sentidos, sem enquadrá-lo numa justificação intelectual: mas é preciso não esquecer que, no fundo, a sua filosofia repousa sobre a multiplicidade de contatos com a vida, implica uma reverência cheia de unção para com a verdade de cada minuto. Quem sabe, então, poderíamos dizer que o seu pensamento consiste em procurar as normas de cada ato, o conteúdo geral de cada momento de expansão do eu? Assim, relativismo e normativismo seriam, nele, uma questão não apenas de fase, como de escala.

*

Senti a necessidade de debater (talvez cavilosa e sem dúvida insuficientemente) o problema do racionalismo sui generis de Gide, a fim de preparar terreno para o comentário do seu último livro — *Thésée* — editado, com os dois anteriores, nos Estados Unidos. *Thésée* é o livro mais sereno, mais firme, mais otimista e menos fugidio que Gide escreveu. É o mais positivo, em contraposição a muitos anteriores, nos quais as afirmações não raro se dissolvem, ou se ocultam, graças a uma rede engenhosa e bem dirigida de negações. Aos setenta e cinco anos (o livro é de 1944), o velho bailarino

executa um número quase austero, embora gracioso, sem temer as limitações que podem advir da tomada de posição definida.

Thésée é uma pequena narrativa, da melhor qualidade gideana, e poderia chamar-se “teoria do legislador”. O episódio central, evidentemente, é a aventura em Creta, o Labirinto, o Minotauro. Esta aventura *forma* o herói Teseu: dá-lhe força e vontade de aplicar-se à organização do povo ateniense. Encarada de perto, ela me parece uma fábula racionalista, e mesmo que tal não tenha sido a intenção de Gide, a suposição não me parece descabida. Fábula, e não símbolo: nesta história há alegoria e não simbolismo, na medida em que as peripécias encarnam certos valores acessíveis por meio de *chaves* e, uma vez encontradas estas, perfeitamente claros e sem mistério, como convém a um tratado *racionalista*.

*

N.B. — O repórter deste jornal deu uma nota muito amável sobre a palestra que consagrei a Silone, na Biblioteca Municipal, terça-feira da semana passada. Muito lhe agradeço a atenção, mas devo retificar uma opinião por mim enunciada e por ele interpretada de modo algo diverso. Segundo a notícia, eu teria finalizado “afirmando que o romancista, revolucionário de início, adota, finalmente, através de seus personagens, uma filosofia de adaptação social”. Ora, creio ter deixado bem claro justamente o contrário: contestando os que fazem de Silone um réu-cristão antipartidário e descrente da ação revolucionária, afirmei que a experiência dos seus personagens conduz a uma revalorização da conduta revolucionária, à luz da comunhão moral de homem a homem. De qualquer modo, agradeço efusivamente a gentileza do meu colega.

Notas de crítica literária – Teseu (II)

II.

Teseu é um herói maltratado. A tradição e a literatura atenuaram, pouco a pouco, a veneração que lhe votavam os atenienses, e hoje em dia quase ninguém se lembra dele. Seu primo e modelo, Hércules, absorve toda a atenção disponível, de tal forma que, se toda gente sabe dizer — “É um Hércules” — ou — “Parece um Hércules” — já ninguém será capaz de afirmar — “É um Teseu”. Que o grande Alcides seja filho de Zeus, ninguém duvida; a feliz Alcmena recebeu-lhe a visita sob as espécies do próprio marido, ainda há pouco Giraudoux confirmava o feito. No entanto, quantas dúvidas quanto à filiação de Teseu. Será filho de seu pai, digo, de Egeu, ou de Poseidon que tão bem lhe quis sempre? Plutarco, se não me engano, nem menciona a origem divina, mas Eurípedes, sem afirmá-la, a deixa implícita em várias réplicas do “Hipólito coroadado”. No seu livro recente, Gide faz o herói observar uma dúvida discreta: — “Egeu, meu pai, era ótima pessoa... Na verdade, acho que sou apenas seu filho putativo. Foi o que me disseram, dizendo que o grande Poseidon me engendrara”.

Como quer que seja, o certo é que este livro restabelece, para Teseu, um prestígio há muito perdido. A tragédia clássica reduzira-o a pai de Hipólito e marido de Fedra — o primeiro, celebrado por Eurípedes, a segunda, por Racine. A pouca importância de Teseu em toda essa história pode ser verificada pelo quadro de Guérin, no qual, vértice, por assim dizer secundário do triângulo neoclássico aplicadamente traçado pelo artista, aparece como verdadeiro dois de paus inteiramente blefado, enquanto a nossa atenção é atraída pela filha de Minos e seu virtuoso amado. Se é uma reabilitação, Gide não está sozinho: um dos mais belos produtos da tapeçaria francesa atual é, justamente, o “Teseu matando o Minotauro”, de Saint-Saens (parente do compositor?), que vem, em boa hora, substituir — com o desesperado vigor da sua composição — o famoso grupo de Barye correto, mas convencional.

Além das ligações de família, Teseu é conhecido hoje em dia pela expressão “fio de Ariana”, detalhe do único de seus feitos que ainda subsiste — o caso do Labirinto. Ora, Gide partiu, precisamente, da aventura em Creta, e pode-se dizer que o centro do livro é o fio de Ariana, em torno do qual teceu a história do herói, interpretada como a história de um legislador.

Depois da mocidade impetuosa, à busca de todas as aventuras, sempre em disponibilidade para lutas e amores, o jovem Teseu vai à Creta, voluntariamente, entre os moços e moças que Atenas manda todos os anos como tributo de sangue a Minos. Soltos no Labirinto, os jovens, todos os anos, se perdem e são devorados pelo Minotauro. Para Teseu, trata-se, primeiro, de escapar do suplício, salvando os companheiros; segundo, liquidar o monstro — mais um monstro entre os muitos de que libertou a Ática.

A situação, portanto, é nova, pois é a primeira vez em que a simples força não basta: é preciso uma artimanha bem arranjada, e para tanto são insuficientes a simples esperteza e a confiança nos instintos. Felizmente, mal chega à bela ilha, conquista a boa vontade da rainha, mãe do Minotauro — a Pasifaé do alexandrino famoso — e o amor de uma das princesas, Ariana. Amor absorvente, que ameaça a sua liberdade e que se dispõe a liquidar logo que não precisar mais dele. Ariana o apresenta a Dédalo, o grande engenheiro, construtor do Labirinto e crente nas virtudes da técnica. Mais crente, porém, depois da queda de seu filho Ícaro, na intenção que preside à técnica e, desde o início, disposto a salvar Teseu, grego como ele. Os conselhos de Dédalo são, por assim dizer, a chave do

tratado de Gide. O engenheiro lhe ensina os truques do Labirinto, os perfumes e seduções que embriagam a ponto de não se querer mais abandoná-lo. Para se livrar deles, Teseu recebe máscaras contra o perfume e um fio, que deverá ser mantido, pelas mãos de Ariana, do lado de fora do Labirinto. E Dédalo insiste que, sem Ariana, nada lhe será possível: só ela é capaz de salvá-lo da morte pela embriaguez e o desvario.

Todos sabem que o herói saiu bem da aventura, fugiu com os companheiros e a fiel Ariana, abandonou esta num rochedo deserto e, pela morte de seu pai, se tornou o rei de Atenas. Nem todos saberão, todavia, o estratagema a que recorreu a fim de levar consigo a jovem Fedra, filha mais moça de Minos e verdadeiro objeto dos seus desejos. Os que não souberem, devem ler o livro de Gide, para ver a persistência com que, a cada oportunidade, Corydon se faz lembrado. De volta a Atenas, Teseu organiza o povo e governa com extremo carinho a coisa pública

*

“Meu coração se atirava, aos pulos, para o extremo de minha alegria”: com esta frase podemos resumir toda a primeira parte da carreira do herói, o tempo da adolescência em que procurava colher a vida como um jovem Natanael. A função deste Teseu aventureiro é fazer lastro de existência vivida, armazenar vitalidade, mesmo à custa da norma e da medida. A aventura de Creta solicita o alegre viver como um jogo a mais. Graças a esse jogo, porém, o legislador brotará do aventureiro, com auxílio da disciplina ensinada por Dédalo, arquiteto e geômetra, que procura a lei na diversidade. Na base da disciplina está Ariana, isto é, a Razão — Ariana, exigente, sofisticada e cansativa, mas necessária. Sem ela, Teseu não conseguirá enfrentar o Labirinto — as solicitações sem conta dos sentidos, as cavilagens enganadoras do espírito, meandros e mais meandros em que a inteligência se perde, embriagada, suicida. Mas Ariana, a Razão, não pode embrenhar-se na aventura, porque o papel que lhe assiste é dirigir; quem sabe não lhe será preciso proteger a retirada? “É preciso que ela te acompanhe, diz Dédalo. Mas deve permanecer no limiar e não respirar os perfumes. É preciso que ela conserve o sangue-frio, enquanto sucumbires à embriaguez”. Daí a necessidade de algo para ligá-la incessantemente ao herói; “por isso imaginei o seguinte: ligar Ariana a ti por meio de um fio, figuração tangível do dever. Este fio te permitirá, te forçará a voltar a ela depois de haveres afastado”. O célebre fio de Ariana é, portanto, a chave de aventura; é aquilo que chamamos norma de conduta, em moral, ou hipótese de trabalho em ciência. Um pressuposto a que nos apegamos *a priori*, dispostos a abandoná-lo em seguida, se for preciso. Para Teseu, aliás, o problema é, não apenas abandonar o fio como a própria Razão, com a qual firma um pacto transitório, conforme veremos adiante.

Armado do auxílio da razão e da técnica, de Ariana e Dédalo, convicto dos perigos de demorar-se na metafísica, no destino de Ícaro — Teseu penetra nas circunvoluções do Labirinto e mata o Minotauro, monstro simpático de olhos inexpressivos, deitado placidamente num jardim tranquilo. Esta operação é dupla, pois ao matar o monstro ele mata os monstros interiores, purga-se da indisciplina e da desordem da adolescência. E está terminado o pacto com Ariana; pacto que ela desejou eterno, mas que o herói não pode considerar senão transitório, porque o seu papel foi disciplinar e uma vez exercido, deixou-o em condições de seguir o seu destino. O seu destino é libertar-se do destino, a fim de construir a sua obra: “Falta fundares Atenas, para nela assentar o domínio do espírito, diz-lhe Dédalo. Portanto, não te demores no Labirinto nem nos braços de Ariana após o combate terrível de que sairás vencedor”.

Não obstante o episódio de Fedra — de pouca importância no livro de Gide — a segunda parte da vida de Teseu aparece como colheita esplêndida. O domínio sobre os monstros, interiores e exteriores, deu serenidade e confiança ao legislador. Embora desafiado dos homens e da sua pequenez, sabe que é necessário servi-los e ordená-los

porque assim estará, não apenas se realizando, como realizando alguma coisa. “Obtém a ti mesmo” — diz-lhe o velho Egeu: bela fórmula gideana, que o herói desenvolve na sua vida, definindo e executando tarefas de ordem pessoal e de ordem coletiva, obtendo o melhor em si mesmo e nos outros homens.

Com *Thésée* é provável que Gide tenha querido dizer a última palavra a respeito das relações do individualismo com o “don desoi”, dualidade que percorre a sua obra. A formação pessoal aparece, então, condicionada por um processo baseado, principalmente, na extrema variedade e mobilidade das atitudes, em busca de todas as experiências, para acrescentar alguma coisa ao eu. Mas a presença imperiosa dos outros homens, experimentada por Gide nos contatos com o cristianismo, a princípio e, depois, com o comunismo, leva a consciência a escolher um ponto de apoio exterior e, nele fundada, servir. Entre as duas etapas, encarnadas aqui pelo Teseu aventureiro e pelo Teseu legislador, se coloca o processo de preparação, a *propedêutica*, que permite escolher entre as várias sugestões da vida; coloca-se, numa palavra, o problema de definir a atitude moral. E ao cabo, parece que Gide vê um modo de conciliar o ato gratuito com a norma ética numa filosofia das etapas, ou a sucessão das tarefas: “Há um tempo de vencer, dizia eu a Piritoo, de purgar a terra dos seus monstros, depois um tempo de cultivar e fazer frutificar a terra felizmente purgada: um tempo de libertar os homens do temor, depois um tempo de ocupar a sua liberdade, de fazer render e florescer a sua abundância”.

Entre o ato gratuito, de um lado, e a norma estabelecida, de outro, há a possibilidade de conduzir os impulsos para certas normas descobertas. As normas não serão únicas nem tirânicas, e por isso Teseu está sempre disposto a abandonar Ariana nos rochedos; mas serão de tal natureza que possam tornar-se valor coletivo.

Notas de crítica literária – Teseu (Conclusão)

Só merece a liberdade e a vida aquele que as sabe conquistar cada dia (“Fausto”).

Limitando o sentido do personagem de Ariana a uma alegoria da razão, não há dúvida que limitei o sentido do livro de Gide e as suas intenções. Achei, porém, necessário fazê-lo, a fim de que ficasse bem saliente o mecanismo da evolução de Teseu, — transformado de aventureiro em legislador pela observância de uma norma que delimitou, conteve e orientou o transbordamento da sua desbragada força de vida.

Podemos, não obstante, ampliar a alegoria, até fazê-la exprimir toda a personalidade do herói. Como base, não resta dúvida que Ariana representa um compromisso com algo que limita; por exemplo, determinada orientação imposta à personalidade; obediência a um imperativo da consciência ou da razão. Graças a essa *escolha*, Teseu tem um critério de ação, e a sua personalidade emerge temperada e capaz.

No entanto, como bom herói gidiano, há dentro dele uma tal exigência de movimento, que é levado a abandonar Ariana. Este movimento, porém (isto é, essa instabilidade psicológica), significa, a princípio, imperiosa busca de emoções e experiências; depois da aventura do Labirinto, significa ardor construtivo, apelo da tarefa. Isso porque, entretantes, foram liquidados os monstros sedutores, foi morto o Minotauro. Para termos o significado dos monstros e dos combates heroicos, basta ler o que Gide escreveu no *Journal*, em 24 de fevereiro de 1912: “*É dentro de nós* que estão as estrebarias de Augias, as hidras, os pântanos para limpar. Dentro de nós é que deve trabalhar Hércules”. E neste mesmo dia, fala de “Teseu, se aventurando, arriscando-se em meio ao Labirinto, garantido pelo fio secreto de uma fidelidade interior”. Nada mais claro. Mas este fio que opera a unificação íntima do herói, concentrando-o na tarefa — “esse fio misterioso que ligava Teseu a seu amor passado, mas não o impedia de caminhar através das paisagens mais novas” — esse fio, “teve, não obstante, de ser quebrado” (*Nourritures terrestres*). O abandono de Ariana define, ao mesmo tempo, o seu significado, a missão de Teseu e a genealogia deste, como herói gidiano.

“Ariana, eu sou o Teseu caminhante que vos abandona a Baco, para poder seguir seu caminho” — diziam as *Nourritures*. Ariana nos aparece, pois, como todos aqueles valores a que os heróis de Gide se apegam por um momento, para abandonar em seguida, depois de os haverem nutrido e se haverem neles robustecido. Teseu remonta a Menalco, atirando fora, sem cessar, punhados de vida; a Prometeu, do *Promethée mal enchaîné*, devorando a águia que o devorava; a Michel, de *L’Immoraliste*, se desfazendo de Marceline.

No *Promethée*, a águia é alguma coisa que precisamos cultivar para nos realizarmos e desenvolver nossa vida em plano superior. Personalidade, de modo genérico, consciência moral, em particular, — é preciso alimentá-la com o nosso sangue. Mas se mantivermos para com ela fidelidade excessiva, ela nos destruirá, nos fixando: aos poucos, Prometeu definha e a águia engorda, com a substância do seu corpo. Ora, tanto em Prometeu, quanto em Teseu, há um pouco do Menalco, das *Nourritures* e de *L’Immoraliste*, que refuga a fixidez. Daí matar-se a águia, daí abandonar-se Ariana. O compromisso enriquece porque dá um sentido novo, um fio, à existência; mas limita, porque tende a nos reter para sempre.

Ao contrário, porém, de Prometeu e outros personagens gidianos, Teseu prossegue depois da liquidação do compromisso. A morte de Marceline deixa Michel suspenso; a morte da águia liberta Prometeu, mas não o lança em aventura nova; o abandono de

Ariana, ao contrário, é o trampolim de que surge o Teseu legislador, polido e, por assim dizer, desbastado, graças ao fio — a norma — com que pôde vencer o Minotauro. A disciplina interior, a fidelidade à razão, ou à consciência, foi necessária como propedêutica, porque é dentro de nós que tudo amadurece para frutificar: “O que poderia surgir se não oriundo de nós mesmos?” — perguntam as *Nourritures*. Nelas, porém, como na sua obra posterior, Gide não previa *construção*, e sim autorrealização: o *Thesée*, pelo contrário, culmina em um processo tanto coletivo quanto pessoal de florescimento.

Se considerarmos Teseu no conjunto dos heróis gidianos, veremos que ele traz, provavelmente, uma resposta à antinomia da disponibilidade e da realização — aquela empurrando a personalidade para a busca da emoção sem compromisso, esta decepcionando a emoção obtida. “Nossa inquietação oscila entre o desejo e o tédio” — diz Cleodalisia, nas *Nourritures*. Qualquer realização, portanto, é simples vínculo entre a queimadura do desejo e o fastio. Ora, a singularidade de Teseu está em haver encontrado, na função de legislador, uma solução construtiva que, se não aplaca a inquietude (nem é bom que o faça), faz brotar algo da sua inserção no mundo, Teseu não repousa, nem alcança a beatitude, pois o livro termina com a resenha das suas dúvidas e angústias, nutridas pelo velho Édipo. Entretanto, a sua melancolia final, que assinalei no artigo passado, não mais provém do desejo insatisfeito ou das queimaduras da disponibilidade, e sim do sentimento de relativismo, que leva o obreiro a questionar incessantemente a obra realizada. Mas o essencial, no caso, em confronto com os livros anteriores de Gide, é que a obra *tenha* sido realizada, como escopo de uma existência que sai de si mesma para aplicar-se. A presença de uma solução às coisas do mundo, como finalidade da ação, me levou, entre outro motivo, a enxergar no *Thesée* um livro otimista.

*

Em mais de um trecho de sua obra, Gide deixou sentir, ou afirmou explicitamente, que o verdadeiro individualismo é social por excelência: decerto porque, precisando amparar-se no contraponto de individualidades livres, aspira um estado social que torne possível a maior libertação para o maior número. No entanto, jamais procurou esboçar essa utopia, conciliadora das exigências das pessoas e da coletividade. Quando aderiu ao comunismo, encontrou a receita pronta, e procurou, mais ou menos, enquadrá-la nos seus permanentes anseios cristãos.

No *Thesée*, porém, traça as linhas gerais duma coletividade; fala dos direitos que colidem, do freio da lei, da necessidade de disciplina e do nivelamento dos haveres. Mas o importante é que tudo isso repousa em duas traves. Primeiro, a instabilidade de toda situação, pessoal ou coletiva, que lança qualquer ordem, senão num progresso, certamente num movimento continuado. Desta forma, parece que ele vê o equilíbrio coletivo como solução provisória e imperfeita, tendendo, por um movimento interior, a se ultrapassar sempre, à busca de uma perfeição fugidia. A segunda trave é a réplica psicológica da primeira: o indivíduo Teseu, o legislador, por exemplo, almeja um certo ideal estático, aparentemente definitivo e completo, mas um demônio interior, súplica dos seus *eus* passados e das solicitações de cada instante, empurra-o para a mudança. A lição de que a estabilidade não é desejável, Teseu a recebe da aventura de Fedra, em quem se havia, por assim dizer, recolhido e fixado. A limitação que impôs a si mesmo, em vez de fazê-lo crescer aos olhos de Fedra, — essa jovem réplica de Ariana, — levou-a a desprezá-lo e buscar a castidade selvagem de Hipólito, este sim, estável de nascença, como uma norma racional.

Com efeito, Hipólito é o ideal de fixidez e unidade que Teseu recusou ao abandonar Ariana, e é pena que Gide não tenha desenvolvido a sua história. Por Eurípedes sabemos que Teseu se sentia mal com a inteireza do filho, embora o respeitasse no fundo. “Fora contigo!” — brada num acesso — Já não tolero esse teu ar solene!” Ora, Hipólito morre

cedo, simbolicamente, e os seus involuntários amores com Fedra não poderiam ser mais desastrosos. Sinal de que mesmo na Cidade da Utopia os homens devem aceitar a sua variedade, para poderem fazer da norma um ultrapassamento constante, moldura contendo alguma coisa que quer estourar, como os impulsos de Teseu. Foram esses impulsos desordenados, mas vivos, que lhe granjearam os ensinamentos técnicos de Dédalo, a fidelidade apaixonada de Ariana (a Razão ou a Consciência do Ato), e que fizeram sonhar a própria Pasifaé, filha do Sol e amante do touro branco. A certa altura de *Fedra*, Aricia conta o que a atrai em Hipólito:

Amo e prezo nele, bem mais nobres riquezas
As virtudes do pai, e não suas fraquezas.

(Manes de Racine: perdão!) Ora, a jovem princesa estava enganada, porque as *fraquezas* de Teseu, a sua indisciplina dificilmente contida, são, na verdade, a sua força. Sem fraqueza, não há virtude, porque não há conquista.

E a conquista de Teseu sobre si mesmo é o exemplo que dá ao seu povo: a lição de que é preciso traçar normas, e depois arrebatá-las; que tudo foge no homem e na sociedade, mas que se deve tentar extrair uma constância dessa fugacidade; que a função do homem é fazer e aceitar leis, pessoais e coletivas; finalmente, que a conquista da liberdade deve ser precedida pela conquista da liberdade interior. “Obtém a ti mesmo”, disse o velho Egeu; e Teseu ensina, pelo exemplo, que primeiro é necessário obter-se a si mesmo antes de propor a liberdade aos outros. No entanto, não devemos considerá-lo um “livre integral”, puramente livre: da juventude conserva certa fraqueza pelas mulheres e pelo prazer, certo apego a formas agradáveis de escravidão. Herói muito humano, desprovido de coerência heroica, fica perto dos homens pela fragilidade mesmas das suas descaídas, pela ausência de *atitude*. E por isso mesmo as suas fraquezas são força: o otimismo de Gide, neste livro, vem da aceitação da escala humana como fator de libertação, o heroísmo aparecendo menos como atitude sobrenatural de tensão do que como equilíbrio obtido por altos feitos, que garantem a liberdade interior sem sufocar os traços de humanidade. Teseu é a possibilidade do herói-humano.

*

Esse Teseu legislador, construtor, acreditando pelo menos num mínimo de organização dos homens, levado a planejar e realizar leis justas, harmoniosas — esse Teseu não terá sido, em parte, inspirado a Gide pelo convívio com Goethe? Nos últimos tempos, Gide retomou e aprofundou o culto por ele, como se pode ver nas últimas *Pages de journal* e nos *Interviews imaginaires*, onde há o belo ensaio sobre o teatro goethiano. Não esqueçamos que Goethe é o pai do Segundo Fausto, construtor e legislador, que também mata a sua Margarida, para ir adiante, à busca da plenitude. E essa, ele vai encontrar, não no culto do eu, no amor ou nos jogos de espírito, mas secando pântanos e dando nascimento a povoações, campos e trabalhos. A plenitude de Fausto, que o faz bradar — “para!” — ao minuto que foge não vem da felicidade, mas da construção. “Goethe, diz Gide, não quer surpreender nem se impor mas persuadir brandamente; inculcar-nos não o sentimento duma obrigação moral dum dever, mas de um saber e um poder; valorizar o conhecimento das grandes leis; elevar-nos por este conhecimento acima delas e, graças a este domínio, nos ensinar a torná-las úteis empregando-as para os fins humanos”. A lição final e otimista de *Thésée* pode, penso eu, conter-se neste conceito.

(Para os que me acusarem de abusar do pensamento de Gide, dando-lhe tendências que não tem e tirando dele, arbitrariamente, um ensinamento que horrorizaria ao menos dogmático dos escritores, eu responderia com uma reflexão do próprio Gide, no mesmo ensaio citado: “Uma coisa que de costume não me agrada muito é procurar

incessantemente a *lição* numa obra de arte; mas a obra de Goethe, de começo a fim, é ensino. Seu gênio parece essencialmente didático. A necessidade de instruir o próximo, de transmitir a sabedoria que ele próprio conseguiu adquirir durante a vida, eis o traço dominante do seu caráter”. Neste caso Gide — Goethe).

Notas de crítica literária – P.S.

Relendo os artigos que escrevi sobre *Thésée*, de André Gide, verifiquei um detalhe interessante para quem se preocupa com o problema crítico, e agindo de maneira, segundo Augusto Comte, impossível, me pus à janela da consciência e observei, mais curioso do que enternecido, as minhas próprias evoluções. Procedamos, com método, a fim de comentá-las com proveito — operação pouco interessante para o leitor, mas sobretudo agradável para mim.

Quando virei a última página do *Thésée*, a impressão mais evidente que senti foi de beleza: — beleza muito grata, como a que nos proporciona uma respiração profunda em certos dias bem claros, à vista do mar ou no alto das montanhas. A linguagem de Gide nunca me pareceu tão límpida, o seu desenho tão matizado, tão pura a linha narrativa; e a sua capacidade, por assim dizer rilkeana (lembro-me dos *Sonetos a Orfeu*), de dar aos valores da inteligência um sabor terreno e quase germinal de fruta seivosa. E no entanto, lendo as minhas crônicas não encontro um só indício deste aspecto do livro, que talvez seja o principal. Discutir problemas do comportamento humano é coisa acessível a quase toda gente: dar-lhes realidade é bem mais difícil; descobrir para eles uma forma saborosa, quase única, por meio da qual brilhem com mais verdade, só é dado aos grandes artistas. Ora, os meus artigos pecam, justamente, por não acentuarem, no *Thésée*, o que há de mais forte e exclusivo — os *meios* artísticos, o timbre pessoal do autor. Deixando caminhar o pensamento, observei que recorre em quase todos os meus artigos a mesma tendência: compreender, generalizar, extrair as grandes linhas do livro e deixar de lado o trabalho do tato e gosto artístico. Caminhando mais ainda, verifico esta tendência na maioria dos críticos brasileiros atuais e, antes de nós todos, em nossos predecessores e nos predecessores deles.

Lendo Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, o que mais impressiona ao leitor prevenido é a falta de gosto; acentuada, por vezes completa. E, no entanto, críticos de valor, realmente notáveis; sobretudo o primeiro. Do outro lado do mar, se tomarmos os modelos, verificamos coisa parecida: Taine, Scherer, Brunetiére, Faguet — críticos sem gosto, não obstante grandes críticos, sobretudo o primeiro. Ninguém como eles (brasileiros e franceses) capaz de situar um livro no momento, levantar uma hipótese de conjunto, estabelecer influências, interpretar o conteúdo social e filosófico, transmitir, numa palavra, todo o jogo de forças que constitui, por assim dizer, a mecânica literária. Mas, em todos eles, pouco discernimento artístico, pouca compreensão das qualidades estéticas do livro e do autor. Sílvio Romero é quase grotesco na falta de gosto, e Veríssimo ainda pior porque procurou mostrar mais finura do que possuía. Aliás, essa geração, como é sabido, se preocupou mais com ideias e sínteses do que com emoções e análises. Ora, a crítica literária é, sobretudo, análise e emoção. Sob este ponto de vista, os dois maiores críticos brasileiros do século passado poderiam ter sido Machado de Assis e o Conselheiro Francisco Otaviano.

Em nossos dias, a situação não mudou grande coisa. Homens como Tristão de Athayde e Álvaro Lins são bem mais sensíveis do que Sílvio e Veríssimo; basta comparar os respectivos estilos. No entanto, e apesar de reconhecer em ambos duas grandes organizações críticas, eu não ousaria dizer que o gosto literário, refinado e sutil, está entre as suas qualidades mais fortes. Se viermos até a última geração, veremos que aí o fenômeno chega ao auge — pois os moços atuais demonstram (“fatalizadamente”, diria Mário de Andrade) uma tendência dominante para a interpretação social ou filosófica da literatura. Somos capazes de desmontar uma obra, caracterizar-lhe a ideologia, as

tendências, ligações com presente e passado; mas somos geralmente incapazes de fazer sentir o *quid* em virtude do qual são as obras de arte. Em suma, agimos, as mais das vezes, como se o gosto fosse qualidade secundária, pois, mesmo quando o possuímos, costumamos utilizá-lo apenas na leitura e na conversa; jamais no artigo.

Abro o *Jornal* dos Goncourt e leio: “Conversamos, a princípio, sobre Taine. Como cada um procurasse definir as qualidades e imperfeições de seu talento, Turguêniev nos interrompe (...): ‘A comparação não é elevada, mas permitam-me comparar Taine a um cão de caça que possuí: ele procurava, levantava, fazia maravilhosamente todas as manobras de um cão de caça, só que não tinha faro, e fui obrigado a vendê-lo’”. Parece que, muitos de nós, têm o faro mal-arranjado como o cão de Turguêniev.

No Brasil, as causas são muitas e principalmente de todas me parece o autodidatismo, no sentido mais amplo. Num meio de poucas tradições culturais e poucos recursos de cultura, temos que tirar de nós mesmos e do nosso vizinho umas iscas de instrução. Obtidas dificilmente, elas nos parecem dignas de apreço maior do que merecem, e tudo, para nós, passa a ser matéria de instrução e aprendizado. A sensibilidade, a emoção, o aperfeiçoamento do instinto literário e artístico nos parecem invasões perigosas de um primarismo pré-cultural, a que procuramos fugir: queremos saber, estar ao par, voar para a Pasárgada do talento, onde reluz, na glória dos canonizados, a calva imensa do homem que falou e escreveu sete línguas, leu quarenta mil volumes, entendeu de tudo — Rui Barbosa. Sem querer e sem saber, todo brasileiro tem, dentro de si, a queimadura desta miragem — porto seguro do autodidata. Mesmo quando a ridiculariza. Por isso, diante de uma flor, quererá logo dizer o nome complicado da família a que pertence, e um crítico se julgaria desonrado se não extraísse uma sociologia dos livros de Jorge Amado, uma filosofia de Octávio de Faria e uma psicopatologia do de Graciliano Ramos. “Éramos assim em 1868”, diz o narrador de *Fradique Mendes*; pois nós *somos* assim em 1946.

Além disso, não será injusto dizer que somos uma gente sem sensibilidade literária. Enquanto o povo de certas regiões — do Nordeste, sobretudo — brota em poesia espontânea, o brasileiro instruído se fecha à beleza. Parece querer cortar as amarras com a sugestão da terra, a inspiração perigosa, antirracional do folclore, para criar em si uma receptividade maior frente à cultura importada. O resultado é que não se equilibra bem entre as duas correntes, de que precisa para se afirmar. E vem, então, o gosto pelo intelectualismo, que nos leva, em crítica, a preferir as constantes do pensamento, preterindo as da sensibilidade. Talvez o impasse fique insolúvel enquanto não adquirirmos um certo mínimo de densidade cultural, para não mais ter medo da sensibilidade. Mas entre os críticos, homens que fazem profissão de interpretar e compreender — e, portanto, antecipar, prever — já é tempo de procurar alguma coisa mais do que a generalização filosófica ou sociológica, a propósito das obras de arte.

Na roleta literária, bem mais difícil de acertar, os que fazem crítica *mecânica* (no sentido acima definido) estão jogando na cor ou, quando muito, na dúzia; os que preferem o ponto de vista mais particularmente literário, é como se jogassem corajosamente no pleno. Porque, no primeiro caso, se a percepção estética falhar, resta a contribuição das tiradas filosóficas, políticas, psicológicas etc., que pagam o trabalho do leitor e justificam de certo modo o crítico; no segundo caso, porém, errado o golpe a partida está liquidada.

Sei que a literatura não pode ser considerada coisa *específica*, a pedir uma crítica pura, mallarmeana. Tratando do homem, nutre-se do homem: da sua vida, do seu meio, do seu passado. Nem é bom esquecer todo esse conteúdo, que lhe dá sentido e razão de ser. Mas acontece que as obras literárias, como as demais obras de arte, se distinguem uma das outras pela personalidade do artista e pelos meios técnicos que ele emprega. Da confluência destes dois fatores brota o *quid*, a centelha que caracteriza uma dada obra e a

torna diversa das demais. Ora, na busca deste *quid* é que, penso eu, deve prevalecer o trabalho de simpatia literária e compreensão estética, de cuja união se nutre o gosto. Primeiro, não há dúvida, determinemos e delimitemos o condicional social, os valores filosóficos, o significado psicológico; mas isso feito, imaginemos o livro diante de nós como Adão no Paraíso, na suprema disponibilidade das coisas virgens. E procuremos discernir, sentir, por meio do gosto literário — elemento básico, chave do resto, e que tantos críticos rejeitam, no julgamento, com a mesma desconfiança austera com que alguns puritanos rejeitam o amor no casamento.

Bem sei que o *quid* é indefinível mas isso não é razão para não o perseguirmos; da mesmo forma, o crente, sempre rechaçado, busca sempre penetrar no mistério de Deus. Assim como as grandes amorosas são perdoadas pelo muito que amaram, os críticos serão perdoados na medida em que procuraram, sempre e cada vez mais, sugerir a realidade inexprimível das obras de arte; e os seus erros exultarão. Ora, entre os críticos atuais, vejo pouca vontade de procurar. Para isso, seria preciso uma certa inversão das suas categorias mais estimadas. Ao lado das constantes, do meio, do conteúdo psicológico, da mensagem, dos valores, do sentido e outras coisas que habitualmente pesquisamos, e devemos continuar a pesquisar (com menos palavreado, todavia) é tempo de pensar, novamente, em velhas realidades, muitas delas desacreditadas pela antiga retórica e a crítica das galas: estilo, composição, ritmo, trama, urdidura, balanceio, linguagem etc. Com um bom emprego destes valores estéticos, que conhecemos e utilizamos, mas não reputamos devidamente, daremos o contrapeso devido ao estudo não-literário de um livro ou autor. E faremos o leitor sentir que a literatura (ao contrário do que levam a crer tantos romances e poemas modernos) não é obra apenas de verdade, mas, sobretudo, de beleza. A verdade literária difere da científica e filosófica no fato de não prescindir de beleza; mais ainda, de só ter sentido em função dela. A mesma fundamentação ideológica pode explicar trinta obras ao mesmo tempo; todas elas podem ser portadoras de igual mensagem filosófica, e, no entanto, umas serão obras de arte, outras não. E aqui chego onde queria: a nossa crítica estuda a obra de arte mais como obra de verdade do que de beleza. Como exemplo, dou humildemente os meus artigos sobre o livro de Gide. E, no entanto... No entanto, leiamos o poema de Emily Dickinson:

Morri pela beleza, e mal me ajeitava na tumba, alguém que morrerá pela verdade foi posto no aposento vizinho.

Perguntou docemente por que eu tombara. “Pela beleza”, respondi. “Eu pela verdade; ambas são uma só coisa; somos irmãos”, disse ele.

E assim, como parentes que se encontram à noite, falamos de um aposento para outro até que o musgo atingiu nossos lábios e cobriu nossos nomes.

Notas de crítica literária – *Água funda*

A melhor qualidade do romance de estreia da sra. Ruth Guimarães, *Água funda*, é o tom pessoal.¹ Num momento em que as nossas ficcionistas não resistem ao fascínio do livro de sucesso, à costumeira história neorrealista e sentimental, a jovem escritora ouviu apenas a sua vocação e, sem preocupar-se com modas ou tendências do público, escreveu uma obra que percebemos impulsionada por nítida exigência interior. *Água funda*, graças a esta impressão, refresca agradavelmente a nossa sensibilidade e revela uma escritora que poderá atingir um nível literário de primeira ordem.

Se a memória não me é infiel, foi o sr. Amadeu de Queiroz quem comparou este livro a *Macunaíma*. Semelhante julgamento revela apenas a calorosa simpatia com que o ilustre escritor estimula os moços, porque, deixando de lado (é claro) a questão do respectivo valor, nenhum livro é menos parente da obra-prima de Mário de Andrade. Aproveitando a ocasião, comecemos por uma pequena análise comparativa, que nos levará a situar *Água funda* com maior facilidade.

Macunaíma é um livro de explosão do núcleo folclórico que o condiciona, se assim nos pudermos exprimir, nesta era atômica. Cada nótula folclórica é mergulhada numa certa concepção geral do homem brasileiro, trazida para a vida cotidiana e transformada em possibilidade de explicação dos atos de um brasileiro ideal, “sem nenhum caráter”. Inversamente, os dados da vida cotidiana — dados informativos, notícias, acontecimentos, fatos históricos, usos, costumes — são folclorizados, são despojados da sua coerência e da sua necessidade lógica por um tratamento poético que os transforma em focos irradiantes de magia e encantamento. Assim, é possível *Macunaíma* desfilar carreirões loucos pelo Brasil afora, num roteiro caprichoso que obedece, poética e não logicamente, à necessidade de o poeta enfiar uma série de provérbios, fatos curiosos, lugares de lenda, com que traça uma geografia fantástica do Brasil, cada pedra ganhando um valor qualitativo que não tem na enumeração normal. Da mesma maneira, o trem de Proust, no *Temps perdu*, faz, entre Paris e Balbec, o trajeto mais louco que é possível imaginar, apenas para que o narrador possa enfileirar nomes sugestivos de cidades.

Dessa transfusão da realidade *atual* no folclore e na lenda, e deles na realidade atual, resulta o significado de *Macunaíma*, verdadeira encruzilhada a que vêm parar tantas linhas de força da nossa realidade cultural e de onde se projetam outras tantas, para o infinito da virtualidade poética. Isto é *Macunaíma*, um livro aberto e além da realidade.

Água funda, pelo contrário, é um livro *fechado*. O folclore, de que usa a autora principalmente sob a forma de credices, provérbios e ditos, concorre na qualidade de elemento pitoresco e não como dimensão poética. Ao contrário do que reza a orelha do livro, não vemos nele nenhum “estranho clima”; vemos um clima exótico para a sensibilidade dos leitores da capital e nada mais. Mesmo porque o terreno explorado pela sra. Ruth Guimarães pode ser novo apenas quanto à área e o material nela colhido, não quanto à maneira de aproveitá-lo. Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, *Água funda* é uma narrativa bem ancorada na realidade, de uma poesia chã e sem mistério. E é isso, justamente, que faz o seu encanto.

A sra. Ruth Guimarães conta duas histórias, saborosamente entremeadas de pequenos casos e embelezadas por um rico acervo de comparações sertanejas: a história dos fazendeiros primitivos dos Olhos d’Água e a história de Joca, caboclo que vive na mesma fazenda meio século depois. A primeira qualidade que notamos, ao encetar a

¹ Ruth Guimarães, *Água funda*, Coleção Autores Brasileiros, Vol. 21, Livraria do Globo, Rio, Porto Alegre, São Paulo, s/d (1946).

leitura, é o bom estilo. Estilo expressivo e vivo, muito adaptado aos movimentos da narrativa e dotado de uma bela faculdade de síntese. A sra. Ruth Guimarães concentra o seu pensamento em pequenos feixes de frases, ilustra-o com alguns provérbios ou comparações e arremata com uma fórmula feliz. E com isso, muito simples, sem ceder à facilidade dos termos locais, dos sertanejismos e dos barbarismos.

A este estilo harmonioso corresponde uma narrativa igualmente feliz, muito animada e bem dirigida, que prende a atenção sem esforçá-la. As descrições são, por vezes, belíssimas na sua concentração discreta: “Nessa hora, o cálice brilhou como um sol, lá em cima. Era a elevação. Como se não pudesse suportar o brilho e o peso daquela hora sagrada, o povo abaixou a cabeça. Já viu quando o vento passa e abaixa o capim alto, florescido? Ficou tudo quieto na manhã milagrosa. A campainha tiniu, um som claro de ouro. Dali a pouco o quadro se desmanchou de repente, como quando a gente atira uma pedra na água parada e a paisagem do fundo se desfaz e se mistura e treme e confunde tudo, num movimento ligeiro. O povo começou a levantar-se e descer. Tinha acabado”.

São dez linhas, em que a autora descreveu toda a missa ao ar livre, devendo-se notar que a cena é sugerida com duas ou três impressões, centralizadas por duas comparações que dão todo o movimento e convidam a imaginação a construir. Trechos desta natureza não são raros no livro da sra. Ruth Guimarães, que sabe vencer, com eles, o perigo de monotonia que apresentam os períodos curtos, de sua predileção.

Terminada a leitura, ficamos com a impressão de que se a sra. Ruth Guimarães possui duas qualidades básicas do ficcionista, — estilo e capacidade narrativa, — falta-lhe uma outra, porventura mais importante: composição. Por isso, essa boa escritora, essa esplêndida narradora não é uma boa romancista. Tenho a impressão de que ela não sentiu plenamente as possibilidades do seu livro, pois desperdiçou totalmente alguns dos personagens mais ricos. Nem se diga que preferiu justapor, como retalhos, várias histórias organizadas em torno do destino da fazenda, pois do segundo terço em diante concentra-se apenas na história de Joca. Será por que a sra. Ruth Guimarães transpôs histórias acontecidas, como insinua no início, não tendo tido força para plasmá-las à sua vontade? Como quer que seja, vejo em *Água funda* certa incapacidade de avaliar as possibilidades de ficção, ao lado da incapacidade de equilibrar as partes da narrativa numa urdidura mais sábia. O resultado, — me parece, — é que a sra. Ruth Guimarães não aproveitou plenamente o belo material que teve na mão.

Encarado em conjunto, *Água funda* decai do meio para o fim, descaída que coincide com certa inflexão na narrativa. Até aí, com efeito, a autora sugere mais do que descreve, apresentando a realidade em escorços por vezes admiráveis, num estilo sintético, incrustado de comparações e provérbios. Daí por diante, dá mais seguimento à narrativa, descreve com maior minúcia, estabelece continuidade maior, usa menos símiles e rifões. A mudança é também sensível na técnica de narrar. O narrador do livro é um anônimo, que o ponteia de observações e tira a moral dos casos. Na primeira parte, vêm juntar-se ao narrador alguns interlocutores, anônimos ou indicados, que aparecem e desvanecem, formando com ele uma espécie de coro, cujo efeito é de primeira ordem. Na segunda parte, o caráter *coral* do narrador é atenuado, os coreutas desaparecem, ou quase, e a história de Joca é apresentada de modo mais ou menos direto. Penso que a solução literária da primeira parte é mais bela e pessoal, supondo no leitor maior capacidade poética.

Quanto ao desperdício mencionado acima, queria referir-me, sobretudo, ao personagem de Sinhá Carolina e os satélites que a cercam. Na primeira parte do livro, ao tempo dos velhos fazendeiros, as relações dos personagens se articulam numa unidade mais rica, formando um todo que deixa perceber a intenção ordenadora da romancista. A partir da história de Joca, a narrativa perde em coesão, os personagens não se ligam em

profundidade, porque o intuito criador parece falecer ante a dispersão dos apóspósitos e digressões.

Nas mãos da sra. Ruth Guimarães, o caso de Sinhá Carolina é apenas uma narrativa abandonada; do que poderia ter sido, caso a escritora fosse dotada de maior poder criador, vemos na síntese admirável do seu destino:

“Por ali veio a desgraça de Sinhá. Não quer dizer que veio de uma vez. O que chegou foi o arremate, pois dès que ela nasceu já começou a cumprir o seu destino. A vida de toda gente tem altos e baixos. A de Sinhá, não. Tomou uma direção só. Foi uma ladeira que só tinha descida. E Sinhá desceu firme, de cabeça em pé. Tudo o que fez, foi sentir, sem querer, o mesmo rumo. Tudo o que aconteceu foi a favor do tombo. Tal qual, na estrada nova, que a turma de engenheiros está abrindo, direito, daqui até a várzea, e que vai removendo tudo o que atrapalha o andamento do serviço, os acontecimentos foram na frente dela, de batedores, como varas de caitetés, derrubando o que podia servir de estorvo, adiante, na trilha. Para não chegar a esse fim, podia se apegar ao marido, o marido morreu. A filha era um estorvo, e saiu por si mesma do caminho. O dinheiro também era um estorvo, mas Sinhá tinha que perder e se perdeu. As coisas, quando têm que ser. Deus não revoga”.

Este belo trecho, esboçando um destino que a romancista estudou apenas em parte, nos dá, ao mesmo tempo, a filosofia do livro. Com admirável capacidade de simpatia humana e artística, a sra. Ruth Guimarães teceu-a com a própria concepção do caboclo. À maneira do primitivo, para este nada na vida tem causalidade lógica; o mundo é povoado de forças misteriosas, que precisam ser aplacadas; cada doença, cada desgraça, é fruto de mau olhado. Em *Água funda* perpassa, tema constante, a fatalidade das pragas, das maldições e dos feitiços. Todos, como Sinhá Carolina, marcham para a sua tragédia com inflexível precisão: é questão apenas de tempo, para os homens morrerem de tiro, veneno de cobra, desastre; para as mulheres se perderem. Ainda indeterminada na primeira parte, essa força se concretiza na segunda, com a obsessão permanente da Mãe do Ouro, que atrai Joca, misteriosamente, levando-o a perder a razão. Loucos são os dois personagens principais do livro — Sinhá e Joca; desgraçados todos os demais.

Em face do destino terrível, que, pensando bem, é o personagem mais forte do livro, a romancista narra com placidez — e a atmosfera de *Água funda* se torna interessante devido ao contraste de uma fatalidade sobrenatural, misteriosa, com o tom habilmente natural.

Não creio, como se disse e escreveu, que a sra. Ruth Guimarães tenha feito, neste livro de estreia, obra forte como poesia e realização literária, mas não há dúvida que o seu romance (se for romance) encanta pelo equilíbrio da narrativa e o puro sabor das coisas naturais. Quem começa desta maneira, irá, certamente, muito alto na carreira de escritor.

Notas de crítica literária – Dois romances de estreia

À maneira de um novo Jack London — muito bem lembrado a propósito, pelo sr. Luís da Câmara Cascudo, no prefácio — o jovem autor de *Banana Brava* fundamenta a sua literatura num acervo de tumultuosas aventuras pessoais.¹ “É interessante o destino desses escritores, cuja obra parece contestar a afirmação de que arte pressupõe um afastamento da vida ou, pelo menos, um resfriamento das emoções muito profundamente experimentadas”. De fato, “não está no programa” do artista fazer arte ao mesmo tempo que vive as circunstâncias inspiradoras, embora tenhamos, no Brasil, um exemplo nada desprezível de certos livros, como *Suor*, do grande escritor que é Jorge Amado — livros, por assim dizer, escritos com a mão na massa das observações. Fechando-se o romance de estreia do sr. José Mauro de Vasconcelos, tem-se a impressão de etapa numa vida de aventuras; rápido desabafo de quem muito viu, muito fez e ainda quer fazer e ver muita coisa. Como acontece frequentemente na vida breve e na arte longa, as condições de originalidade e força são, nele, ao mesmo tempo, motivos de banalidade e fraqueza. Talvez ficássemos mais perto da verdade dizendo que os valores de existência, presente em *Banana Brava*, ultrapassam e dominam os valores de arte, chegando, por vezes, a comprometê-los.

É muito perigoso o destino dos escritores cuja vida é um romance, ou que pretendem fazer da vida um romance. Nesses casos, não é raro a vida passar a obra de arte, e na melhor hipótese tais escritores poderão dizer como Wilde a Gide: “J’ai mis tout mon génie dans ma vie; je n’ai mis que mon talent dans mes œuvres”.

O prefácio e a orelha de *Banana Brava* nos dizem que o sr. José Mauro de Vasconcelos tem uma vida aventureira, de cujos episódios extrai a matéria da sua ficção. Daí ter eu querido colocar este problema, que me parece capital para o entendimento do livro. O aventureiro com espírito de artista se enamora de tal forma pela vida, que passa a supervalorizar os seus mínimos aspectos, emprestando importância não raro descabida aos lances em que se viu metido e que, por isso mesmo, avultam aos seus olhos. A visão dramática desses lances experimentados lhe dá a impressão de que, por si mesmos, eles bastam para comunicar ao leitor emoções idênticas, quando transpostos para o livro. E o escritor *relata*, apelando para a experiência própria e alheia, arquitetando situações parecidas com elas. Lendo *Banana Brava*, perguntamos, a cada passo, se o autor, enamorado da vida, não esquece demais as leis exigentes da arte.

Um problema importante, com efeito, é o de saber se não haverá uma escolha a ser feita, forçosamente, pelo artista, entre a realização no plano da existência e a realização no plano da criação. A arte é bastante poderosa para absorver a vida — triturar, digerir, absorver todo o material fornecido por ela. Em *Banana Brava*, mais de uma vez, tive a impressão contrária — de que a arte, para o sr. José Mauro de Vasconcelos, é um tempero a mais para as experiências da vida.

Do que ficou dito, o leitor pode perceber que não falta, em *Banana Brava*, grande vigor, o toque forte de realidade que revela a garra das personalidades vigorosas. Nessa história sombria de garimpos, há certos trechos (como o de Joel, perdido na mata) e certos personagens (Gregorão, por exemplo) que denotam um talento da melhor qualidade. Os primeiros capítulos — até a fuga do herói — são excelentes, apesar da linguagem desgovernada e das *gaffes* imperdoáveis de principiante, como o tratamento sentimentalóide e folhetinesco da história passada de Joel (as mãos brancas, o virtuose de

¹ José Mauro de Vasconcelos, *Banana Brava*, romance, Livraria “Agir Editora”, Rio, 1946.

filme barato, os convencionalíssimos pais burgueses e, para nada faltar, até o famoso vaso de Saxe!) ou certas frases de fazer gelar o mais empedernido antiestetista: “Do outro lado, no nascente, o céu começou a tingir-se de vermelho, como se a noite, cortês insaciável, contasse uma anedota imoral e enrubescesse as faces virgens do dia que acordava”; ou, ainda pior: “Era a segunda noite de vigília. Noite longa, noite afora, fria e monótona. Noite de mais uma ronda. Noite de velório implacável ao cadáver de uma insônia masoquista”. E há, no capítulo XIII, algumas reflexões sobre a pureza do sertão e a baixeza da cidade, tão ingênuas que pensei, no começo, em ironia por parte do autor. E, no capítulo IX, uma espécie de poema a Goiás do qual nem é bom falar. Na introdução, o sr. José Mauro de Vasconcelos pede perdão pela linguagem rude dos personagens. Creio que as desculpas deveriam ser pedidas para trechos semelhantes, que infelizmente abundam no livro.

Feita esta parte de amigo da onça, deixem-me, agora, declarar: *Banana Brava* revela um escritor que poderá, caso queira, escrever obras excelentes. O sr. José Mauro de Vasconcelos tem força de vida, tem a rara qualidade que os ingleses chamam, expressivamente, *living gusto*. A certos momentos, como no capítulo XI, “Selva”, ele atinge uma grandeza pungente, uma representação mais do que expressiva do conflito entre o homem e a brutalidade do meio. Noutros lugares, é o conflito entre os homens que dá lugar a notações bem-feitas, diálogos reveladores e bem conduzidos.

Do ponto de vista da fatura, creio que o jovem autor desequilibrou o livro com a intromissão de uma série de histórias à margem (embora saborosas, muitas delas), depois da chegada de Joel ao garimpo da Banana Brava. Por outro lado, os diálogos são, muitas vezes, prolixos e excessivos. Como quer que seja, no entanto, sente-se neste jovem estreante uma boa estreia literária, que há de levá-lo a bom destino. Talvez ele tenha sido precipitado em publicar um relato pouco elaborado, mas de qualquer modo foi uma revelação para quem procura valores novos da ficção brasileira. Agora, é preciso que considere vencida esta primeira etapa e porfie, na segunda, em pensar melhor o material, que sabe colher com tanto vigor. A franqueza desta crônica é devida a duas circunstâncias: primeiro, a convicção de que os elogios precipitados, e mesmo os outros corroem a fibra literária dos jovens; segundo, a certeza de que a personalidade forte deste romancista suporta facilmente o clima de severidade, quando ela é justa e revela um interesse tão profundo quanto o que dedico à sua primeira experiência.

Longe do sertão bruto de *Banana Brava*, a sra. Lúcia Mulholland estreia com um pequeno romance da vida urbana.² *Essa negra Fulô!* parece, no intuito, romance psicológico e social ao mesmo tempo: estudo de contatos entre classes e raças do ângulo pessoal, envolvendo o destino de um casal burguês, seu amigo alemão e a criada preta. O mundo da patroa entra em conflito com o da empregada (ambas dominadas por uma imaginação perigosa que sobrepuja o sentimento da realidade), os preconceitos do estrangeiro se acomodam, na prática, pela sedução dos trópicos. A sra. Lúcia Mulholland analisa, de preferência, estados d’alma, pesquisando as reações dos personagens, uns sobre os outros, utilizando a introspecção, o monólogo interior, a descrição psicológica — tudo centralizado por um drama de ciúme. Na primeira parte, fala a heroína, na primeira pessoa; na segunda, o foco se desloca, e ao relato de Leda vem misturar-se a narrativa, na terceira pessoa, do ponto de vista da empregada, Jandira, e do marido, Antônio. O arcabouço do livro é interessante, o trecho não é mal pensado e o ângulo de visão foi bem escolhido. A realização, porém, é bastante fraca.

Para começar, o estilo da sra. Lúcia Mulholland é de arrepiar os cabelos: mole, vulgar, desagradável na sua chatice permanente, agravada pela incorreção da linguagem.

² Lúcia Mulholland, *Essa negra Fulô!*, romance, Livraria “Agir Editora”, Rio, 1946.

Quanto a esta, só os fortes podem tomar liberdades; os medíocres lucrarão se tiverem por si, ao menos, uma redação limpa e escovada.

Como a narrativa na primeira pessoa não é o forte da autora e suas ideias são de trivialidade desconcertante, o resultado é que o leitor custa a vencer o fastio da primeira parte — cheio de pequenos truques de magazine das moças, recheado duma psicologia para ingênuos. Exemplo de estilo: “Mesmo quando eu comia e ela servia a mesa, havia qualquer coisa nela, no seu ar, um certo quê que me dizia que ela não se considerava minha criada, mas uma igual que me fazia o favor de cercar-me de cuidados”. Outro: “Fui pela rua pensando em Jandira. A casa de tia Dinah ficava numa distância nem perto nem longe, de modo que se podia ir a pé se se desejava andar, ou de ônibus se chovia ou se estava com preguiça”. Por todo o livro, é o mesmo caldo ralo e sem gosto, mal temperado e chocho.

Quanto aos movimentos d’alma, sirvam de exemplo as seguintes reflexões (a heroína viu, no próprio leito, a criada preta e um branco, que lhe pareceu o marido; o leitor, talvez menos apaixonado, percebe tratar-se do alemão): “(...) Não devia ter ataque de fúria nem criar situações irreparáveis. E se as coisas piorassem, estava disposta a mandar Jandira embora. Mandar Jandira embora, meu Deus! Uma empregada como Jandira, perfeita, honesta, limpa, criada por uma senhora distinta, não se pode mandar embora. Mandar Jandira embora e sofrer o que tia Dinah sofria? Aturar desaforo de outras negras, outras mulatas, todas pervertidas, que me conquistariam Antônio no primeiro dia?” Estimável dona de casa, bem ao par das dificuldades do momento — pensa o leitor com os botões ante este grito pungente da patroa, entre o ciúme e o serviço doméstico: “Mandar Jandira embora!”.

Depois de tais exemplares, creio que o leitor perguntará, comigo, que demônio malvado soprou no ouvido da sra. Lúcia Mulholland, a tentação de publicar este livro. Terá sido o prefaciador, entusiasmado com o título, e de quem falarei daqui a pouco? Ou um impulso parecido com o que motiva as leituras da heroína? “Gostava de ficar em casa de manhã, polindo as unhas, passando creme no rosto, escovando os cabelos, delineando as sobrancelhas, fazendo-me linda, realçando a minha beleza, dando brilho à minha mocidade, cuidando-a para que durasse bastante. Ou então ficava lendo, o que penso que faz a gente conservar-se moça, em vista da imobilidade dos traços do rosto. E lia sempre recostada, a fim de que a cabeça, reclinando-se para trás, levasse a pele a uma posição repousante.” Conforme o caso, quem sabe a escrita possui virtudes sedativas e cosméticas?

Diga-se, aliás, que a segunda parte do romance, em que a autora fala pelos personagens, é bem melhor. Na cena final chega a haver certa força literária que, difusa pelo livro, tê-lo-ia porventura salvo, mas que, confinada no último capítulo, não basta para lhe redimir a excessiva mediocridade.

E no entanto (aqui me despeço da sra. Lúcia Mulholland para cuidar do seu paraninfo), no entanto é de tal livro que o sr. Jorge de Lima escreve, no prefácio: “Na análise do velho sentimento do ciúme há páginas que o Swann proustico escreveria, tão minudentes e reais, tão convincentes em mostrar-nos a burguesinha branca escrava das paixões como já o é de outras mazelas que a acompanharão até a sua morte social.”

Em literatura, como em tudo mais, há uma certa *pietas*, um certo sentimento de amor e veneração pelas grandes obras, pelos grandes artistas, que nos leva a não lhes tomar o nome em vão. Encontrar em *Essa negra Fulô!* páginas dignas de Proust, sobre ser uma heresia, é uma insensatez apenas comparável às muitas que o sr. Jorge de Lima vem praticando há anos, em artigos mal pensados e mal escritos. E a coisa é tanto mais estranha quanto o ilustre poeta deve ter certo conhecimento da obra de Proust, que ele tentou pastichar em vários passos de *A mulher obscura*, como demonstrou o sr. Rui

Coelho. Espero que o descabido elogio, feito por alguém de comprovada leviandade, não vire a cabeça à jovem romancista, dando-lhe excessiva confiança nos próprios recursos — quando o de que ela mais precisa é desconfiar sem dó das fraquezas deste primeiro livro e dispor-se a um trabalho duro e pertinaz. Elogios como os do sr. Jorge de Lima chegam a ser desrespeitados para a modéstia de um estreante.

Notas de crítica literária – *Seara vermelha*

O último romance do sr. Jorge Amado, *Seara vermelha*, narra a história duma família de caboclos baianos, perseguidos pela miséria.¹ Como nos livros de sociologia, o romancista escolheu uma família-tipo, refletindo, na estrutura, meio de vida e psicologia, as famílias sem número que labutam no Nordeste, sem terra, sem instrução, desamparadas pelo governo. Rompido o vínculo patriarcal que as prendia aos velhos fazendeiros, (cuja ascensão e decadência o autor estudou no par de romances sobre o cacau), suprimido o arbítrio destes, sucede a autoridade, muito pior, dos patrões invisíveis ou das companhias comerciais. E as famílias são como punhados de capim, dispersas ao acaso da migração. Na do velho Jerônimo, dos quatro filhos um emigra para São Paulo, com os pais, dois sentam praça, um vira cangaceiro; a filha se prostitui para ajudar os seus, a irmã, demente, é arrastada pelo delírio místico do beato Estevão; a cunhada e uma netinha morrem na caatinga.

Seara vermelha é um romance bem traçado, quanto ao plano. Primeiro o prólogo, contando a vida na fazenda onde Jerônimo é meeiro; a labuta, a mudança de dono e expulsão. Deste ponto inicial partem três narrativas por assim dizer autônomas, embora o autor não as tenha separado em partes equivalentes: a primeira é a odisseia da retirada; em seguida, o drama do cangaço e do misticismo sertanejo, de que são protagonistas José, cangaceiro, João, soldado, e Zefa, santa, filhos e irmã de Jerônimo; finalmente, a história do terceiro filho desaparecido, Juvenal, que é o ponto de apoio do romancista para narrar o levante popular de Natal, em 1935. No epílogo, as três linhas de narrativa se fecham: os personagens, abandonados na primeira parte, são retomados e dos seus anseios de redenção e luta se fundem nas pessoas de Juvenal e Tonho, militantes do Partido Comunista. Composição em fuso, como se vê, sólida na simplicidade do desenho, em que as linhas divergem, para depois convergirem, e correspondendo à teoria que o autor quer demonstrar: a má organização da propriedade territorial gera a miséria, que leva ao desespero e se exprime pelo cangaço e o desvario místico; a solução é reorganizar a propriedade segundo um plano socialista.

Contrastando com a unidade do traçado, as partes de *Seara vermelha* são desiguais no valor e na execução artística. O estilo e a própria língua variam consideravelmente, oscilando segundo os altos e baixos de uma inspiração irregular. Comparado aos dois blocos homogêneos de *Terras do sem fim* e *São Jorge de Ilhéus* (aquele mais poético e vigoroso, mas ambos compactos na fatura), *Seara vermelha* sai perdendo. É um conjunto, mais do que um todo; conjunto cheio de fissuras, desarticulado por vezes, mal escrito em certas partes. Ante a incrível balbúrdia estilística de muitas páginas, sou levado a crer que o sr. Jorge Amado escreveu este livro aos trancos, sem coordenar ideias, sem rever os originais, nas sobras de um tempo escasso para as suas atividades de deputado e líder. De outra forma, como explicar semelhante regresso artístico? Como explicar a presença de páginas belíssimas e bem-feitas (as dos dois primeiros capítulos da segunda parte) ao lado de outras, incoordenadas e, sobretudo, pessimamente redigidas, com erros grosseiros de língua, de lógica, de gosto, de ouvido (sobretudo as da primeira parte)?

Nunca o sr. Jorge Amado escreveu com maior descuido; excesso de pronomes pessoais e relativos, ecos, frases confusas, circunlóquios inúteis. Em nenhum outro dos seus livros os descuidos chegam a comprometer a força do estilo, como acontece na primeira parte deste. Não obstante o interesse e a riqueza do assunto, nem uma só vez

¹ Jorge Amado, *Seara vermelha*, Obras de Jorge Amado, volume XII, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1946.

sentimos a poderosa magia, ou o relevo poderoso com que sabe conformar a realidade, e que vamos encontrar nos capítulos “José” e “Jão”, sobre os cangaceiros de Lucas Arvoredado e os místicos do beato Estevão. Aí, o sr. Jorge Amado encontra de novo, para perdê-las no capítulo seguinte, a inspiração e a harmonia. O estilo se enche, a linguagem corre mais firme, a emoção delinea com segurança as cenas brutais ou comovedoras de patologia social. Embora tenha abandonado o amparo por vezes fácil da poesia, sua velha e fiel companheira, o romancista sugere a realidade com uma força inigualável. É possível, mesmo, que a renúncia à poesia tenha sido condição para a violência gritante de muitas cenas, que não encontram melhores no resto de sua obra. Realmente jamais conseguiu escrever algo de mais terrível do que o saque da vila pelo bando de Lucas.

Assim, parece que a escrita, no sr. Jorge Amado, depende menos do trabalho linguístico, da disciplina estética, que do movimento da inspiração. Quando a tensão desenvolve um sexto sentido, sintático e vocabular, como porque o leitor, tomado pelo arranco, desliza com menor exigência (e portanto menor consciência) pelo períodos bem lançados. Na construção da frase, como na ordenação das partes, o sr. Jorge Amado é um escritor sintético. Não no sentido de concisão, mas de fusão. Uma cena, nos seus bons livros, é sempre um movimento único, de que os diálogos e explicação não passam de aspectos subordinados. A impressão que temos é sempre global; retemos, do romance, os largos movimentos narrativos; raramente um detalhe, cena ou diálogo. A intuição artística do sr. Jorge Amado, essencialmente poética e generalizadora, caminha do todo para as partes; mais ainda — não sabe dissociar as partes do conjunto a que pertencem. Daí a importância, em sua obra, da natureza, unificadora por excelência. Diante da noite, do vento, da chuva, da terra, da mata, os homens são partículas, movendo-se na coreografia sintética dos grupos sociais. Por isso, em *Terras do sem fim*, o mais bem escrito e composto dos seus livros, a matéria épica dissolve os detalhes, os grupos sociais absorvem os personagens. É um livro sintético por excelência, ocupando, na ficção brasileira moderna, posição oposta e mesmo antagonista à obra-prima de análise que é *O amanuense Belmiro*.

Em *Seara vermelha*, não consigo ver, em conjunto, o ritmo literário da composição. Vejo partes densas e partes ralas, verbos que entroncam na boa linha do escritor e trechos que descambam para a vulgaridade, o desleixo. No Livro Primeiro — “Os Caminhos da Fome” — sinto uma espécie de derrota do autor, devida, porventura, ao fato de ter querido tratar de maneira analítica e prosaica um assunto que seria, por assim dizer, obrigatória a síntese poética, de que é mestre. O drama dos retirantes deveria, penso eu, ser concebido pelo romancista do mesmo modo por que concebeu e executou a história das lutas pela mata do Sequeiro Grande, em *Terras do sem fim*: massas humanas em frente dos blocos da natureza, numa poderosa visão plástica. Em vez disso, preferiu descrever os vários membros duma família emigrante, justapondo cenas e descrições: tornou-se monótono, desperdiçou recursos, enfraqueceu o movimento social da migração, individualizando os seus efeitos. Isto não quer dizer que seja impossível, ou errado, proceder à análise dos indivíduos, destacados dum fenômeno coletivo; mas apenas que o sr. Jorge Amado não soube fazê-lo e, talvez, que tenha errado ao rejeitar o tratamento sintético dum material épico.

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos realizou, exatamente, o intento em que falhou o sr. Jorge Amado: dentro e acima da tragédia da *retirada*, criou alguns tipos humanos inesquecíveis, que são o verdadeiro assunto do seu romance e deslocam para si o interesse do fenômeno coletivo. Criou, mesmo, um tipo maravilhoso de animal, a cachorrinha Baleia, que o sr. Jorge Amado quis parafrasear, em *Seara vermelha*, com o burro Jeremias. Não pretendo afirmar, portanto (fique isto bem claro), que determinado assunto deve ser tratado de um determinado modo e só por ele, mas, apenas, que o sr. Jorge

Amado, saindo dos trilhos habituais justamente onde eles seriam mais eficientes, desnorteou-se e comprometeu um assunto de primeira ordem. Não obstante, em “Caminhos da Fome” (no meio da desordem da língua e frouxidão da estrutura) aparece, num ponto e noutra, a marca do grande escritor, deixando-nos com nostalgia do que poderia ter feito.

Na segunda parte, porém (ou melhor, naquilo que eu chamo arbitrariamente de segunda parte, o drama do cangaço e do misticismo sertanejo, divididos pelo autor em dois capítulos do Livro Segundo e justapostos ao terceiro, que, penso eu, deveria ser uma terceira parte distinta), na segunda parte, “pela operação brusca dum mistério vingador”, surge inteiriço, completo, o Jorge Amado dos grandes livros. A mesma visão do problema social, o mesmo vigor das descrições, quase a mesma linguagem fluente e poderosa. A terceira parte (o terceiro capítulo do Livro Segundo) tem menos força; não devido ao assunto, de primeira ordem, mas ao tratamento pouco elaborado, em que reponta o vício das muitas páginas do sr. Jorge Amado o tom de reportagem.

À maneira de *São Jorge dos Ilhéus* (que lhe é superior), *Seara vermelha* se caracteriza pelo abandono da poesia como método de exposição literária. No primeiro livro, em que os assuntos não são épicos, o romancista demonstrou que pode, quando quer, dispensar o auxílio da sua velha aliada; no segundo, o divórcio parece menos feliz. Por outro lado, tenho a impressão de que a *vis* criadora do sr. Jorge Amado ficou, em *Seara vermelha*, prejudicada pela influência poderosa e, por isso mesmo, paralisadora, de três obras, duas das quais grandes obras: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, para a retirada; *Os sertões*, de Euclides da Cunha, para o misticismo sertanejo; a *Vida de Luís Carlos Prestes*, do próprio sr. Jorge Amado, para a rebelião de Natal e a solução do problema da terra — agiram como essas montanhas de ferro, que desgovernam as bússolas. Com o espírito posto nos três possíveis modelos — ou inconscientemente impregnado por eles — é possível que tenha ficado meio tolhido pela respectiva força de sugestão, nos dois primeiros casos, pelo que têm de insuperável.

Já fora do campo literário, e mais como complemento, queria mencionar a estranha interpretação dada pelo sr. Jorge Amado à frase de Engels, que lhe serve de epígrafe: “A liberdade é o conhecimento da necessidade”. Retomando-a no fim, à página 311, escreve, referindo-se a um dos personagens: “Leu, finalmente, aqueles livros que cobiçava nos dias anteriores à revolução de 35. Em Engels, aprendeu que ‘a liberdade é o conhecimento da necessidade’ e pensou que o sertão estava aprendendo com sangue e dor”. Ou me engano muito, ou o grande romancista entendeu, nesta frase, necessidade como “precisão”, “privação”, “falta de”, “miséria”. E o conceito de Engels ficaria, mais ou menos, reduzido a isto, “a liberdade é obtida através do contato com as privações, os sofrimentos; ou: “a miséria e as privações nos ensinam a liberdade”. De outra maneira como a estariam “aprendendo” os sertanejos? Embora semelhante conceito possa ser defendido, não foi absolutamente o que Engels quis dizer. Na sua frase (sou obrigado a lembrá-lo), *necessidade* está tomada no sentido filosófico, de coisa que se opõe a contingente, ou casual. A liberdade seria, então, (demos a palavra ao *Anti-Duhring*), “essa soberania sobre nós mesmo e o mundo exterior, baseada no conhecimento das leis necessárias da natureza”. É o velho conceito de Spinoza, corriqueiro em filosofia, retomado por Hegel, magnificamente desenvolvido e completado por Marx, Engels e Lenin, do ponto de vista do materialismo dialético. De um deputado comunista, — que baseia ou deve basear no marxismo a sua estratégia política, — seria de esperar mais informação, em problema tão elementar, que nem é preciso ir buscar nos grandes textos. A menos que eu tenha interpretado mal o seu pensamento.

Notas de crítica literária – Três estreias

O sr. Otávio Mendes Cajado estreia com *Baldeação para Santo Onofre*, cujo subtítulo bem poderia ser — romance de um homem fraco.¹ Lembro-me de haver lido algumas dezenas de livros como este, antes de 1930: livros editados por Leite Ribeiro e Monteiro Lobato, narrando, com algum humor ou certo desencanto, a história melancólica de um rapaz cheio de ideais que acabava no prosaísmo, no crime ou (aqueles bons tempos!) na morfina. *Baldeação para Santo Onofre* pertence a essa modesta estirpe, florescida entre a primeira Grande Guerra e o crack do café. Só que o sr. Otávio Mendes Cajado complicou o panorama, acrescentando à nota humorística, sentimental ou cínica, dimensões mais ambiciosas da análise psicológica e social. O seu herói chega a escrever recordações da vida fetal; por outro lado, na narrativa de sua evolução sexual extrauterina, o naturalismo é temperado pela tendência introspectiva, elemento de compensação, de fuga ao mundo. Do ponto de vista da composição, um certo balanceio dos planos da memória disfarça a linha convencional da narrativa.

Eduardo, o herói, pode ser definido como um homem que não resiste à tentação da mediocridade: sentindo-se incapaz de criar no plano da inteligência, abandona-se às fraquezas no plano da vida, acabando por tornar-se funcionário desonesto. Para ele (e daí o drama da sua vida), a verdadeira realidade se continha na vida do espírito; a única atividade realmente digna seria a criação artística. Falhado como escritor, as resistências morais cederam ante o sentimento de derrota, abrindo caminho para todas as condescendências. De outro lado, a infância solitária e confortável de filho único, a afeição absorvente dos pais, desfibraram-lhe a resistência. Atirado no visgo de uma pequena cidade, abandona a sua escala de valores mais ou menos idealizada, aceitando a do lugar, que o ajuda a se atolar lentamente. Uma aventura amorosa surge como última possibilidade de salvação, de autoafirmação — mas ele não tem coragem: recua, para enterrar-se definitivamente na mediocridade.

Do assunto, seria inexpressivo dizer que é interessante porque, afinal de contas, todos os assuntos são interessantes. De modo geral, o autor dá impressão, ora de incapacidade, ora de certa ingenuidade.

A língua de *Baldeação para Santo Onofre* é extremamente cuidada; conspícua, seria o termo; tão conspícua que o autor escreve sempre cruzeiros, nunca mil réis. O estilo faz sorrir. Embora fluente e não raro expressivo, marcha sempre de cartola e jaquetão debruado, como o de um magistrado em férias. Depois que o modernismo arrebentou alegremente a velha pedreira estilística, depois que os escritores forjaram um estilo novo ou, simplesmente, ficaram com o bom estilo de todos os tempos, — depois de tudo isto, o sr. Otávio Mendes Cajado escreve: “E ele, para quem o travar-se de novas amizades fora sempre molesto e mofo sacrifício, pois uma profunda e pudica timidez lhe embargava mostrar um pouco que fora de si mesmo aos primeiros aproches de um estranho etc.”. Há uns jovens gabirus municipais, noutra parte do livro, que vão à casa de certa matrona leviana “sob color de lhe namorarem a filha”. O herói fala “entre si”, e as ideias são “feiticeiras”. A penúltima frase do livro é: “Purpurejou-se ela e respondeu, com afetuosos enleio”.

Banal na psicologia, algo pretensioso na fatura e, sem dúvida, pedante no estilo, *Baldeação para Santo Onofre* é uma estreia vulgar e pouco alentadora. E depois, o sr. Otávio Mandes Cajado ainda leva a sério Vargas Vila...

¹ Otávio Mendes Cajado, *Baldeação para Santo Onofre*, romance, Editora Assunção Limitada, S. Paulo, 1946.

*

O sr. Gomes da Silveira se interessa mais pelos problemas do que pelos personagens. Talvez fosse exagerado chamar romance de ideias a *Uma experiência de amor*; mas não será demais afirmar que os seus personagens se diluem nos esquemas psicológicos a que o autor recorre para caracterizá-los.²

Parece-me que um romancista, ao conceber o seu livro, precisa sentir fortemente, antes de mais nada, situações e atitudes; só em seguida passa a dispô-las de maneira a encarnarem e desenvolverem as ideias que pretende exprimir e debater. Em *Uma experiência de amor*, o leitor tem a impressão de que o romancista principiou organizando uma série de teses e apenas depois cuidou de arranjar personagens para ilustrá-las. O resultado é que estes ficam constrangidos e não têm densidade, porque o movimento criador se deu *apesar* deles, e não por meio deles.

O núcleo do livro é um milionário excêntrico, obcecado pela ideia de estabelecer a liberdade de amar. Para tanto, sacrifica a fortuna na construção de um grande prédio, em que os casais de namorados — “quase sempre descuidados”, como ensina a marchinha — encontrem facilidades de encontro sem danos higiênicos, materiais e biológicos. A instituição vai à glória, porque os beneficiários, não estão à altura: teimam, na maioria, em conservar hábitos do período de pré-libertação e tudo acaba no desvirtuamento completo do edifício.

Para Flávio, o herói milionário, a solução não pode ser social, como pretende o revolucionário Roque, mas deve partir do comportamento e da consciência de cada indivíduo. O sr. Gomes da Silveira parece concordar com o seu herói; mas depois do fracasso deste, não retoma o problema, deixando-o envolto numa cortina de desencanto. A razão parece, então, ficar com outro personagem, o médico Marino, antirreformador por excelência, cético e quase cínico.

Para não mergulharmos no longo debate que é o livro, acentuemos, apenas, que o sr. Gomes da Silveira é daquelas pessoas, — muito encontradiças entre médicos e engenheiros — para as quais os grandes problemas do homem se resolvem com a regulamentação do ponto de vista técnico das situações fundamentalmente erradas. Não lhes passa pela cabeça que os beneficiários de Flávio — do seu *rendez-vous* eugênico, por assim dizer — têm impulsos mais complicados do que a preservação da saúde e a segurança pessoal. Por causas de tais impulsos (de aventura, de idealização, de sacrifício) é que acabarão preferindo as incertezas da prostituição vulgar às comodidades do amor racionalizado.

Como conteúdo intelectual, *Uma experiência de amor* é irrelevante: mistura ingenuidade científica, ironia fácil e pseudocomplexidade. Há vestígios de Gog no seu milionário experimentalista; um Gog sem senso de humor. E há no livro muitíssimo de Pitigrilli: um Pitigrilli de colarinho duro, em pequenas doses inofensivas.

Como romance, o livro me parece ainda menos feliz. Projeções de ideias vazias, cada personagem parece um pequeno lugar-comum literário. Sem nenhum senso de equilíbrio na trama, o sr. Gomes da Silveira os utiliza como calços para o personagem principal, ou antes, para a ideia central, tomando-os, despedindo-os, esquecendo-os com maior desenvoltura.

*

Se numa noite escura projetarmos a luz de uma pequena lanterna no rio Mississipi, a superfície iluminada estará para a massa total das águas como a nossa consciência para a massa da nossa vida inconsciente. A imagem é de William James e vem nos manuais elementares de Psicologia. Pensando nela, dá vontade de dizer que, no conjunto da

² Gomes da Silveira, *Uma experiência de amor*, romance, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1946.

produção romanesca do nosso tempo, é essa, também, a proporção dos bons romances. Que coisa difícil! Apesar de toda gente saber que o romance é o gênero do século, tendo absorvido e ultrapassado qualquer outro, ainda encontramos — no Brasil, pelo menos — melhores poetas do que romancistas. A última geração, principalmente, tem sido de uma insuficiência alarmante; enquanto moços como Bueno de Rivera, Lêdo Ivo, João Cabral de Mello Neto, Domingos Carvalho da Silva e outros, vão mantendo, se não o mesmo nível, ao menos a uma distância razoável do voo dos mais velhos, quais os jovens ficcionistas de que se pode dizer o mesmo, excetuada a sra. Clarice Lispector?

É o que me leva a pensar o terceiro livro de estreante com que nos defrontamos hoje, *Além da fronteira da vida*, “novela de aventuras” do sr. Luiz Flávio de Faro.³ Aventuras fantásticas, em que o diabo aparece e o herói passa uma temporada do inferno. Ótimo terreno para quem, como eu, gosta do gênero. Acontece, todavia, que o autor não tem senso de aventura nem de mistério. Nada objeto, porém, quanto ao seu tratamento realista do inferno, porque a todo escritor é lícito racionalizar o irracional. A objeção que levanto é sobre a sua própria capacidade literária, de décima ordem a se julgar pela amostra. Esta novela parece brotar das tais historietas em quadrinhos, que infestam as publicações norte-americanas e já passaram para as nossas. Substituindo a narrativa por pequenas figuras, com um mínimo de texto; dispensando qualquer esforço mais sério por parte do leitor, este produto espúrio do que há de pior no cinema e no jornal, e que é o pão de cada dia da juventude de hoje, é o sangue que corre veias anêmicas de *Além da fronteira da vida*. A mesma vulgaridade, o mesmo culto imoral do sucesso fácil, o espírito reduzido à piada, o vigor reduzido à brutalidade, a finura, à falta de escrúpulos. A peça de suplemento dominical, ou de Globo Juvenil, com que o sr. Luiz Flávio de Faro estreia na subliteratura (ou melhor, fora da literatura), reflete um espírito que vem chegando aos poucos, em certos magazines, certos cronistas e contistas. Espírito que é uma mistura da irresponsabilidade das histórias de quadrinhos com o humorismo superficial, e cuja ética, ou falta dela, exprime a apoteose do *gostosão*. Dando ao termo a acepção com que o emprega ultimamente a gíria carioca, proponho que batizemos esse “cocktail” de Boa Vizinhaça e malandrice de praia com o nome de literatura *infernal*. Neste sentido, a novela do sr. Luiz Flávio de Faro fará jus ao inferno que nela aparece.

³ Luiz Flávio de Faro, *Além da fronteira da vida*, novela de aventuras, Livraria Agir Editora, Rio, 1946.

Notas de crítica literária – Observações à margem

I.

A métrica, em geral, a rima, em particular, refletem de certo modo a estética e o próprio impulso interior dos movimentos literários. A rima rica, rara ou procurada, corresponde, nos parnasianos, à dicção martelada e à concepção plástica da escola, cujo intuito era delimitar os aspectos relevantes da vida e do universo. A rima fluida e deslizante, as frases em bloco do simbolismo, visam sugerir aspectos vagos e imprecisos da realidade. Diluir e esfumar em vez de delimitar.

A métrica parnasiana é de contenção, de limitação da matéria poética; a métrica simbolista é de expansão e libertação desta mesma matéria. Meditando sobre os limites da expressão e do conhecimento, devemos convir que a geometria plástica do Parnaso é muito mais ousada e perigosa do que as manchas impressionantes e a musicalidade do simbolismo. O primeiro tende à clareza, à precisão, à rigidez, ao nexu lógico; à prosa, numa palavra. O segundo tende à obscuridade, à imprecisão, à fluidez, ao desconexo; ao delírio verbal (*tendem*, e não *visam*, note-se bem). Em relação à prosa, universo ordenado, não há dúvida que a posição do delírio verbal é mais cômoda e mais vastas as suas possibilidades. No confuso, no som-pelo-som, no impreciso, pode refugiar-se uma ficção de arte e, sem dúvida, a semente de todas as sugestões. Hipnotizado, o leitor recria os arranjos vocabulares do poeta, sentindo-se transportar para um mundo de fantasia. Na prosa ao contrário, quebra-se o encantamento e resta apenas a elocução normal, o que vale dizer, do ponto de vista poético — nada. Assim, no limite, a poesia parnasiana encontra, muito mais duro e fatal, o escolho entrevisto por Mallarmé no soneto famoso, já que o simbolismo consegue, não raro, dissolvê-lo em neblinas infáveis. Imaginemos, por piada, dois versos:

Meu pai, um homem rude e gravebundo

Mélicas, flagórnias, sibilantes.

No primeiro, apesar da perfeita clareza, nada existe, no outro, pode existir um mundo poético.

Deste modo, o simbolismo dispõe das franjas insondáveis do mistério e do inexprimível, que acobertam, nas suas dobras generosas, o cabotismo, as ecolalias, o simples malabarismo verbal. A estética parnasiana, pelo contrário, é um campo raso e aberto, onde todos estão observando os movimentos do poeta. Um combate em planície, sem o recurso dos morrinhos, das grotas, dos capões de mato para executar fintas vitoriosas. Daí a dificuldade em criar a sugestão e os efeitos da poesia. Na sua clareza arrojada, os subterfúgios são poucos e muitos os tropeços.

II.

As revistas francesas descobriram *Darkness at Noon*, de Koestler, traduzido com o título de *Le zéro et l'infini*, e estão cheias dele. Quando o livro apareceu em inglês, o sucesso não foi menor, e a razão está em que o seu autor procura debater o problema da consciência individual dentro do movimento revolucionário. Sob este ponto de vista, tem razão o ensaísta mineiro Francisco Iglesias, quando diz que, no romance político de intenções mais largas, o nome de Koestler se junta ao de Silone e ao de Malraux para

formar uma trinca indispensável para o conhecimento dos problemas de ação do homem moderno.

Darkness at Noon (em português, provavelmente “Trevas ao meio-dia”, se algum dia for traduzido) é dos tais romances de interesse tanto político quanto literário. Para muita gente, valerá na medida em que contribui para formar juízo a respeito dos chamados processos de Moscou, e isso nos leva a perguntar: esclarecidos estes, ou passado o seu interesse imediato, sobreviverá o livro? Talvez ele não se possa destacar do fenômeno histórico que o determinou, seja por causa da proximidade do autor em relação ao mesmo, seja porque não atinja, literariamente falando, o nível dos grandes romances. Para nós, porém, que vivemos sob o signo da Revolução, ele é não apenas importante como indispensável. Com efeito, é a primeira grande tentativa (a que eu saiba) de considerar a Revolução do ângulo interior. Tudo que se publica tende a historiar, informar, compendiar, analisar, interpretar. Não ocorrerá, todavia (nem era possível sem o relativo afastamento em que nos achamos), mergulhar na alma dos revolucionários e procurar, por meio dela, conhecer a Revolução. *Trevas ao meio-dia* se coloca num ponto de vista interno, e por isso ilumina. Penso que nós só compreendemos vivamente um fenômeno histórico depois que a arte o aprofunda. *Os deuses sedentos*, de Anatole France, ensina mais da Revolução Francesa do que um tratado, porque nos convida a olhar, não de fora para dentro (dos acontecimentos para os homens), mas de dentro para fora (dos homens para os acontecimentos). Evaristo Gamelin é a quintessência do robespierrismo; em *Trevas ao meio-dia*, espécie de *Os deuses têm sede* da Revolução Russa, Rubashov tem o mesmo valor sintético e essencial de Gamelin. Pensando nele, os relatórios do Governo Soviético sobre os processos nos parecem menos incompreensíveis; é uma *chave*, como o burocrata Gletkin. A arte, frequentemente, age como chave em relação aos acontecimentos. É preciso, porém, que o artista conheça objetiva e profundamente a situação social de que trata — como é o caso de Koestler, de Silone e de Malraux. Como era o caso do velho Anatole, erudito conhecedor da história revolucionária.

III.

Quando pensamos no papel dos *confidentes* na tragédia clássica francesa, — as Aricie, Oenone, os Albin, — lembramos que eles talvez funcionem como *alter-ego* dos heróis. Haveria, então, dois tipos de explicação — uma técnica, outra psicológica. No teatro, o monólogo cansa o espectador, enquanto o diálogo permite um desenvolvimento natural dos problemas psicológicos: o confidente age como a crítica interior. É preciso ponderar, também, que a literatura não havia, ainda, naquele tempo, aprofundando suficientemente os recursos de autoanálise. A luta moral aparecia, ainda, sob certo esquematismo como um dueto de duas almas. A menos que não fosse por causa da *consciência de sociabilidade* do classicismo, ao qual repugnava a imposição indiscreta, em bloco, de um drama pessoal, mas que o aceitaria em troca miúdo, na conversa, no debate. O personagem isolado, sozinho, pareceria excessiva autoafirmação, do indivíduo, que ameaçava romper o equilíbrio, suprimindo a presença da sociedade. O confidente aparecia, então, como processo de socialização: a sociedade estava reintegrada através do interlocutor, instalado no próprio âmago do drama individual. Neste caso, seria preciso uma terceira explicação, sociológica.

O romance moderno, pelo contrário, nutrido pelo individualismo romântico aceita a personalidade sob as suas manifestações mais diversas. Não fazendo tanto caso de hierarquia mental, não teme a coexistência, no drama anterior, dos vários eus; antes os aceita como expressão normal da personalidade. E a *consciência de solidão* tende a suprimir o representante da sociedade (interlocutor, super-ego) em benefício da livre expressão da individualidade em toda a sua complexa riqueza.

E *Albertine disparue*, falando de Fedra, diz Proust que Oenone era “la mauvaise partie d’elle même”. De fato, o confidente, na tragédia clássica, era o próprio herói refletido. No *Temps Perdu*, o herói vive em si mesmo e de si mesmo. Se houvesse confidentes, estes precisariam ser trezentos, trezentos e cinquenta.

IV.

Um dos cavalos de batalha do modernismo foi o problema da substituição da paisagem natural pela paisagem cultural. O futurismo tirou daí um credo artístico, e Marinetti, num dos seus poemas menos péssimos, concebe os aviões como grandes pássaros mecânicos — “ucelli meccanici” — renovando a magia da paisagem marinha, interpretada com imagens. A paisagem simplesmente urbana (não mais *natural*, mas ainda não *mecânica*) apareceu com o romantismo e Baudelaire foi um dos seus mestres, mas foi o realismo poético que dela se apossou, explorando-a desesperadamente ao lado da poesia de gênero. No entanto, não se pode falar, a seu propósito, de paisagem cultural: homens como Coppée, Stecchetti, Cesário Verde, Mário Pederneiras faziam uma espécie de transposição do bucolismo, bucolismo das cidades, a nova natureza guardando o papel ornamental de apoio de assunto. O modernismo, e já Verhaeren no simbolismo, procuraram usar a paisagem urbana no mesmo sentido que os grandes românticos (Wodsworth, Victor Hugo, Gonçalves Dias) utilizavam a paisagem natural, ou seja, como *correlativo objetivo* da emoção, do pensamento. A emoção ou o pensamento não se apoiando na paisagem, mas se exprimindo por meio das suas formas e dos seus mistérios.

Os modernistas brasileiros, todavia, perderam ou nunca chegaram a ter este sentimento *natural* e, do ponto de vista poético, metafórico, da paisagem cultural. Dos seus esforços ficou uma tradição de imagens materiais, tomadas à indústria, à mecânica, ao urbanismo e usadas a ponto de perder o sentido (Felipe de Oliveira, Sérgio Milliet, Paulo Mendes, entre outros). Mário de Andrade guardou-o até certa altura, e Carlos Drummond de Andrade se tornou o seu grande poeta. Nisto, vai encontrar alguns ingleses e americanos — Cummings, Spender, Auden, Day-Lewis — que haviam tido a lição de certos versos de Eliot, em *Waste Land*, no *Prufrock*. Vários poemas de Day-Lewis em *Ouvertures to death*, o poema “XXIX” do *Poems*, de Auden, “The Express”, de Spender, podem servir de paradigmas a respeito. Em *Poems* deste último, o nº 6 coloca, por assim dizer, todo o problema da paisagem cultural:

... De repente o aviso Passagem para Wilm
E a casinha perto do lago me apareceram vividos, mas irreais,
Reais eram os cabos de aço e, esmagando a grama,
Os automóveis em que íamos, e o nosso tempo compulsório:
Pintadas a esmalte sob o vidro móvel
As vacas eram irreais, e as cegonhas
de asas ondulantes, e o arbusto:
Estas coisas fulgiam num claro mundo de que fugíamos,
Como *rosa e amor*, nalguma esquecida criação.

Mas, o mesmo homem que escreve este poema nostálgico e conformado recria, no poema seguinte, nº 7, a natureza *natural* de que brota o velho encantamento shelleyano, para superar o anterior.

Ouçõ os gritos da tarde, enquanto a garra
da treva crepita no solo etc.

sentindo que a sua perturbação se dissolve, no ritmo das coisas, Drummond não saberia resolver o impasse senão pelo desespero e o sarcasmo. Homem esmagado pela cidade tentacular, esta provoca na sua consciência estrangulada o germe da revolta e ele reage por meio dela. Não sabe libertar-se pelo velho e sempre forte sentimento da natureza natural. Este nosso poeta de Minas solto na terra estéril de Copacabana, talvez seja por via desta limitação que ele transforma em força criadora o maior poeta moderno da paisagem cultural.

Notas de crítica literária – Reflexões críticas

I.

Há uma diferença fundamental entre a simplicidade de Cláudio e a de Gonzaga: aquele é simples e nobre; este é simples e gracioso.

A simplicidade de Cláudio se manifesta principalmente nas boas éclogas e corresponde ao pensamento bem enunciado ou à nobreza da inspiração. A de Gonzaga se exprime pela espontaneidade, pela graciosa pureza do sentimento. Quando quer ser gracioso, Cláudio descamba, conforme podemos ver em muitos sonetos e, principalmente, nos quatro extensos “romances” (vol. 2º das *Obras Completas*), em que a dicção é pura, o ritmo fluente, a língua desataviada — mas onde a falta de sentimento leva os poemas a uma desesperada banalidade. Fora de três ou quatro sonetos, Cláudio não consegue criar poesia que exprimia o seu estado afetivo. A pungência da écloga “Polifemo” vem da recriação de um mito, de uma lenda, isto é, ainda uma forma de estilização intelectual. É uma tacada certa, expressão de algo assimilado e concebido intelectualmente, e não efetivamente sentido. O que (ante a beleza poderosa de écloga) vem mostrar a altura a que pode chegar a poesia feita com a inteligência.

II.

Muito importante, para a caracterização é diferenciação dos períodos, é o que poderíamos chamar destinação pública da literatura. Quando escreve, o escritor prefigura inconscientemente o seu público e a ele procura conformar-se. Em certos poemas arcádicos encontramos vocabulário e sentimentos que bem poderiam estar em poema romântico: no entanto, são inconfundíveis com qualquer um destes.

É que o arcade sempre, quase sem exceção, prefigurava um público de sala, um leitor em voz alta, um recitador. O poeta romântico, mais ecumênico, antevia um público vasto, desconhecido, ou um leitor trancado no quarto, apaixonado pelo ideal, segregado momentaneamente dos outros homens. No primeiro caso, a unidade que servia de ponto de reparo era o recitador; no segundo, a alma irmã, misteriosamente encontrada pelo acaso da leitura, ou brotada ao seu toque. Entenderemos bem a diferença de público lembrando o lugar de ação as mais das vezes único do teatro clássico (na realidade, sem importância fundamental) e as mudanças intermináveis do teatro romântico. O *Fausto*, inteiramente irrepresentável, é o caso extremo desse desejo ecumênico de abraçar o público desconhecido, exprimindo uma quantidade quase inacreditável de lugares e situações. A dimensão *salonnière* da sala de espetáculos se desfaz ante a exigência de totalidade.

III.

Quando dialogadas, as éclogas de Cláudio parecem cenas de teatro, com entradas, saídas, indicações em verso (“Eis que F... se aproxima” etc). Talvez porque o gênero pastoral estivesse efetivamente ligado a representações, encenações de salão. Liga-se aos jogos pastorais em voga nas cortes renascentistas, e daí as exigências dramáticas se terem acentuado em detrimento do simples diálogo virgiliano. E em tal teatro, a natureza aparece, realmente, como um frígido pano de fundo.

IV.

O *Esau e Jacó* deixaram-me impressão de delonga e falsa sutileza, depois de uma única leitura, feita aos 17 ou 18 anos. Há alguns meses, um machadiano de primeira água, meu mestre e amigo Damasco Pena, falou-me dele com tanta inteligência, mostrou-me

com tal convicção a sua riqueza psicológica e literária, que resolvi retomá-lo e ver de perto estes atrativos, tão em conflito com a impressão de adolescência. E reformei, de fato, o juízo.

Esau e Jacó é o romance dos *connaisseurs* machadianos, poucos atraentes para quem não estiver bem ambientado com a maneira do escritor. Aqui, mais que nos anteriores, o encanto reside nos detalhes. Tudo se justapõe, quase nada se prolonga. A própria psicologia individual, em vez de propriamente progredir, vai recebendo toques complementares, novas variações do tema proposto. Em *Quincas Borba*, por exemplo, todos evoluem e as situações acompanham a evolução; aqui, ninguém evolui realmente, senão Flora, e as situações são independentes, valem por si. E é o livro, não das frases lapidares, à maneira do *Brás Cubas*, mas das frases justas e elegantes, com menos pretensão e mais beleza.

V.

Machado de Assis é realmente terrível no deleite com que faz sofrer humilhações aos personagens. Em *Esau e Jacó*, *Quincas Borba* há alguns (não me lembro de momento, dos outros livros) cuja função é pagar com humilhações o desejo de subir ou brilhar. O romancista, mestiço plebeu, se diverte em fazer políticos, banqueiros, comerciantes, gente graúda, em suma, dobrar a espinha e fazer concessões indignas à custa do brio; joga, sem dó nenhum, com o desfibramento dos figurões. Lembremos o banqueiro, do *Quincas Borba*, ante o ministro; e (a velha lei machadiana das perspectivas e compensações) falha diante do mesmo banqueiro; o marido de Fernanda, preterido, suplicante, aceitando um osso magro. Em *Esau e Jacó*, o *ballet* tragicômico dos Batista.

Tudo o que porventura lhe fizeram, a ele Machado (e não foi muito, ao que parece), mas sobretudo o que temeu lhe fizessem, foi pago por semelhantes personagens.

VI.

Explico melhor a nota IV. Em *Esau e Jacó*, a técnica literária e psicológica consiste, essencialmente, na contraposição dum desenvolvimento com um estado de equilíbrio; isto é, cria-se um estado mais ou menos estático (o equilíbrio tendendo a absorver o movimento), a fim de realçar e contrastar o dinamismo de determinada evolução psicológica.

A não ser Flora, os outros personagens não evoluem. Não que Machado os faça ocos e caricaturais (os seus personagens são sempre vivos, complexos e de certo modo, únicos); mas a complexidade é apresentada de uma vez por todas, no início do livro. Complexidade vista em corte horizontal, Santos, Natividade, Batista, D. Cláudia, os gêmeos, são no fim do livro o que eram no começo. Os gêmeos acabam com os mesmos problemas, atitudes e reações, variando apenas a forma e o objeto.

No meio dessa agitação sem progresso, Flora evolui, vive o drama central do livro — o da escolha, ante as possibilidades da vida. Só ela caminha. E Aires observa.

VII.

Na obra de Machado, os fracos são esmagados e humilhados (Rubião, o Major, D. Tonica, por exemplo, tirando exemplos do meu livro predileto); os fortes, geralmente patifes, são exaltados (Sofia, Palha): isto significa uma tomada de posição, a saber: a vida tal como é, é boa e maternal para os patifes que sejam, além disso, fortes; os escrupulosos e os tímidos, perdem, geralmente. “Ao vencedor, as batatas”.

Por isso, a atitude do conselheiro Aires é a do sábio, insinuando-se, indene, por entre a fraqueza e a patifaria, sobrevivendo, moral e materialmente, pelo ceticismo.

VIII.

Tem-se explicado por motivos psicológicos o famoso estilo sinuoso de Machado de Assis — a marcha em vai-e-vens, as interrupções e retomadas, a propósitos etc. É preciso não desdenhar a possível explicação literária, de que ele começou a vida como cronista e colaborou muito em jornais e revistas de senhoras. O cronista é, e sobretudo era, o colibri por ele mesmo sugerido, saltando daqui para ali, trocando a unidade e a sequência pelo encanto da diversidade, da novidade sempre nascente, que capta o interesse do leitor. O escritor para senhoras devia, no século passado, no Brasil, adaptar-se à condição delas, menos cultas e mais reclusas; querendo, portanto, mais amenidade e informação geral do que densidade e reflexão.

A dupla atividade (cronista e escritor para senhoras) beneficia o escritor na medida em que o obrigam a ser ágil, e gracioso, mas prejudicam na medida em que o levam ao preciosismo e à futilidade. Machado encontrou a arte de ligar as necessidades amenas do cronista às reticências do humorista e aproveitar a graça para nutri-la de sutileza, refinando o preciosismo por meio da finura. Não obstante, reponta a cada página o cronista feminino, e não raro toda a sua engenhosa argúcia se resolve em pernosticismo.

IX.

Por tudo isso, parece-me que é preciso, ao lado das possíveis explicações psicológicas, levar em conta, ao estudar a gênese do seu estilo, as condições literárias em que ele se formou, as exigências a que precisou adaptar-se.

No capítulo CV de *Esau e Jacó*, o romancista fala na “seriedade própria da dor”. No entanto, ele passou a vida a desrespeitar esta serenidade, comunicada pela

majesté des souffrances humaines.

Compare-se com a dele, a atitude de Dostoiévski.

X.

Os gêmeos crescem, mas permanecem. É o que Aires explica na última página do livro.

— Mudar? Não mudaram nada, são os mesmos.

— Os mesmos?

— Sim, são os mesmos.

Notas de crítica literária – Aluísio

I.

Aproveitei os feriados para refazer velhas leituras; entre elas, *O mulato* de Aluísio de Azevedo, — romance-marco do naturalismo brasileiro que me pareceu, não obstante, bem romântico no seu tom geral. Seria talvez justo dizer que *O mulato* é um romance sincrético, naturalista-romântico. Em mais de um crítico, lemos que a descrição minuciosa e fiel é uma das características do romance naturalista, em contraposição às grandes linhas do romantismo. Tal observação é das muitas que nascem não se sabe por que e vão se prolongando de maneira ainda mais misteriosa. Talvez se prenda a certas impressões primárias, como a contemplação dos retratos dos poetas românticos, descabelados, capa revolta, comparados aos dos naturalistas, de pince-nez e risca bem traçada.

A verdade é que a minúcia descritiva constitui processo básico dos ficcionistas românticos, muito mais que dos outros. Lembro-me do escritório de D. João I, n’*O Monge*, de Herculano; da Arca de Noé, no *David Copperfield*, das salas dos ladrões, no *Oliver Twist*, de Dickens. Lembro-me dos escritórios e dos aposentos de Balzac, da Câmara dos Lords no *Homem que ri*, de Victor Hugo. Só mesmo o impaciente Stendhal, absorvido nos personagens, passa de alto sobre o detalhe do ambiente e dos diálogos, não raro marcados por um incrível “etc., etc.”. De tal modo que a minúcia descritiva, endeusada por Flaubert e pelos Goncourt, posta em realce por Zola como atitude naturalista, para aproximar o romancista do homem de ciência, fora usada no romantismo para aproximá-lo do historiador. Tanto uns quanto outros tinham a obsessão da história e do documentário: — primeiro, história social e artística, depois, história natural e social.

Aluísio de Azevedo se lança em verdadeiras orgias de descrição e, num terreno mais específico da escola, em ousadias e vulgaridades. Como acontece com vários outros naturalistas, os palavrões, maus cheiros, obscenidades, prosaísmos, são uma espécie de *parti pris*, de disfarce a que recorre o romance naturalista para se dar confiança, negando o sangue romântico que lhe corre nas veias. De tipicamente romântico, aliás, Aluísio guarda intactos o senso do dramalhão e do folhetim, o gosto pelo macabro e o patético, presentes não só n’*O mulato* como em todas as suas obras. Romantismo “descabelado” pode chamar-se a história da preta Quitéria, vivendo louca entre ruínas enquanto o vilão folga, no puro estilo Bernardo Guimarães. Pesando bem tudo isso, somos levados a pensar que há no *Mulato* muito detalhe inútil, mas bem pouca meticulosidade e respeito ao observado.

II.

N’*O mulato*, há coexistência de uma heroína *naturalista* com um herói *romântico*. Para a mocinha, de fato, Aluísio aceita e desenvolve toda uma sintomatologia orgânica, explicando fisiologicamente, como bom naturalista, as suas ações e sentimentos. Faz, mesmo, questão de envolvê-la numa certa vulgaridade. Já o mocinho tem um comportamento puramente idealista, sem a mínima vulgaridade de interpretação. As suas atitudes e sentimentos aparecem extremamente convencionais, se os quisermos aferir do ponto de vista do naturalismo literário. Pauta-se, não pelas reações orgânicas, mas pelos grandes valores morais e intelectuais, a pureza etc.

III.

Sente-se n' *O mulato* influência marcada d' *O crime do Padre Amaro*. Inclusive em certos detalhes, como o aspecto físico do cantador de violão nos saraus, Cazuzza (= Arthur Couceiro); ou a descrição da missa, explorada como elemento de prestígio pelo sacerdote, junto ao sentimentalismo da beata; e a confissão desta; até a cena final, *détachée* da tragédia que coroa o livro. Ao contrário de Eça, porém, Aluísio (então um jovem principiante) carrega demasiado nas tintas e tem menos senso de medida. É o caso da viloice do cônego Diogo, integral, sem atenuantes, como um autêntico bicho-papão de folhetim.

O Freitas teria sido influenciado por Acácio (neste caso, influência também do *Primo Basílio*)? É perigoso estabelecer filiação, tanto mais quanto o tipo ocorre com abundância na ficção do século passado. Assim, talvez não haja dúvida que o conselheiro Acácio, continuação e aperfeiçoamento do Carlos da Botica, do *Crime*, venha de Monsieur Homais (Homais, 1854; Carlos, 1875; Acácio, 1880). Mas o conselheiro Florimundo, do *Ouro sobre azul*, de Taunay, é um Acácio típico, anterior ao de Eça (1874). Teria Taunay sido influenciado por Flaubert? Não creio, porque falta ao seu personagem o traço característico do de Flaubert: mentalidade *progressista*. A coisa andava no ar, e a reflexão sobre casos semelhantes nos deve tornar mais prudentes ao falar de influências portuguesas no romance brasileiro.

IV.

Apesar d' *O mulato* ser um romance de tese contra o preconceito de cor, o próprio Aluísio revela certa discriminação (talvez inconsciente) ao caracterizar o aspecto somático de Raimundo — mulato tão disfarçado, rosado e de olho azul, que um personagem diz ao outro: “— Ouvi dizer que é mulato”. O próprio Raimundo cai das nuvens quando Manuel da Silva lhe revela a mestiçagem. Quer dizer que ele próprio nada advertira da cor, nem jamais encontrou alguém que o fizesse, em vinte anos de Europa! Mais disfarçado, não é possível...

Isto posto, das duas uma:

- a) ou Aluísio não teve coragem de retratar um mulato chapado, inadmissível até para um homem sem preconceitos, como ele, para herói nobre de romance,
- b) ou quis mostrar a odiosidade da linha de cor, se exercendo sobre indivíduos praticamente brancos do ponto de vista somático.

Na caracterização psíquica, fez questão de dotá-lo abundantemente daquelas características ordinariamente negadas ao mestiço: discrição, moderação, modéstia, tato, recato. Em Raimundo, nem sombra de pernosticismo, loquacidade ou exibicionismo, embora os seus censores de má vontade falem da “pacholice”, das “fumaças” e da pretensão, normalmente atribuídos aos mulatos e que eles teimavam, injustamente, em discernir no pobre Raimundo. Lembremos a *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, Mauro, o *Escravo*, de Varela, os traços finos do par *moreno* da “Cachoeira de Paulo Afonso” para sentirmos quanto os próprios paladinos preferiam diluir os traços africanos em outros mais brancos, mais *bonitos*.

Mas, discretamente e talvez sem querer, Aluísio entreabre o véu do problema, que seria mais tarde analisado por Pierson: o preconceito é de casta, mais que de raça. De um lado, com efeito, mostra que o português não tem repugnância física pela negra, antes a requesta, como o pai de Raimundo José da Silva e o Dias, que vai passar certos dias da semana com uma mulata mais as filhas. De outro lado, e sobretudo, fazendo certos personagens se referir a ocorrência de mestiços nesta ou aquela família de prol; a um presidente etc. E mostrando como os mestiços que se fazem passar por brancos, e como

tal são aceitos dada a posição social, assumem, por sua vez, atitude intolerante de discriminação.

“— É bem-feito! É bem-feito!... vociferava um mulato pálido, de carapinha rente, bem-vestido e com um grande brilhante no dedo. É muito bem-feito, para não consentirem que estes negros se metam conosco” (refere-se a Raimundo). No fim da conversa, todos reconhecem que o mestiço é geralmente talentoso e seria capaz de supremacia, no Brasil, caso lhe deixassem oportunidade.

Raimundo, praticamente branco, passa, no entanto, por preto, ao contrário do personagem citado. É que, embora doutor e rico, nascera escravo, filho de escrava. O supremo insulto que lhe fazem a “alforria na pia”. O preconceito, neste caso, se prende ao fato do cativo, à abjeção social da pessoa. E será tanto mais forte quanto mais próxima a condição servil. Longe dela, Raimundo não teria problemas, como não os teve, por exemplo (um entre mil...) o famoso barão de Cotegipe. Mas era o filho da escrava Domingas, e o choque ao preconceito se tornava demasiado contundente, como foi mais ou menos o caso de Gonçalves Dias no Maranhão.

V.

O mulato pode e deve ser chamado romance social. Hoje, chegamos à aberração de reservar tal nome aos romances socialistas; nem por isso deixaremos de restabelecer ou, de qualquer modo, estabelecer, o sentido justo.

O mulato é romance não apenas social como sociológico. Social, na medida em que versa problemas de ordem social: preconceito de cor, tipos de ocupação influenciando na conduta hábitos etc. Alúcio estuda grupos sociais e sua organização; os comerciantes do Maranhão, a sociedade burguesa em suas festas, reuniões etc. Sociólogo, na medida em que contém farta documentação social: festas, costumes, descrições de casos, roupas, cerimônias, quadrinhas etc. Em certos passos, é de valor inclusive folclórico. Aliás, o romance naturalista foi social por excelência ou, pelo menos, predominantemente.

VI.

A certa altura aparece um traço de positivismo no jovem doutor Raimundo, numa comparação que faz: “Formavam, dizia este último (...) uma respeitável trindade filosófica, na qual, ali o sr. Cônego representava a teologia, o sr. Manuel a metafísica e ele, Raimundo, a filosofia positiva; o que, aplicado à política, traduziu na prodigiosa aliança dos três governos — o do papado, o monárquico e o republicano!”.

Notas de crítica literária – Duas notas

I.

Em Machado de Assis há certas coisas que só mesmo chamando demoníacas. Haja vista os sadismos de desforra, já mencionadas numa nota precedente, — a pachorra com que humilha os personagens. Como há em todo leitor uma tendência inevitável para se meter na pele destes, o sentimento que nos toma é quase de inibição diante da página aberta. Assim, como vemos em todo morto uma possibilidade de destruição da nossa própria vida, as situações humilhantes dum personagem constituem prova dolorosa para a nossa dignidade. E Machado prima, como ninguém, na invenção de circunstâncias e episódios que mortificam, não apenas a humanidade de cada personagem, como de todos os homens. No primeiro caso, mais simples, está a decadência de Rubião, tanto mais dolorosa para nós quanto inconscientemente sofrida pelo pobre diabo, — como se Machado nos quisesse mostrar que o homem é sempre joguete dos fados, ridículo e mesquinho, independentemente da consciência que possa ter da sua vida.

Um exemplo do segundo caso — mais transcendência — é a invenção realmente macabra do par de gêmeos, no *Esau e Jacó*, mais o complemento inevitável da pobre Flora, metida entre ambos. É como se o romancista desse corpo a uma antinomia insolúvel, tendo ao meio um pobre raciocínio incapaz de resolvê-la, e jogado por isso de um lado para outro. Com o par de gêmeos e a pobre Flora, Machado de Assis coroa a sua filosofia dos limites, das fronteiras. Posto na linha divisória dos problemas, o homem machadiano tem vista para os dois lados e os vê imparcialmente. A indecisão o paralisa, todos os valores se nivelam e só resta o impulso obscuro da vontade de viver, que não conhece discriminação de espécie alguma. Mas como a indecisão paralisa, o próprio impulso de vida se desfibra, e a filosofia de Machado, que através do humanitismo de Quincas Borba havia entregado o homem de pés e mãos amarrados à cega incoerência da vontade de viver, se completa no *Esau e Jacó* pela negação desta mesma vontade, no ballet metafísico de Flora entre os dois irmãos. E o espírito volta para o limbo de que havia saído, para os limites entre bem e mal, reto e torto, justo e injusto e, sobretudo, razão e loucura. Esta volta é o grande truque de Machado, sempre renovado, como uma espécie de eterna recorrência. O seu gosto é apresentar um problema insolúvel e, em vez de tentar resolvê-lo, vesti-lo de paradoxos e retirar-se discretamente, deixando o leitor sozinho. Como não há, na sua retirada, desespero nem dor (pois que se retira justamente para evitá-los, ao contrário dos romancistas da raça de Dostoiévski, que permanecem no campo debatendo-se, ensanguentados), resulta aquele sentimento de achincalhe que envolve o próprio impulso vital como um ríctus do escritor reticencioso e felino.

Essa subversão dos valores, pela confusão dos limites, não deixa à tona virtudes apreciáveis, pois todas elas se valem (pela lógica fatal do humanitismo, o sofrimento de Rubião vale o arrivismo de Palha). Não permanece nenhuma dignidade humana; talvez, apenas, a elegância da conduta — visada por Brás Cubas do fundo do seu cinismo, visada por Bento Santiago, para superar o desencanto, e realizada pelo Conselheiro Aires. A verdade, pois, consiste em ficar de palanque (inclusive em relação a si mesmo), com a maior harmonia possível de maneira e concepções, tornada viável graças ao completo desencanto das coisas do mundo. Harmonia da esterilidade, ou na esterilidade.

Machado é dos negadores mais completos que se conhece. Por aí se prende de certo modo ao pessimismo naturalista. Mas que pessimismo diferente do de Aluísio, Zola, Flaubert ou Eça de Queiroz! Não provém, com efeito, de tristeza ante a desarmonia de um mundo (uma sociedade) que poderia ser harmonioso; provém da constatação de uma

desarmonia irremediável, metafísica e não social. No fundo, Flaubert acreditava na possibilidade da Beleza num mundo de artistas; Zola acreditava pia e quase belamente na justiça; Eça acreditava na Ciência e no Coração; Aluísio acreditava na Educação e no Caráter. Machado sorri divertido ante esses palavrões que se escreviam com maiúscula ao seu tempo. Em comparação com a sua frieza, a dose de ternura e de patético em qualquer um dos citados é tão grande e tão colorida de simpatia, que a pretensa objetividade, por eles reivindicada fica parecendo folhetinismo piegas. É que os parentes de Machado não moram no século XIX; precisamos ir até o século anterior para encontrá-los. Ir a Voltaire, a Sterne. Só que ele pôs de lado a própria crença na virtude, que se insinua teimosamente nos contos do primeiro, a ternura que o segundo não consegue esconder, para guardar apenas a imparcialidade implacável com que observam a sociedade e o coração do homem.

Os naturalistas e realistas do século XIX (Balzac e Stendhal incluídos) eram excessivamente sociológicos, na medida em que todos eles estudaram o homem como fruto de um choque entre a consciência e a existência social — uma desarmonia de natureza temporal, em suma. Machado transcende esta condição por assim dizer histórica; não estabelece condições segundo as quais o homem é assim ou assado: toma-o como fatal e eternamente *assim*; no *Esau e Jacó*, diz ele que o provérbio “A ocasião faz o ladrão” deve ser corrigido para “A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito”. Para ele, pois, as condições sociais não criam o filistino de Flaubert, nem os libidinosos de Aluísio ou os tarados de Zola; apenas dão este ou aquele colorido a qualidade eternamente humanas, à espera de oportunidade para se revelar. Na sua obra, a oportunidade não interessa: interessa a qualidade permanente.

II.

Geralmente chamamos *consciência de classe* à verificação de que há uma desarmonia entre a situação social da nossa classe e a sua função histórica. A consciência de classe, portanto, é termo que convém sobretudo às classes oprimidas, quando descobrem a relação verdadeira que as situa ante as classes opressoras.

Mas há uma outra consciência de classe, desenvolvida dentro da classe opressora — a saber, o sentimento de que o papel desta não corresponde mais à necessidade histórica. Neste caso, a consciência do problema leva à condenação da própria classe a que pertence o observador, como é o caso de todos os revolucionários que saem da sua, a fim de se dirigirem à dos oprimidos.

Esses dois tipos, no entanto, são variantes de um tipo único, condicionados pelo mesmo gênero de constatação. Nasceram de uma situação de conflito, que abre os olhos tanto à classe oprimida quanto aos esclarecidos da classe opressora. N’*O Monge de Cister* (livro admirável para se ter uma visão animada da formação da burguesia portuguesa), encontro um outro tipo de consciência de classe: uma consciência às avessas, vinda de dentro. O velho Herculano, que nos aparece como a própria encarnação da burguesia liberal, com os seus efeitos e as suas qualidades, e que não queria nem cogitava de vê-la apeada da direção dos negócios, assim se exprime a certa altura:

“O autorizado voto do sapateiro ricoço terminou a questão. Mestre Esteveanes era uma parcela rudimentar dessa classe média que se ia organizando no meio das transformações sociais da idade-média, classe cujos caracteres apareciam já no modo de pensar do honrado mestre — a má vontade para tudo quanto o berço ou fortuna pôs acima dela e um orgulho tirânico para com as camadas inferiores do povo, dentre as quais foi surgindo; — classe egoísta e opressora como a que substituiu em influência e riqueza, e pior do que ela na hipocrisia, tendo na boca a liberdade, a moral, a justiça, e no coração o desprezo do pobre e do humilde, a cobiça insaciável, a vaidade e a corrupção, classe,

enfim, acerca da qual a história terá no porvir de lavrar uma sentença ainda mais severa do que ess'outra que já pesa sobre a memória dos ferozes e dissolutos barões e cavaleiros dos séculos de barbária”.

Clarividência tanto mais admirável quanto alheia ao problema da substituição revolucionária ou progressiva da burguesia por outra classe — mola que abre os olhos dos homens para o problema. Um julgamento como este, partido de um historiador tão alto, vale mais para julgar a burguesia do que o anátema dum socialista, porque representa, por assim dizer, a compreensão interna e desinteressada. Escritas há cem anos, essas palavras são de uma impressionante atualidade, nestes dias em que os mais afrontosos tubarões são candidatos... do povo!

Notas de crítica literária – Breve nota sobre um grande tema (I)

Daniel Halévy, um dos primeiros fervorosos de Nietzsche na França, publicou, recentemente, segunda versão da sua conhecida biografia do filósofo.¹ Versão bastante modificada e ampliada, que tem sobre a primeira a vantagem de analisar mais fundamentamente a obra, em relação estreita com a vida do biografado. É uma obra de amor, sem dúvida alguma (livro sentimental, chama-o Crane Brinton, com certa nota de desprezo, no sublivro que escreveu sobre Nietzsche); mas também, e talvez sobretudo, de compreensão. Geralmente nos colocamos, para estudar, e mesmo simplesmente para pensar em Nietzsche, num ponto de vista polêmico — pró ou contra o resultado e as consequências que as suas ideias tiveram. Seria mais conveniente começar por um contato direto com estas próprias ideias, na sua fonte, antes do desenvolvimento que a posteridade lhes deu ou deixou de dar. É esta a posição de Halévy, à qual se poderá, com justiça, chamar desinteressada. Tanto melhor, porque o interesse se concentra diretamente no biografado, envolvendo-o numa atmosfera simpática de compreensão.

Aliás, os melhores livros sobre Nietzsche são aqueles feitos com amor e sem a preocupação universitária de sistematizar. Nietzsche não é um pensador como os outros, que nos dão, *in vitro*, resultados das operações do espírito sobre a vida. Dá-nos, diretamente, vida borbulhante, porque a sua foi um movimento único de aspiração e descoberta, em que escrever era o mesmo que pulsar. É impossível encará-lo com as técnicas reticenciosas da isenção erudita; por isso erram os que concebem a sua obra como um grande *puzzle* a ser montado pelo crítico e o historiador, já que o filósofo-poeta não teve o tato suficiente para apresentá-la bem arrumada, enfrascada em desenvolvimentos lógicos, em dissertações doutorais. Os norte-americanos, que muitas vezes se comportam diante da sabedoria e da arte com uma certa ingenuidade pedagógica, não lhe perdoam a exuberância indisciplinada. Brinton chega a dizer que, futuramente, os seus livros serão lidos no mesmo espírito com que lemos, hoje em dia, Omar Khayyam. Mesmo um estudioso bem mais compreensivo como George Allen Morgan Jr. procura desesperadamente, no seu *What Nietzsche means*, mostrar que o filósofo não era assim tão desordenado e *pouco eficiente* quanto parece; havia coerência nas suas ideias, tanto assim que etc. etc. Trabalho semelhante foi empreendido, no começo do século, por Henri Lichtenberger, com outra finura e sentimento das nuances.

Por essas e outras, as melhores obras sobre Nietzsche são as que o enfrentam, resolutamente, no seu próprio terreno; como a de Ernst Bertram, simbólica e por vezes hermética, mas nunca medíocre ou simplória. Podemos dizer que Halévy fica entre os dois tipos, bastante consciencioso para não perder de vista a exposição e bastante inteligente para renunciar à compreensão *simpática*.

*

É preciso pôr de lado, definitivamente, o *conceito de guerra* em relação a pensadores como Nietzsche, — conceito propagandístico ou ingênuo, que o encara como uma espécie de Rosenberg mais fino e procura ver no seu pensamento, simplesmente, um precursor do nazismo. Seja como for, esse aliás antipangermanista convicto deve ser considerado como o que realmente é, a saber, um dos maiores inspiradores do mundo, um homem cuja lição está longe de ter sido aproveitada e que deve servir de guia para muitos dos problemas do humanismo contemporâneo.

¹ Daniel Halévy, *Nietzsche*, Bernard Grasset; Paris, 1944. A primeira versão do livro se intitulava: *La vie de Frédéric Nietzsche*, edição de Calmann-Lévy.

Mesmo que rejeitemos todo o conteúdo do pensamento de Nietzsche, uma coisa devemos reter e amadurecer em nós: a sua técnica de pensamento, como implacável propedêutica para a superação das condições individuais. “O homem é um ser que deve ser ultrapassado”, disse ele; e o que nos ensina é, justamente, ultrapassar incessantemente a condição atual, a conjuntura em que nos encontramos num dado momento, a fim de buscar um estado mais completo de humanização. Talvez pudéssemos indicar os rumos da sua propedêutica (não esquecer a preocupação da ascese, que atravessa toda a sua obra) dizendo que ela visa nos propor uma expansão mais completa das energias humanas de que somos portadores. Daí a dureza que invoca, a abolição da autocomplacência: ver duro e cru, para ser capaz de ver justo e bom, posto que justiça e bondade nascem do arbítrio poderoso com que superamos as injunções, as normas cristalizadas, tudo enfim que tende a imobilizar o ser em posições já alcançadas e esvaziadas de conteúdo vivo. Tudo aquilo que é tacitamente aceito por nós, tudo aquilo que recebemos e praticamos sem atritos é *dado*; os *dados* são passivamente reverenciados e se tornam peias implacáveis do desenvolvimento pessoal e coletivo: é preciso, portanto, que, por exemplo, a justiça e a bondade surjam como *obtidos*, graças à superação dos *dados*. “Obtém a ti mesmo”, é o conselho nietzschiano que o velho Egeu dá ao filho, no *Thésée* de Gide. Para essa obtenção das virtualidades mais autênticas do ser é que o pai de Zaratustra ensina o combate à complacência, à morneira das posições adquiridas, que o nosso comodismo intitula moral ou qualquer outra coisa bem-soante.

Um exemplo das ironias que esperam as ideias dos filósofos na posteridade é o fato de muitas das virtudes nietzschianas de dureza propedêutica terem sido encaradas, no século vinte, por uma raça de homens que Nietzsche sempre considerou progênie de escravos — os socialistas. Na elite revolucionária na Rússia, se encontravam, como a realização impressionante duma profecia, aquelas qualidades de implacável retidão que ele atribui, em *Vontade de Potência*, ao Legislador do Futuro. O Legislador que poda sem dó, para propiciar a plena expansão. O Legislador cuja dureza aparente é o sinal de um profundo amor pelos homens.

Filósofo de transição, que viveu como nenhum outro as dores do seu tempo trazendo-as no espírito como cilício permanente, Nietzsche nos parece um pedagogo do tempo futuro. Por isso — por esta condição de pedagogo — aceita e ensina as técnicas mais eficientes para levar a termo a gestação do novo. Inclusive a dureza. Na que ele ensina, como condição de uma bondade futura sentimos latejar o amor pelo que o homem poderá ser. Na sua concepção, há uma luta permanente entre a vida que se afirma e a vida que vegeta. Os valores morais da civilização cristã e burguesa lhe pareciam acoroçoar a segunda impedindo a eclosão da primeira. Daí a crítica implacável que lhes fez e que devemos aceitar em grande parte.

Realmente, se submetemos a uma análise rigorosa a maneira pela qual aceitamos os valores espirituais da nossa cultura, veremos que em nossa atitude há mais de comodismo e flacidez moral do que propriamente crença ativa e fecundante. Aceitamos por integração, participação submissa, no nosso grupo, tendendo a transformar os nossos gestos em simples repetições automáticas. Fazemo-lo para evitar aventuras da personalidade, as grandes cartadas da vida, julgando, graças a piedosa ilusão, pôr em prática valores realmente conquistados por nós mesmos. Ora, a obra de Nietzsche pretende nos sacudir, arrancar deste perigoso torpor, mostrando as mil maneiras pelas quais negamos, cada vez mais, a nossa humanidade, nos submetendo em vez de nos afirmar. Encarada desse modo, a sua exaltação do homem *vital*, daquilo que os seus detratores insistiram em chamar o *animal de presa*, vale, de um lado, como reivindicação da complexidade do homem, contra certa versão racionalista e simplificadora; de outro, como corretivo do humanitarismo barato do século XIX.

Com efeito, Nietzsche afirma longamente em sua obra (de maneira quase sistemática na primeira parte de *Além do bem e do mal*, por exemplo) que o homem é mais complexo do que o supõem normas sociais e convenções psicológicas. Bem antes das modernas correntes da psicologia, analisou a força e a importância dos instintos de domínio e de submissão, concluindo que o animal solto dentro do homem *também* compõe a sua personalidade, a sua conduta. Na referida primeira parte de *Além do bem e do mal*, insiste sobre a presença, no tecido da vida humana, de tantos componentes que a moral e a convenção, depois de as haver condenado, procuram eliminar, fazer como se não existissem. A sua teoria da consciência como *superfície*, afloramento de obscuridades insuspeitadas, prenuncia toda a psicanálise, como se pode ver pelas longas exposições da *Vontade de Potência*. Sob este ponto de vista, pois, o super-homem (que nada tem a ver com o ideal nazista do perfeito SS, ou o ideal americano do perfeito Flash Gordon) surge como um tipo realmente superior de humanidade, um ser que consegue manifestar certas forças de vida solapadas ou aleijadas, em outros, pela noção mutilada que a psicologia e a moral nos oferecem de nós mesmos. Em meio à hipocrisia, à debilidade da consciência moral da burguesia europeia do fim de século, ao humanitarismo manhoso com que ela procurava adormecer o seu sentimento de culpa, Nietzsche aparece como justiceiro e mestre. Personagem incômodo porque vinha romper uma série de hábitos tacitamente aceitos e mostrar que a própria filosofia não dava mais conta das suas obrigações para com a vida. Este aspecto fundamental da *pedagogia* nietzschiana será objeto de uma outra nota.

Notas de crítica literária – Breve nota sobre um grande tema (II)

Ici, la certitude est un jeu ; on dirait que la connaissance a trouvé son acte, et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées. Valéry.

II.

De modo geral, a partir do século XVIII e até começo do nosso a filosofia cuidou mais das condições de vida do espírito que do seu caráter de atividade humana. Analisou de preferência tudo que condiciona e tudo que resulta do comportamento, mas raras vezes fechou os olhos para descer nas raízes vivas deste comportamento. Na verdade, esta tarefa coube não raro à arte, cuja importância, no mundo moderno como forma de conhecimento, avultou extraordinariamente. A tal ponto que a psicologia moderna deve ser não apenas nos especialistas, mas em obras como a de Proust, a de Dostoiévski, a de Piradello; e não é de estranhar que o maior psicólogo do século, Freud, seja uma ponte entre o mundo da arte e o da ciência, entre os processos positivos de análise e a intuição estética.

Nietzsche fica situado no mundo dos psicólogos; e daí vem porventura o significado da sua obra. De fato, enquanto as maiores e de certo modo melhores tendências do pensamento oitocentista procuravam resolver o problema da vida em sociedade criticando as suas condições de existência, Nietzsche aferrou-se diretamente ao próprio núcleo da personalidade. Creio exprimir claramente o juízo que faço da sua contribuição dizendo que enquanto um homem como Marx ensaiava transmutar os valores sociais, isto é, coletivos, Nietzsche ensaiou uma transmutação dos valores psicológicos através do homem tomado como unidade. Atitudes que se completam. Não basta, com efeito, rejeitar a herança burguesa na ordem da produção e da ideologia: é preciso pesquisar nas próprias raízes psicológicas do homem moderno, revolvendo o solo de convenções sobre que assenta a sua mentalidade. Daí a transmutação dos valores psicológicos, seguida da dos valores morais. Discípulo dos grandes moralistas franceses, apaixonado de Stendhal e Dostoiévski, dando uma sentença de Pascal a troco de toda metafísica alemã, Nietzsche continua os grandes analistas da conduta, concebida como obra de arte e discriminação da natureza social do homem. Seu objetivo é lançar as bases de uma nova ética, acessível aos homens superiores, ao super-homem que alargará até os outros aquilo que conquistou penosamente, cauterizando em si mesmo a herança de uma civilização errada. “É certo que todos nós temos laços e afinidades que nos ligam ao santo, assim como um parentesco espiritual nos une ao artista e ao filósofo”, diz ele numa das *Considerações inatuais*; portanto, todo o progresso no sentido da realização do super-homem significa enriquecimento coletivo, na medida em que entram em jogo essas afinidades secretas pelas quais nos ligamos a ele.

Para propiciar o aparecimento dos homens superiores é preciso alterar o modo de encarar a vida e o conhecimento. O ideal nietzschiano é o pensador que passeia livremente pela vida e recusa considerar a atividade criadora como obrigação cultural. O pensador, para ele, é o homem que enche o hiato existente as mais das vezes entre conhecer e viver.

No admirável trecho final de *L'irreligion de l'avenir*, Guyau chama ao filósofo — “cet ami de l'inconnu”. Não creio que se possa dar uma definição melhor da sua mais íntima essência. O filósofo é irmão do aventureiro e não deve renegar este vivificante parentesco. Enquanto um se desapega da estabilidade e da rotina de vida para obter em torno de si a mudança permanente das pessoas, dos lugares ou das situações, outro opera de modo semelhante no terreno do espírito, jogando fora convicções, crenças, noções para

obter alguma coisa nova ao cabo dessas rejeições múltiplas e por vezes fatais. Ambos são homens que atiram lenha na fogueira, aquecendo-se ao calor das coisas arrancadas à sua norma de vida: fogueira da existência ou fogueira do pensamento. Em muitos casos, ambas. Descartes bem compreendeu essa íntima união do aventureiro e do filósofo quando, aos dezenove anos, fechou os cadernos e os livros para “ler no grande livro da vida”. Aliás Descartes é porventura o último exemplo completo de pensador renascentista, isso é integral nas suas aspirações e manifestações, almejando uma posição-chave, leonardesca, de que fosse possível partir, igualmente, para as aventuras da vida e do conhecimento. Kant, já um professor, um grilheta, sentia não obstante o mesmo apelo de aventura, íntima parte do espírito filosófico; amava os livros e narrativas de viagem, ficando horas a fio pelas estalagens de Koenigsberg a ouvir histórias dos viajantes.

Vindo após dois séculos de filosofia catedrática (a filosofia se libertara da escola no século XV, para recair sob a sua palmatória no XVIII), Nietzsche sentiu com desmedida revolta a mutilação do espírito de aventura pela rotina universitária, pela oficialização das doutrinas. Por isso foi um aventureiro, não apenas na vida agitada à busca de lugares novos, emoções renovadas, como alguém que necessita esfregar-se ao mundo para brotar em faíscas de vida — mas também no pensamento à busca de ângulos novos, posições inexploradas, renovando sem parar as técnicas do conhecimento. A intervenção feliz de um *demônio* pessoal impediu sempre as suas tentativas de sistematizar as ideias em sistemas amplos e fechados. Por isso, se exprimiu de preferência em aforismos e cânticos, a fim de que tudo que borbulha não fosse canalizado pelo desenho geométrico dos tratados e para que a filosofia não renunciasse ao privilégio da aventura permanente, a troca de duvidosa estabilidade, que se obtém fechando os olhos ante a fuga vertiginosa das coisas. O tipo de pensador nietzschiano é o Errante, o *Wanderer*, cuja sombra se projeta pelos quatro cantos do mundo e que nunca vende a alma à estabilidade, à tranquilidade, pois deseja manter-se fiel ao desconhecido, que enfrenta com a coragem do aventureiro. A página final de *Humano, muito humano* define esta aventura permanente da filosofia e é das mais belas que jamais se escreveram sobre o destino do pensador. Do pensador antiuniversitário, que rejeita a segurança ilusória com que se nutrem os médiocres e não permanece de olhos baixos, tecnicamente cego em meio à vida que estua no desconhecido e oferece ao Caminhante, ao *Wanderer* as aventuras que consomem e glorificam.

Assim sendo, Nietzsche é antes de tudo um educador, um pedagogo. Propõe uma série de técnicas libertadoras, e por isso Gide escreveu, nos *Pretextes*, que a sua “influência... importa mais do que a sua obra”. Talvez seja verdade, e verdade grata a quem exclamou, na *Gaya Scienza*: “Para que serve um livro que não é capaz de nos transportar além dos livros”? Os seus nos transportam para o terreno da grande aventura espiritual; livros de movimento, que têm um pacto misterioso com a dança — esse elemento-chave do seu pensamento: “Há escritores que, pelo fato de representarem o impossível como possível, e falarem do que é moral e genial como se ambos não passassem de fantasia, capricho, provocam um sentimento de alegre liberdade, como se o homem se pusesse sobre a ponta dos pés e, graças a um júbilo interior, fosse absolutamente obrigado a dançar”. (*Humano, muito humano*)

É claro que os seus livros — “livros que ensinam a dançar” — não partem de um filósofo qualquer, mas de alguém muito acima do que tecnicamente nos habituamos a chamar *um filósofo*; Nietzsche, como poucos mais em nosso tempo, é um *portador* de valores, por meio do qual o conhecimento encontra o seu ato, encarna-se em vida, como nos diz a epígrafe deste artigo.

Há, com efeito, seres *portadores*, que podemos ou não encontrar, na existência cotidiana ou nas leituras que subjagam o espírito. Se tivermos a sorte de os encontrar e

olhos para os enxergar, veremos que eles iluminam bruscamente os cantos escuros do nosso entendimento e, unificando os sentimentos desaparelhados, nos revelam as grandes possibilidades de uma existência realmente autêntica. Os valores que trazem em si, — eminentemente radioativos, — nos trespassam, nos tornam translúcidos e prontos para o heroísmo. Geralmente ficamos ofuscados um instante e, sem força para recebê-los, tergiversamos e nos desviamos deles. A opacidade, então, se refaz em nós, a mediania reconquista o seu domínio e nós ficamos, quando muito, com ar de quem viu coisas. Dizem que as chamas do Inferno permaneciam na barra da túnica de Dante; nos nossos olhos fica, também, certa nostalgia do reino perdido (“E assentado entre as formas imperfeitas, — Para sempre fiquei pálido e triste”, diz o soneto de Antero). Os portadores que nos eletrizaram um instante por via daquela misteriosa participação de que fala Nietzsche no trecho citado acima, os portadores, esses continuam, como ele próprio continuava sempre, inquietos e irremediáveis.

No entanto, embora fiquemos iluminados apenas um momento e os portadores passem, o que seria da vida e do conhecimento concebido de um ângulo por assim dizer essencial se não houvesse possibilidades semelhantes? As ideias e os valores existem ante nós como alvo inatingível e nossa função é tender a eles. Por isso a vida é uma tendência sem fim, se excetuarmos certos mergulhos no amor, na arte, e o final, na morte, que suspendem a corrente do tempo. Não obstante, enquanto permanecemos de um lado e os valores de outro, o nosso esforço, a lucidez da nossa visão serão mais ou menos inócuos. Na vida só sentimos a realidade e a presença dos valores a que tendemos ou que pressentimos quando nos pomos em contato com certos intermediários cuja função é encarná-los para nós como *portadores* que são. Aí a abstração e o sentimento adquirem vida (*la connaissance a trouvé son acte*) e nós somos capazes de intuir, sentir os valores. Ao contrário da vida, que dispersa, os *portadores* condensam e unificam extraordinariamente, impondo-se como um bloco e nos fazendo ver a vida em bloco nos afastam da mediocridade e dão uma necessidade quase desesperada de vida autêntica. “Os homens necessitam constantemente de parteiras”. A teoria do super-homem é o conjunto de técnicas necessárias, segundo Nietzsche, para formar essas parteiras de que fala. E a profundidade do seu humanismo — do seu desconhecido humanismo — dessa disposição fundamental de não conceber nada na vida a não ser sob a forma de encarnação, de valor corporizado numa presença humana. Para terminar estas notas sobre um dos maiores *portadores* do nosso tempo, nada mais oportuno que uma citação dele próprio, tirada dum escrito de mocidade: “Os gregos eram o oposto de todos os realistas porque, para falar a verdade, só acreditavam na realidade dos homens e dos deuses, e consideravam a natureza inteira como uma espécie de disfarce, de mascarada e metamorfose desses homens-deuses. Para eles, o homem era a verdade e essência das coisas; o resto não passava de fenômeno e miragem”.

Notas de crítica literária – Eu e não-eu

De volta dos Estados Unidos, onde passou alguns meses dando cursos universitários e matando a curiosidade dos americanos, bastantes ricos para se regalar com o espetáculo das celebridades do momento, Jean-Paul Sartre escreveu uma pequena peça de teatro, em que parece a quintessência da sua opinião sobre o país visitado.¹ Antes de comentá-la, fê-lo de bom aviso resumi-la brevemente, visto que ainda não anda pelas nossas livrarias.

Num compartimento de trem em que há três brancos, dois pretos e Lizzie, a heroína, surge um conflito de que resulta a morte de um dos pretos. O outro consegue fugir e vem ao quarto de Lizzie, pedir-lhe que deponha a seu favor. Pretende-se, nada mais nada menos, desculpar o assassino sob pretexto de que matou em defesa da moça, que os pretos tentavam ultrajar. Lizzie promete, e a peça tem início na sua conversa com o preto. Em sua casa, havia passado a noite Fred, filho de um senador e primo do assassino. Viera com o fim de comprar por quinhentos dólares o depoimento favorável, isto é, mentiroso, de Lizzie. Ante os encantos desta, porém, deixa o negócio para o dia seguinte e dá moratória ao puritanismo. Quando, ao despertar, a moça compreende a verdadeira finalidade com que a procurara o rapagão simpático por quem já começava a inclinar-se, enche-se de santa fúria e lhe diz o diabo recusando depor favoravelmente ao primo. Chega a polícia e procura obrigá-la a isto, sem maior sucesso. Entra, nessa altura, o senador Clarke, pai de Fred e tio do assassino. Protesta contra o tratamento antidemocrático da moça (“Tais procedimentos não são americanos”), dá-lhe razão (como poderia ela assinar algo contra a própria consciência?) e lamenta apenas que pela vida de um negro se perca a vida preciosa de um industrial, oficial do exército, de velha linhagem. Lamenta a pobre Mary, sua irmã, mãe do assassino, e Lizzie, com o sentimentalismo tradicional da profissão, titubeia. O senador, então, imagina um discurso da Nação americana, comparando a utilidade social do preto foragido e do sobrinho, assassino. Lizzie não resiste à eloquência e assina a declaração de que, realmente, tinha havido tentativa de ultraje contra a sua pessoa; não quer magoar a velha mãe do culpado e espera dela, segundo vaga possibilidade acenada pelo senador, um gesto qualquer de carinho. Mas tem a vaga impressão de que foi tapeada. Na cena seguinte, Clarke vem lhe trazer uma nota de cem dólares da parte da velha e, da sua, propor arranjos a Lizzie, completamente desiludida pela grosseria com que foi compensado o seu gesto. O negro torna a procurá-la, pedindo asilo, por causa dos linchadores que o procuram; entra o moço Fred, que ajudou a linchar um preto por engano, atira no que encontra, erra e ao voltar encontra Lizzie de revólver em punho, disposta a não ser mais enganada. Fred lhe pergunta se tem coragem de matar um homem cujos antepassados construíram a Nação, cujo pai é senador, que será senador ele próprio. O revólver se abaixa e Lizzie acaba se entregando à sua persuasão de amante autoritário. E eis a peça, num resumo grosseiro.

*

La putain respectueuse é uma obra sombria. Com grande secura de traços, sem se afastar da maior objetividade, Sartre conseguiu efeito realmente espantoso. Não há uma digressão, não há uma reflexão filosófica nesta peça existencialista, cujo fundo, mais do que uma sátira violenta contra os bastidores morais da democracia norte-americana, é uma espécie de desalentadora constatação das impossibilidades de reação do indivíduo contra a engrenagem social. Talvez não seja esta a intenção de Sartre. Herdeiro de Kiekegaard, ele considera que o homem se realiza nas afirmações mais irredutivelmente

¹ Jean-Paul Sartre, *La putain respectueuse*, Nagel, Paris, 1946.

individuais, mais libertas de injunções do grupo e da tradição. Tudo aquilo que fazemos sob pretexto de norma social, determinismo, fatalidade biológica etc., traz a marca de uma indisfarçável má-fé. Esta peça mostra, no entanto, como a sociedade atual está organizada de modo a reduzir ao mínimo as ocasiões desta afirmação livre, autêntica e, portanto, verdadeiramente moral da personalidade.

Sob a impressão da noite de amor, Lizzie se abandona sentimentalmente a Fred; porém, logo percebe que este fora movido pelo interesse de comprar o seu depoimento e tem por ela um sentimento dúbio, misturado de atração carnal e nojo, como filho-família de tradição puritana. Lizzie sente a primeira revolta, verificando a putrefação afetiva que a envolveu.

Em seguida aparecem o direito e o estado, encarnados na polícia, que procura forçá-la a mentir. E Lizzie tem a segunda revolta, sentindo que os quadros da sociedade em que vive prestam-se, facilmente, a conduzi-la à imoralidade. Finalmente, surge o Senador, e é todo o liberalismo americano que fala: as noções de dever e utilidade social, as grandes palavras de liberdade e democracia vencem a resistência de Lizzie, mas ela percebe imediatamente que por meio delas foi embotado o seu senso de justiça e decência. Neste ponto, a peça parece inteiramente lançada: toda sociedade se mostra de uma iniquidade sem par, montada a fim de obter dos cidadãos concessões das mais dolorosas para uma consciência reta. E nós pensamos: Lizzie, inteiramente desiludida, capacitada de que agir socialmente não tem mais sentido em meio a grupos de tal maneira desumanizados, Lizzie vai desmascarar senadores e policiais, disparar o revólver contra Fred e morrer linchada com o negro. Seria o caminho mais ou menos normal. Do ponto de vista da tragédia, porque operaria a purgação das paixões; do ponto de vista ideológico, porque se entroncaria numa linha nobre da literatura moderna. Com efeito, desde há muito — desde o romantismo — nos habituamos a mil exemplos da tese seguinte: frequentemente é entre os desclassificados, os párias sociais, que se encontram as verdadeiras energias espirituais do homem, embotadas na gente normal, culta e bem-posta. É a Natasha de Tolstói, na *Ressurreição*, é a Sonia, de Dostoiévski, no *Crime e Castigo*, são os fora da lei de Victor Hugo, os humilhados e ofendidos de toda a literatura populista moderna. Será, — pensamos nós, — a Lizzie, de Sartre, empunhando o revólver e disposta a afirmar, contra toda a sociedade, e ao preço da própria vida, a repulsa graças à qual morrerá dignificada. Eis o que acontece:

Fred — Lizzie! Eu tenho mãe.

Lizzie — Fomente-se! Já me deram esse golpe uma vez.

Fred (andando lentamente para ela) — O primeiro Clark derrubou sozinho uma floresta inteira e matou dezesseis índios antes de morrer numa tocaia; seu filho construiu esta cidade quase toda; tratava Washington de tu e morreu em Yorktown, pela independência dos Estados Unidos; meu bisavô foi chefe dos Vigilantes, em São Francisco, e salvou vinte e duas pessoas durante o grande incêndio; meu avô voltou para cá, mandou fazer o canal do Mississippi e foi governador do Estado. Meu pai é senador e eu serei senador depois dele; sou o único herdeiro varão e o último de nome Clark. Fizemos este país, a sua história é a nossa história. Houve Clarkes no Alasca, nas Filipinas, no Novo México. Você teria coragem de atirar sobre a América inteira?

Lizzie — Se der um passo eu atiro.

Fred — Atire! Vamos, atire! Você vê que não tem coragem. Uma rapariga como você não pode atirar num homem como eu. Quem é você? O que faz na vida? Sabe ao menos quem foi seu avô?

É claro que Lizzie não atira. Ela também faz parte dessa engrenagem enorme que repousa sobre iniquidades, esmaga os fracos mas constrói e tem a dignidade da história

para justificá-la. É uma parcela ínfima, uma vítima, mas faz parte. Um vínculo terrível de solidariedade arrasta-a para o conformismo e daí para a cumplicidade. A partir do momento em que não cospe no velho senador e não lhe mata o filho, deixou de poder agir com a consciência. Pactuou, entrou na fila; e a peça de Sartre se fecha como um anel; sem saída, inexorável.

O resultado é tanto mais grave, quanto sabemos que, para Sartre, cada ato individual envolve toda a coletividade, pois só agimos pressupondo que a nossa ação é justa, verdadeira e, portanto, válida para todos os homens, podendo transformar-se em norma de conduta. Mas como as nossas ações nem sempre, ou raramente, são de natureza a nos dar tal sentimento, resulta em nós um estado de angústia, que procuramos abafar pretendendo que, na verdade, as nossas ações não serão reproduzidas pelos outros, não terão consequências. É o que Sartre chama de má-fé.

Em *La putain respectueuse*, há dois aspectos deste problema. De um lado, os representantes da ordem social, da burguesia dirigente, agem escamoteando a possibilidade de participação dos outros. O Senador sabe que é antidemocrático, imoral, fazer com que uma pessoa dê falso testemunho; mas é preciso salvar o sobrinho, não apenas por ser membro da sua família, mas por ser elemento importante da sua casta, homem útil ao país. Se todos os americanos pensassem de tal modo não haveria mais lei nem justiça, mas provavelmente o Senador resolve o problema emprestando ao seu ato um caráter de exceção: como se apenas ele, naquele momento, por motivos (segundo ele) compreensíveis e louváveis, fosse o único americano capaz de tratar a lei e a moral com tamanha desenvoltura. Na verdade (pensa o leitor, sobretudo se não for existencialista), todos os americanos da mesma classe, colocados na mesma situação, precisavam agir como ele, pois do contrário, talvez houvesse justiça, mas não haveria mais a América do Norte, como tal classe a concebe.

Lizzie, do seu lado, quando renuncia à verdade, tendo podido servi-la, sabe que capitulou; que seu ato é um momento da capitulação geral, praticada todos os dias por milhões de americanos. Há revolta, em seguida resignação e, por fim, quase prazer na sua derrota; ela sabe que não é possível resistir às palavras bonitas dos senadores, à história, à tradição, à lei, ao sentimento. A sua posição normal seria ao lado do negro, desclassificado social (como ela). Mas em dado momento vê que o próprio negro, embora querendo salvar a pele, não consegue deixar de dar razão aos brancos. Ora, quando o próprio oprimido aceita a norma do opressor, está tudo perdido. É o que sente Lizzie, é o que retém seu dedo no gatilho do revólver.

Nesta peça, Sartre quis, provavelmente, ilustrar mais uma vez o problema existencialista do homem responsável e livre diante da alternativa. Virando de avesso a sua tese costumeira, podemos encará-la, do nosso lado, como testemunho de que a sociedade moderna está construída de modo a não deixar outra saída além da capitulação moral ou da revolta. O senador, a polícia, Fred, não podem deixar de agir como agem, sob pena de provocar a derrocada do mundo em que vivem (como seria possível, para eles, uma sociedade em que os negros tivessem mais direitos que os brancos e as prostitutas do que filho-famílias?). Lizzie, por sua vez, não pode deixar de segui-los, sob pena de morte social e mesmo física; a alternativa é ceder ou desaparecer. Existe, portanto, ao contrário do que afirma Sartre, uma presença essencial (se é possível falar assim) do mundo, dos outros homens, do não-eu, em suma, no cerne das deliberações do eu.

Notas de crítica literária – *Sílvia Pélica na Liberdade*

Talvez o mais difícil de todos os gêneros literários seja a história para crianças. Gênero ambíguo, em que o escritor é forçado a ter duas idades e pensar em dois planos; que precisa ser bem escrito e simples, mas ao mesmo tempo bastante poético para satisfazer um público mergulhado nas visões intuitivas e simplificadoras. Há dois tipos de livro de criança: o que procura instruir e o que não procura instruir. O primeiro, me parece, está baseado num equívoco fundamental. São os tais *Joãozinho na fábrica de avião*, *As maravilhas da higiene* etc. Para começar, pouco instruem, porque ou são tomados como livro de trabalho — e neste caso não são histórias — ou, tomados como livro de imaginação, desgostam a criança para todo o sempre da poesia, que lhe aparece tão vulgar e interesseira.

Na verdade, são histórias infantis apenas os do segundo gênero, livros gratuitos, feitos para encantar, como os contos de Perrault, ou para divertir, como o *Juca e Chico*. Estes são, realmente, livros literários; a prova é que, sendo de criança são também de adultos. Acho que é este o teste definitivo sobre o valor dos livros infantis, porque, na verdade, o subsolo da arte é um só. As histórias que apelam para a nossa imaginação agem sobre nós como as que encantam as crianças, de tal forma que se nem todo livro de adulto serve para menino, todo bom livro de criança serve para um adulto. O grande, o bom conto infantil é, portanto, o que vale igualmente para adultos. “A sereiazinha”, de Andersen, ou “A veadinha cor de neve”, de Madame d’Aulnoy, enriquecem em tanto a imaginação de um menino quanto a nossa, sem que sejamos obrigados à atitude complacente dos que se põem noutra nível a fim de apreciar. Não falando, é óbvio, do material mais diretamente folclórico, como os contos de Grimm, feitos sem intenção literária e que, partindo dos primitivos ou das camadas incultas do povo, se dirigem ao que há de primitivo na nossa mente e na de criança.

Quanto a mim, confesso que sou leitor assíduo de Andersen, de Grimm, de Perrault, de Madame d’Aulnoy, do *Juca e Chico* e da primeira fase do sr. Monteiro Lobato. E de muitos livrinhos sem autor definido, ou mal lembrado — quanta *História da Avózinha*, da *Carochinha* ou das *Fadas* me cai na mão. Os autores céticos, por exemplo Anatole France (aliás maravilhoso contador de histórias) não veem diferença essencial entre a narrativa fantástica do primitivo, o conto de fada e as especulações da filosofia: são, todos, maneiras diversas de passar a vida, dando a impressão de que ela é uma coisa bela ou importante (“Faisons des contes”...) E o nosso poeta Fernando Pessoa — aliás, Álvaro de Campos — diz num poema admirável, que hoje me foi dado ler:

(Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!
Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!
Mas eu penso, e ao tirar o papel de prata, que é folha de estanho,
Deito tudo para o chão, como tenho deitado a vida).

O nosso amor pelos contos infantis, depois de adultos, é uma espécie de procura, como esta do poeta, numa posição inefável de simplicidade, em que as alegrias mais simples não fossem desperdiçadas pelo mal de pensar e de viver. Uma saudade não se sabe bem do quê, procurada em vão.

A palavra saudade (oh, oh!) pode servir de introdução ao livro que nos ocupa o rodapé de hoje — *Sílvia Pélica na Liberdade*, de Alfredo Mesquita.¹ *Sílvia Pélica* é uma história para crianças que deve ser lida pelos adultos com igual proveito; e vimos que este é o teste dos bons livros infantis, porque são bons antes de mais nada. Voltando à divisão feita acima, direi que não é um livro de encantamento, mas de divertimento; e não é uma fantasia, como os contos de fadas. Participa da linha de Madame de Ségur, na medida em que transpõe fatos reais em atmosfera real, com intenções de reproduzir a realidade.

Antes de mais nada, *Sílvia Pélica* é um livro de saudade; saudade de tempos que o autor nem conheceu, mas que viveu através de recordações dos mais velhos. Alfredo Mesquita tem a mania do passado, assim como outros têm a do futuro. Mania de quem não se sente à vontade no presente e exprime “aquele desejo de encontrar uma forma de morte, que é procurar as sombras de um mundo que se perdeu na noite do tempo”, como diz profundamente o *Amanuense Belmiro*. Em seu romance *Vidas avulsas*, talvez os melhores capítulos sejam os que evocam a infância da heroína; muitos dos seus contos (dos seus excelentes contos) se ligam igualmente a reminiscência. Em *Sílvia Pélica* ele se encontra na atmosfera da sua predileção, a São Paulo dos últimos anos do século XIX, na casa de um antepassado querido, o “seu César” do livro. A história da enjeitadinha, batizada pela família, numa sessão memorável, com os nomes pomposos de Sílvia Pélica Capeçosa Belchior de Pontes Rebelo de Oliveira Trancoso de Souza Valongo, é contada com uma graça e um senso de humor que fazem honra ao tato literário de Alfredo Mesquita. As crianças que conheço têm ficado fascinadas pelo livro, talvez mais ainda que os adultos... Diga-se que parte da glória cabe às maravilhosas ilustrações de Hilde Weber, realmente deliciosas, expressivas como poucas. As crianças que não sabem ler, como Ana Luísa, preferem a parte da ilustradora. As outras dividem o entusiasmo. O meu amigo Pimpo leu o livro todo dum fôlego, num dia só — primeiro grande feito de armas das suas primeiras letras; depois, contou a Lucila. Lula, que é menos avançado na arte de ler, embora muito mais na de pintar a cores, pegou-se com a mãe e não sossegou antes do fim, arregalando os dois olhos azuis, fazendo comentários bem inteligentes que os de qualquer crítico. Os críticos que ainda guardam certa capacidade infantil de poesia, se entusiasмам tanto quanto Ana Luísa, Pimpo, Lucila e Lula, ante as aventuras e desventuras da desastrada Sílvia: os cacos dos patinhos, a bomba, a estátua do Feijó que espia o banho, a descoberta do Brasil, o D. João VI etc. Mas, fatalmente mozarlescos, começam logo a admirar a maestria com que Alfredo Mesquita traça um ambiente doméstico do fim de século, ainda meio patriarcal. Sob este aspecto, *Sílvia Pélica* é um documento sociológico, tanto mais precioso quanto animado por uma simpatia que o faz parecer tão verdadeiro quanto o das boas obras de ficção. É de fato excelente a vida íntima do casarão do largo da Liberdade (de pé ainda hoje), com o chefe brincalhão e generoso, a cunhada viúva, a filha melindrosa, as pretas da cozinha e, sobretudo, o par admirável dos dois irmãos, seu Tônico e seu Zezé, invariavelmente se balançando na sala. “Quando já ia quase que começando a escurecer, que já tinha dado cinco horas na Santa Cruz dos Enforcados, que seu Zezé e seu Tônico já tinham voltado de casa de Dr. Antenor — Nenê de Evangelina estava melhorzinha, muito obrigado — e estavam de novo balançando na cadeira de balanço; que seu César tinha cansado de tanto caçar gato com bodoque do alto do terraço, mas continuava a assobiar a valsa do Fausto, que D. Mariquinhas não estava mais de *peignoir* nem de papelotes, mas vestida e penteada pra ir olhar na janela que dava pro Largo; que Sinharinha já estava ficando aflita de medo de chegar tarde na reza do Carmo; que Nhá Corá tinha aprontado a janta; que Beditinha tinha acabado de pôr a mesa e só Glória ainda não tinha chegado porque tinha ido levar roupa em casa de vizinha

¹ Alfredo Mesquita, *Sílvia Pélica na Liberdade*, Ilustrações de Hilde Weber, Capa de Clóvis Graciano, Edições Gaveta, S. Paulo, s/d (1946).

da Comadre e passado antes na Vendinha, encomendar mantimento pra família da pobre, é que Nhá Lica, que era muito boa e já tinha dado banho na criança, vestido ela, bonitinha, com a roupinha nova que Sinharinha tinha comprado na lojinha: fraldinha, sapatinho, coeirinho, camisinha, sapatinho, camisolinha, babadorzinho e tudo, apareceu na sala de jantar com a criancinha nos braços pra todos verem”. Aí estão os personagens principais, o estilo do livro e a cadeira de balanço dos dois irmãos, que o atravessa como um motivo condutor. Motivo mais sociológico do que outra coisa, resumindo num traço a educação do filho de família “boa” daqueles tempos. Tempos, seja dito, que Alfredo Mesquita acha bem melhores que os de agora. Seu César mandava na política, mas era acessível, desprezioso e bom. Ajudava o cunhado, seu Maneco, a ser presidente da República e o amigo, Dr. Bernardino, a fazer reforma de ensino (“pois é, já naquele tempo...”, comenta o autor); levava no fim de tudo um pontapé mas continuava prestimoso e desinteressado. Os amigos davam pontapé mas eram mais simpáticos que os de hoje, ainda segundo o autor. O ritmo de vida era lento, o Conselheiro quando ia para a Chácara, no fim da Alameda Barão de Limeira, se despedia dos conhecidos. Todos se conheciam e se cumprimentavam, as *soirées* acabavam às nove horas, as moças cantavam, ao piano, “Busco a campina serena”, quando não era “Róseas flores da alvorada”. E Alfredo Mesquita, em busca da forma de morte de que fala o Amanuense, vê aquilo tudo como um céu aberto. Mais ainda (e aqui está a importância do livro do ponto de vista artístico), cria para nós uma casa, uma gente, uma rua em que tudo era, realmente, um céu aberto. A sua simpatia opera o milagre, que esperamos dos bons livros, de nos levar para um mundo mais essencial e mais simples, que não existe no tempo, mas que podemos imaginar no domínio da arte. *Silvia Pélica na Liberdade*, com o texto de Alfredo Mesquita, as ilustrações de Hilde Weber, a capa de Clóvis Graciano, não obstante a despreensão com que se apresenta, é dos melhores livros desse ano que acabou há um mês e meio.

Notas de crítica literária – Anotações

I.

O arcadismo luso-brasileiro não tem equivalente exato na literatura francesa. O arcadismo francês se manifestou sobretudo na pintura, na decoração, na tapeçaria, na ópera. Em literatura, o século XVIII foi didático ou banalmente clássico. A poesia pastoral se limitou, em França, à primeira fase, seiscentista, ou seja, ao preciosismo pré-clássico, com d'Urfé, com Maynard, Racan etc. Talvez se possa fazer observação semelhante em relação à Itália, onde a poesia pastoral ficou demasiado presa ao formalismo do século anterior para constituir, no XVIII, um instrumento de renovação.

Por outro lado, não se vê no Brasil e em Portugal a poesia integrada, com vantagem, no espírito racionalista do tempo: não se vê o poema filosófico, didático ou moral, como o vemos em Parini ou Voltaire. A poesia luso-brasileiro desse período ou é lírica ou não é poesia. Pelo menos, não é poesia de boa qualidade. Em contraste com o racionalismo poético, obtido na Inglaterra, na Itália ou na França, tudo que nela escapa ao lirismo pessoal descamba para a frieza e a banalidade, excetuando-se a sátira de Tolentino e as *Cartas chilenas* (e a epopeia, se não incluirmos o *Uruguai* na poesia lírica).

De qualquer modo, o arcadismo foi, na literatura luso-brasileira, fator de equilíbrio e revigoração artística. Do ponto de vista propriamente lírico, deu produtos de primeira ordem, como Garção, Cláudio Manuel, Silva Alvarenga, Bocage e Gonzaga. Nas suas epístolas, epicédios, nênias, hinos, élogos etc., estabeleceu-se uma harmonia nova e mais severa, incomparavelmente simples e pura quando a comparamos com o descabelamento intolerável a que descera o cultismo. Não há ideias, não há — digamos — filosofia poética, mas há senso de medida e clareza. Quem censura a relativa monotonia do arcadismo, que roça pela prosa, deve antes lembrar-se da necessidade que ele tinha de apresentar um corretivo drástico ao restolho alambicado e grotesco do barroco poético, em Portugal e no Brasil.

Cláudio Manuel tem dois epicédios cuja leitura pode ser instrutiva a esse respeito: o 1º e o 2º. O 1º, sobre a morte de Bobadela, é longo, frio e por vezes empolado. O 2º é curto, tem mais vibração e calor. Ambos são bem talhados, sóbrios e harmoniosos, pedindo emprestado à prosa uma simplicidade de que era fervoroso reaver. Lendo-o sentimos até que ponto eles preparam caminho para um Magalhães e um Gonçalves Dias, que haveriam frequentemente de recorrer a esse equilíbrio meio estático, meio álgido — mas que foi a maneira por que os Arcades obstaram a orgia de movimento, a luxuriante dinâmica do cultismo barroco.

Quanto à orientação filosófica, é baldado procurá-la nas composições de Cláudio ou Gonzaga. Encontraremos, talvez, só uma ideia pertencente ao cabedal do século: o mito da perdida idade de ouro, herdado aliás da literatura clássica — de Hesíodo, Virgílio, Horácio, Ovídio — mais do que bebido no otimismo naturista do século. O outro aspecto do otimismo setecentista, este tipicamente iluminista — o da idade de ouro projetada no futuro, do progresso e perfectibilidade indefinidos do homem — nós não o encontramos nos arcades. Ou encontramos sob um aspecto de puro tema literário, como na *Écloga III* de Cláudio, “Fileno”:

Já torna ao nosso mundo
 Aquela idade de ouro:
 O campo sem cultura já fecundo
 Produz trigo louro
 Tudo está melhorado,
 A montanha, a campina, o vale, o prado.
 A nós torna a inocência
 Do século primeiro:

Torna a Justiça, as Graças, a Clemência
Que do tempo grosseiro
Desterra a maldade.
Ó feliz estação! Ó doce idade!

De maneira que o valor do arcadismo luso-brasileiro reside, sobretudo, na busca de uma singeleza perdida pela língua literária. Mesmo o certo ar amaneirado do pastoralismo está longe de ser arrevesado: é uma escola de simplicidade e sob tal ponto de vista é que, se o compararmos ao cultismo, ele nos aparece como equilíbrio de certo modo clássico, obtido à custa da convenção bucólica e da reinstalação do lirismo espontâneo. Uma etapa em cujo seio germina o romantismo.

II.

“A Cavalgada”, de Raimundo Correia, realiza de maneira exemplar um dos ideais mais caros da poesia parnasiana: a busca de uma beleza suficiente, bastante a si mesma no rigor perfeito da expressão. O poema surge como sistema fechado, em que o poeta não abre os trilhos mágicos para a imaginação; surge como gaiola dourada em que esta se compraz, encontrado no limite imposto pelo gênio do artista uma plenitude que repousa.

N’“A Cavalgada”, com efeito, o último verso, retomando o primeiro, fecha o soneto num círculo completo. Soneto encerrado e delimitado, como as coisas perfeitas que têm nelas próprias o seu limite, que se desligam de toda penumbra, esboço ou contingência. É a determinação soberana do artista procurando cristalizar o movimento caótico da emoção.

A lua banha a solitária estrada;

A lua a estrada solitária banha.

Entre os dois versos, o séquito rigorosamente objetivo das imagens, esposando idealmente a realidade. Um verdadeiro sonho de parnasiano.

III.

Lendo os livros de poesia escritos por volta de 1925, como *Vamos caçar papagaios*, *Borrões de verde e amarelo*, *Chuva de pedra*, *Lanterna Verde*, *Meu, Raça*, *Toda a América*, *Losango cáqui*, *Pau Brasil*, que constituem o aspecto exterior, periférico do modernismo, tem-se a impressão de que este realmente passou. Neles, as imagens implicam revisão completa do mundo exterior, como se a poesia estivesse no marco zero e precisasse construir, descobrir a língua e a expressão. A natureza, sobretudo, é meticulosamente revista, sentida de novo: criam-se novas imagens, imagina-se uma anotação nova para salientar os fenômenos naturais. O núcleo de tal processo é anímico. Os poetas interpretam a natureza em termos de ação humana, antropomórfica. O enterro da tarde; o sol pula na lagoa; a manhã sai como caçador; a lua é namorada; fraques verdes dos papagaios etc. Um mergulho no primitivismo, uma reinterpretação. É o predomínio absoluto da plástica, o poeta se esforçando por sugerir cores, sons, movimentos, lutando contra a estática do verso.

Toda escola, é claro, revaloriza os temas e inventa um novo estoque de imagens; o modernismo foi, sob este aspecto, particularmente radical e agressivo; trabalho de poesia em infância. De tal modo, que o seu estoque passou rapidamente de moda. Do ponto de vista das imagens, o modernismo foi uma espécie de dieta forçada, sanguínea, vitaminose, abundante, para fazer voltar as cores à pálida poesia, enlanguescida pelo pós-parnasianismo e o pós-simbolismo. Passado o tratamento, a paciente guardou pouca coisa da dieta; esqueceu ingratamente muitas iguarias, mas guardou a seiva e a robustez com que elas a enrijeceram.

Este aspecto por assim dizer exterior da poesia, cujo evangelho tem início em *Pauliceia desvairada* e acaba em *Cobra Norato*, tem o seu ponto mais significativo em 1925, em *Meu e Raça*, onde o talento e a admirável maestria de Guilherme de Almeida conseguiram as melhores e mais belas representações da natureza e dos objetos.

O aspecto interior — a densidade psicológica revitalizada pelo banho de primitivismo — só veio dar bons frutos por voltas de 1930, com *Libertinagem* e *Remate de males*.

IV.

Leio, nas *Ilusões perdidas*, de Balzac, esta admirável definição de arte: “Como disse Buffon, o gênio é a paciência. Com efeito, a paciência é o que mais parece, no homem, com o processo que a natureza emprega nas suas criações. O que é a arte?... é a natureza concentrada”.