



como se eu me esquivasse dela, contornando o Vale das Cruzes, o Vale do Pavão, a Cachoeira do Alcantilado, a Cachoeira das Antas, uma região cortada por uma infinidade de rios e cachoeiras que formavam quadros de rara beleza, como os sete patamares do Alcantilado que se desdobravam em sete quedas, sem falar nos pequenos lagos que desciam pela encosta do morro, “compondo uma trilha musical só comparável aos caprichos do arco-íris que brotava do fundo das águas”.

No entanto, à medida que me aproximava da Pedra Selada, a paisagem ia mudando de figura e a pedra, antes longínqua e escondida pelo curso das águas, agora se mostrava inteira, na sua beleza intacta, desafiando o olhar do viajante com o inusitado da forma na parte mais alta da montanha. A cada movimento do olhar e da estrada, a pedra ia tomando contornos diferentes, como por exemplo, a sela de um cavalo, daí o nome de Pedra Selada; outras vezes, o que se via era a cabeça de um velho deitado no alto do morro, como se fosse o guardião do tempo, reinado de Saturno e Cronos; mas era quase impossível chegar bem perto daquela figura esquiva, no ponto mais alto da montanha, as pessoas tinham que escalar morros e morros, montanhas escarpadas, até chegar bem próximo de ver e quando isso acontecia, a imagem se desfazia como uma ilusão.

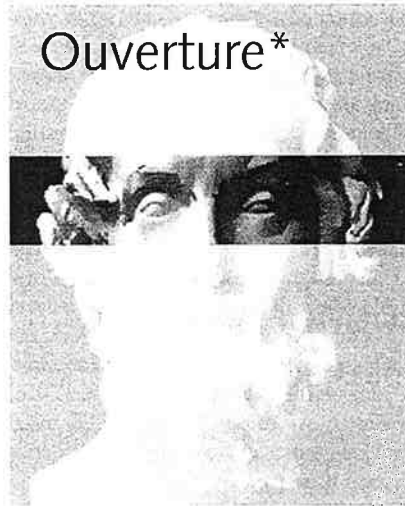


Rodapé

Notas de crítica literária

Os artigos que se seguem foram escolhidos pelas organizadoras da revista *Literatura e Sociedade* como amostra da atividade crítica que exerci em caráter regular de 1943 a 1947, primeiro no jornal *Folha da Manhã*, depois no *Diário de S. Paulo*. Salvo um deles, “Verlaine”, todos apareceram em rodapés semanais, com a rubrica invariável “Notas de crítica literária”, posta acima do título de cada um. Exceptuado “Sagarana”, nunca haviam sido republicados, e eu próprio não os tinha mais lido. Aparecem aqui como estavam, salvo correção de gralhas que pude perceber e uma outra retificação, além de notas explicativas.

ANTONIO CANDIDO



Folha da Manhã,
7 de janeiro de
1943.

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 seu 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 imodéstia 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 uma ou outra sugestão, um ou outro ponto de vista que será como que uma nota promissória que vai por mim assinada sobre os selos da lei, e munido da qual o leitor poderá chamar-me à fala quando não me vir cumprir-la.

* Este é o artigo inicial da minha atividade de “crítico titular” da *Folha da Manhã*.

Há, evidentemente, uma coisa básica no trabalho 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 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 excusado querer fugir.

Não há, portanto, coisa alguma que se possa chamar de “crítica científica” – a menos que se entenda por tal coisa a crítica dos trabalhos da ciência. Entendida como transformação da crítica em ciência, não passa de um dos muitos pedantismos criados pela pretensão dos homens de letras. Querer, portanto, descobrir fórmulas aplicáveis “objetivamente”, que dispensem 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 o tenho feito em artigo – o conceito impressionista que faz da crítica uma aventura da personalidade, um passeio através das obras e dos autores com o intuito exclusivo de penetração e de enriquecimento pessoal. Não nego os encantos deste processo, e reconheço a sua necessidade como prolegômeno a toda a 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 de 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 auto-enriquecimento. É o paraíso da crítica impressionista e dos “a propósitos” 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, ante 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 seus liames com o tempo, a inteligência deste e uma orientação para a conduta. Interpretar a obra, numa palavra, em vista do que pode ter de explicativo do seu momento. Aliás, no nosso tempo, esta atitude se impõe. Não depende da boa ou 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* 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. Noutro, o objeto é a vida de fantasia, emanção da primeira. Eis por que Ramon Fernández queria que se definisse a crítica como uma ontologia imaginativa. Entre uma e outra não existe oposição, antes, ligamentos íntimos e orgânicos porque a imaginação, no ensinamento preciso 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 pôr em evidência as suas preocupações básicas, demonstrar o 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, com-

pete 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 souffle 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 o 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 encontraram 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 entrar 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 as tampas dos crânios ou farejar o princípio dos princípios. Não se esperem dele, portanto, artigos iluminados, em que se esclareçam 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 seu trabalho aparece, necessariamente, como um contato pessoal com as obras,

* Citação de “L'après midi d'un faune”, de Mallarmé.



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 na 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 os 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 idéias sobre um autor, e, sobretudo, torna 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 compadrismos 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 desta 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.



Folha da Manhã,
30 de maio de
1943.

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 agora,² 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 Lampeão”) 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 circunstância: “O artista e o artesão”, “Romantismo musical”, “Fantasia” de Walt Disney, “Romanceiro de Lampeão”, “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

¹ *Aspectos da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Americ. Edit., 1943.

² *O baile das quatro artes* – Mosaico, vol. 2º, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1943.



unidade que lhe une as partes, se situa na mesma linha de pensamento a que já devemos a conferência sobre o movimento modernista,³ pronunciada no 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 assenhorea 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* (1926) para confirmar as raízes de que falei. Aí, quatro anos após o individualismo extremado da *Escrava que não é Isaura* (escrito 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 n’O *baile das quatro artes* e n’O *movimento modernista* que devemos, pois, buscar a estética de Mário de Andrade. E também a sua ética, em larga escala.

*

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 autocontemplação, que leva ao crime fundamental de se propor a si mesmo como fim do trabalho artís-

tico, 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 gênero 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 d’O *baile das quatro artes* para entrar n’O *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 sentimento funcional da arte. “Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas 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” (pp. 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” (p. 74).

³ *O movimento modernista*, Rio de Janeiro, C. E. B. Editora, 1942.



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 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 sobrepeõe o próprio artista como objeto. Este virtuosismo, produtor de hiper-individualismo, 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 apreender o sentido da sua época e adaptar a ele os meios técnicos, afim 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 de *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 heróica 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 de coragem intelectual. As páginas de *O movimento modernista* em que o autor de *Macunaima* 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 vêm 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.

Artista e sociedade



Folha da Manhã,
6 de junho de
1943.

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 do 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 é dito sobretudo para os apressados essencialistas e os radicalíssimos coletivistas, que vêm 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 objetivo 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 Maiakóvski, 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 exposto. 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 idéias 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*, p. 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 irredutível essência individual – a técnica e os processos artesanais são a força que tende 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 do 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, apodreciente, 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 têm sentido para o artista se forem 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.* p. 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 o desnoriteio e o desequilíbrio. É bastante significativo 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 desnoriteio 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 auto-realização; 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 proscrição – quer fuja da atitude castrada de *clown* das classes dirigentes, quer se dirija a algum grande ideal não cancelado 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 ultra-diferenciação 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 auto-realização 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.

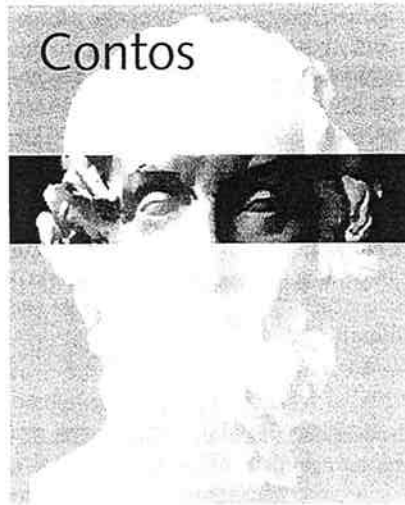
Se n'“O artista e o artesão” ele mostra a falência do artista excessivamente subordinado ao próprio eu, demonstra n'“O movimento modernista a sua falência ao se subordinar, nos tempos que correm, às aristocracias. Concluimos, nas páginas finais desta obra, que a humanidade do artista será tanto maior quanto mais larga for a realidade que ela 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-lo 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 aristós, como ele diz pernosticamente.

E assim chegamos onde me propus levar-vos, ou seja, ao comentário mais chegado das idéias 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 Macunaima. 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 gnoseológico) 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 a 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.* p. 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 como 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 de 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.



Folha da Manhã,
4 de junho de
1944.

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 muito 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 que 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 Alphonso, 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 Alphonso 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. Lucia Miguel Pereira quem o observa – são como que diluições taceantes, 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 Queirós – e aqui a observação é do Sr. Paulo Emilio, 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 celebrizaram. 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 Galatéia, e *se pupit ante videri*”. O contista,



diríamos, é o cavalheiro 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 dessa 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 pertencer 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, sobretudoíssimo, 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. Almiro Rolmes Barbosa é o autor de um dos melhores livros nacionais sobre autores estrangeiros. *Escritores norte-americanos e outros* é uma série de estudos do que se poderia chamar de crítica informativa de alto nível. No caso, feita com uma elegância e um interesse dignos de toda 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 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 nas antologias citadas, mas mesmo em muitas dentre as americanas aparecidas ultimamente, que me causa pena. Quero referir-me a um dos maiores contistas, que é um dos maiores romancistas deste século, D. H. Lawrence, inexplicavelmente esquecido pelos antologistas 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", e 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.

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, São Paulo, Livraria Martins Editora.



Folha da Manhã,
9 de junho de
1944.

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! meu caro senhor. Upa! Há o *Tristão*, de Beroul, 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. Constatariamos que a Bíblia está cheia delas, que romances são a *Ilíada* 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, enquan-

to não se propuser o problema das idéias. 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. Rosario 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 arrebentar 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 com espaço e o 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 ceptro e o globo, com um olhar triste e uma barba loura, *A história do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, seguida da 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 *Palmerin de Inglaterra*: onde, nele, as qualidades de prosa acima mencionadas que asseguram a independência do gênero? Onde as condições de prosa no *Euphuus* (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 caso 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, Smollett 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 deixaram 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 nexo lógico, de certas condições de construção, do caráter narrativo ou descritivo da análise etc., levou o gênero ao impasse em 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? Morrerá com a classe que acompanhou pela história? 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.

* Referência a um rodapé anterior: “O romance e o Don Juan”, 2 de abril de 1944.



Folha da Manhã,
11 de junho de
1944.

Como eu, leitor, você com certeza também acordou na manhã do dia 6 ao som do rádio ou do grito dos jornalheiros, 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 idéias 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, 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

* Publicado por ocasião do desembarque das tropas aliadas na Costa da Normandia.

Caen, que as notícias nos mostram em chamas, fez ele construir a austera Abadia de Santo Estevão, ou dos Homens, com a sua solução intermediária entre o românico 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 a 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 romances 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 a 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.

* É o começo do famoso verso de Boileau, na *Arte poética*, celebrando o que ele considera o começo de uma nova era na poesia francesa, a partir de François de Malherbe.

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 Normândia 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 a 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 o meu itinerário pela Normândia é também um tanto fantástico. Não me lembro mais muito nitidamente dos detalhes, e, para simplificar, soldei as duas vezes ou três 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 a 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 noutra, até me dar um resultado que não será talvez menos construído que o de Proust. Do Proust que poderia estar vivo, com 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 Raspelière, 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 conjeturas 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 pavorosas tragédias – das que aniquilam as existências e comprometem um

destino. Toda esta nata social que Proust levava para veranear 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 de 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'aurai trop de force ayant assez de coeur".

*

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 idéias. 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 conversar é desconversando. Até em crítica.



Folha da Manhã,
6 de agosto de
1944.

Devo confessar, caro leitor, que sempre me sinto bastante à vontade para conversar contigo. Isto vem de que, já deves 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 lêem. 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.

Pafnucio, que, como sabes, foi um monge do século III, e, sobretudo, herói elegante ali por volta do fim do século passado, graças ao seu historiador, Anatole France; Pafnucio, 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 elevava 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

compartilhemos, 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 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 ao Brasil e à 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 Antonio de Alcantara 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, tacto e constância, não há a mínima dúvida. Como o amor, ela absorve e enche a vida; conduz a desgastamentos 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 obstante, 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 ler e o muito 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 tacto e prudência, para não reduzirmos a nossa vida a um apêndice de biblioteca, morrendo, como o João Benevolo 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 crestar 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 Lenine foi um dos maiores homens de ação da história, e que Trotski 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. Sejamos 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 lembrarmos 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 foram 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 sua vitalidade transbordante, sua eterna frescura de sentimentos e emoções. Os cinqüenta 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 das 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.

* O padre Jerônimo Coignard é personagem de dois livros e um conto de Anatole France, nos quais aparecem os personagens femininos mencionados.



Folha da Manhã,
23 de novembro
de 1944.

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 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 es-

* Este artigo foi publicado numa página consagrada ao centenário de Verlaine pela *Folha da Manhã*. Não faz parte das *Notas de crítica literária*.

pantoso que se chamou Guillaume Apollinaire e por ele transmitido à geração insubordinada do pós-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 aquecidos.

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 limitada 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 heróica. Com 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!*”, 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 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 formar 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 jóia, 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 desferiu 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.

* É o último verso do poema “*Salut*”, que abre o volume das poesias de Mallarmé.



Diário de S. Paulo,
20 de setembro de
1945.

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 estreado. 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, por que 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 accidental. 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 Atayde, 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 em 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 néo-croceanos, 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 conseqüências 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 ab-

* É o primeiro artigo de minha colaboração semanal no *Diário de S. Paulo*, em substituição de Plínio Barreto.

sorção 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 mal fadado 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 a 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 porque 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 material imediato do trabalho crítico, neste caso, são idéias do autor. 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 de idéias, 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 Atayde, 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 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”.**



Diário de S. Paulo,
6 de dezembro de
1945.

Depois que se separou da música e da dança, a poesia iniciou uma longa aventura cuja meta visível foi a auto-suficiência. 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, chega 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 Negroiro”:

* Verso do poema “L’art”, de Théophile Gautier.



“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!...”

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 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 entram 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 auto-suficiência 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 no 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 assumido por ela na sua busca de auto-realização.

Começemos por confessar que a obscuridade de um poema é um estímulo e um convite. Estímulo contra o nosso conformismo permanente, convite para escaparmos da banalidade. Devemos encará-la sob este ponto de vista, e não como snobismo 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 de 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 que a obscuridade se torna as mais das vezes opaca e indevassável devido apenas à nossa falta de simpatia poética, se nos lembrarmos, 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 refresco 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 tem a sensibilidade encalhada na fase parnasiana. Agora, que o modernismo começa a cristalizar, começam eles também a encarar com mais simpatia 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 (“futurista idiota!”), nos fazer lembrar de que as nossas avós acharam Bilac totalmente ilegível e não hesitariam 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 de 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 estréia 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.



Diário de S. Paulo,
18 de abril de
1946.

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, heróico 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 Boccaccio. No século XVI, com o romance picaresco ou o *Gargantua*? Seria o primeiro romance a *Arcádia*, de Philip Sidney, ou a *Diana*, de Jorge de Montemór? Ou, em pleno século XVII, *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 Smolett, 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 Diófnanes*, publicado em Lisboa em 1752 por Dorotêa Engracia Tavadreda 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, repugnamos, 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 à 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 de *A noite na taverna*, de Álvares de Azevedo; de *O filho do capitão-mór*, 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 fecundíssimo 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 “tea-table” 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 lampeão de gás ou azeite, era como que a praça de armas de semelhante literatura. Em torno dela, lia-se, cosia-se, en-

quanto 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 convida 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 idéia! 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 são iguais aos do princípio ou os do meio. Morreu em 1882, quando *O mulato* e as *Memórias póstumas de Braz Cubas* eram novidade recente.

Na década de 40, 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 Antonio de Almeida, médico, como Macedo, mas autor de um livro só.

As literaturas jovens têm dessas surpresas: os golpes de ensaio revelam-se freqüentemente golpes de mestre. Na 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, Silvio Romero afirmava: “Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas idéias, 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 Antonio 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 fo-



lhetins do *Correio Mercantil*, escritos às pressas por um pobre médico sem clínica, morto aos 31 anos em um naufrágio.

À primeira dimensão do romance, descoberta por Macedo e aprofundada por Manuel Antonio 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 naturalista 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 Antonio, 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 embalaram a imaginação: Walter Scott, Fenimore Cooper, Marryat, Chateaubriand. Graças ao influxo deste, sobretudo, o naturalismo 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 naturalista 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 *Atala*. 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 harmonias cultivadas pelo regime servil.

Bernardo Guimarães, o mineiro endemoniado da “Sociedade Epicuréia” 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*, pro-

põem 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 sacrifício*, *Lourenço* – são uma tentativa de delimitar a região nordestina como autônoma, com problemas próprios, requerendo soluções especiais. Mais do que a 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 romântica 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.



Diário de S. Paulo,
25 de abril de
1946.

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 pareceria uma expressão do mesmo espírito. Assim, também o movimento de idéias, com um Tobias Barreto e um Silvio 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 Eça de Queirós 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 providas 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 da 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 característica 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 irrompessem 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 do 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 qualidades literárias de análise e construção.

O Ateneu, de Raul Pompéia, coloca-se ante estes livros, mais ou menos mediocres, 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, ele 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 eloqüentes. 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 certo no julgamento quanto Machado, tão sensível ao pitoresco quanto Manuel Antonio, 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 entretens devido à alta sensibilidade artística, ele apaixonou 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 à 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.



Diário de S. Paulo,
2 de maio de
1946.

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. Lucia 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 paranóico, 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 baudelaireano, 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 de 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 Queirós, 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,

* Verso do poema “Danse macabre”, de Baudelaire.

perversos, conformados constitui a maior contribuição da nossa literatura à literatura universal. Premido pelo drama da vontade obscura, não recalçou 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 dos malabarismos literários. Livro cheio de lugares comuns, sem unidade, precioso ao ponto de sentirmos nele o pernorticismo 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 Julia 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 de 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 Antonio 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. Antonio 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 pachuchada, 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 cento e tantos livros.

Hoje, constitui lugar comum desacreditar Coelho Neto. No magnífico número da *Revista do Brasil* dedicado ao romance brasileiro, o Sr. Octavio 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 conseqüências o naturalismo e são bem melhores que os livros de Julio 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 Libaminho 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 impassibilidade moral.

A visão naturalista do amor é construída, com uma solidez impecável, segundo um triângulo isósceles, cujas 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, desprezioso 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 o 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 idéias. 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 dão a *Canaan* uma certa grandeza que o torna uma espécie de tentativa de sociologia telúrica.



Diário de S. Paulo,
16 de maio de
1946.

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 Pompéia. As *memórias do escrivão Isaias*

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 Isaias promete um desenvolvimento sério e nos proporciona a página mais dolorosa que jamais se escreveu no Brasil sobre preconceito de cor. Mas quando Isaias se emprega na redação do *Globo*, a linha psicológica inflete bruscamente, o romance vira galeria de caricaturas e a 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 Isaias – e o romancista fica julgado, ao desconhecer de tal maneira o sentido e as possibilidades da sua obra, sabotada com tão estranha pavorra.

Muito mais uno, muito melhor, para tudo 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 a 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, Antonio de Alcantara 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 lêem; 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 alvorçado 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 mas-sudo, como o francês, meio dado, como ele, a lastrear os romances com intenções filosóficas e, como ele ainda, obcecado pelo desejo de ser sutil. “*Jobserve*” – 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 desaguiarem na duvidosa subliteratura 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 machadeana e, sobretudo, anatoleana. 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 lingüística 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 de evolução. Segundo, contrariar a tendência, muito da nossa crítica, de tratar os romancistas enquanto perso-

nalidades 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 cabeça e acabamos por assimilar à nossa própria existência. Apenas Machado tem a felicidade de escapar à regra. Entre os dostoiévskianos, balzaquianos, queirosianos, stendhalianos, dickensianos brasileiros, encontramos, aqui e acolá, um machadeano. Mas, onde os aluísianos 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 compensam largamente. Criadores, cuja incorporação ao patrimônio mais íntimo do nosso espírito enriqueceria as nossas idéias, 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.



Diário de S. Paulo,
6 de junho de
1946.

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 terceira fase, dirigida por Octavio Tarquinio 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 regísto, 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: *Provincia de São Pedro*, no Rio Grande do Sul; *Edifício*, em Belo Horizonte; *Joaquim*, no Paraná; *Magog*, no Rio.

* DIP era a sigla do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão da Presidência da República durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), encarregado da censura.

A *Provincia de São Pedro*, dirigida por esse crítico eminente e elegante que é Moysés Velinho, tem a responsabilidade de manter, ao lado da veterana *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 aiosamente 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 inflingiu, 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 crítica sob todas as suas formas. É a revista *Rumo*, com Moacir Werneck de 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 Etienne 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* (segunda 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 referidos 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 por em cena, numa complacente orgia de personalidade. Nós não nos “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 Moacyr Werneck de Castro, de *Rumo*; Paulo Emilio, de *Clima*; Antonio Costa Correia e Paulo Zingg, de *Ilustração*. Os próprios nomes das revistas exprimem as 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 22. Volta à cena o tratamento dos problemas pessoais; os problemas gerais são vistos à luz das idiosincrasias 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 despender 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 heróica; *Edifício*, a mais desencorajada e indecisa; *Magog*, a mais sofisticada e (sob uma rebeldia aparente) a mais conformada.

Imagino daqui o santo ímpeto dos jovens paranaenses, empenhados em divulgar idéias modernas sobre teatro, pintura, música, poesia, sem esquecer a política. Pela energia da sua investida, pressinto a vastidão da

inércia local, o academismo frio, dessorado, reduzido a poesia de sobrema 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 Vitor, 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 néo-católicos 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 generosa 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 cépticos 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: os jovens que acreditam cegamente na eficiência da sua atividade e 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, Octavio de Faria, coisas sobre Kirkegaard, Leon 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 *inteligentzia* espiritualista e dramática de alguns anos atrás. Não obstante 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.



Diário de S. Paulo,
13 de junho de
1946.

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-na no currículo de duas sub-seções: a de Línguas Neo-Latinas 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 significa, 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, deslizando 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,

Nota: – *Joaquim* se publica em Curitiba, à rua Emiliano Pernet, 476. Dirigem-na os Srs. Dalton Trevisan, Antonio 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. Sabato 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.

matéria subsidiária, em nível inferior ao das outras literaturas neo-latinas. 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 três 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 amontado 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 bi-semanais 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. Interessanos, 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, história das idéias etc. Conjunto que constituí, 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 geral.

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 mu-

niu 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-los?

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 empedernidos, mergulhados nas suas especialidades e na sua prisão de ventre, totalmente alheios à vida e a uma compreensão dinâmica do espírito. (Entre parênteses:

*Ils ont greffé 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 academismo 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, quaisquer 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 provecta, inamovíveis, detentores da sabedoria por vago e longinquo 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 tan-

* Estrofe do poema “Les assis”, de Rimbaud.



gível. 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 freqüentemente 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 é 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 cercadas 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 verdades 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.

Nota: 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. Antonio Soares Amora. O prazer causado pelos primeiros livros dados à publicidade levou-me a desenvolver algumas idéias sobre a cultura literária em relação com a universidade. Uma vez terminadas, farei a resenha dos livros em apreço.



Diário de S. Paulo,
20 de junho de
1946.

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 intuítos, estudar-lhe o sentido, é torná-la mais viva, isto é, mais participante, mais 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, renascimento, 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 aclaramento 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 primeiro plano na transmissão dos valores literários. Como transmitir é próprio de ensino, nada mais normal do que o papel que deve ter na universidade o ensino da literatura, como fonte de inspiração e disciplina mental.

*

O poeta, o criador, de modo geral, poderá freqüentemente 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 aquém 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 cómodas 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 academismo 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 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 alarme contra o perigo da universitarização da crítica... como se houvesse tal fenômeno entre nós. Que não há, 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, sua crítica. Na Inglaterra, a crítica se constitui como gênero fecundo e de nível tão alto quanto os outros. Lá, é freqüente os grandes poetas serem os grandes críticos, desde Sir Philip Sidney, autor da admirável *An Apology for Poetry* (1595), até 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 à 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 e crítica não se aprofunda, sem a intuição filosófica e a capacidade de generalizar uma e outra permanecem episódicas e não sobrevivem.

* É uma das máximas de La Rochefoucauld.

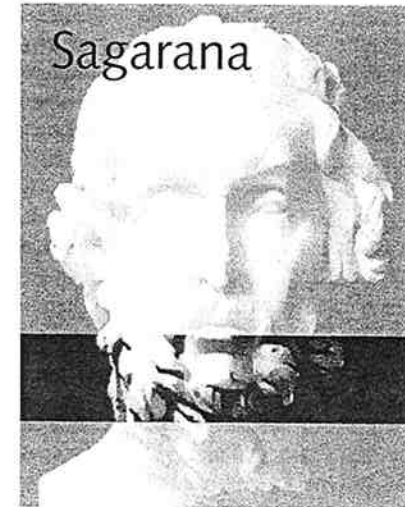


No Brasil, há um certo impasse no movimento crítico, e não tenho dúvida de que a Universidade está chamada a trabalhar no sentido de resolvê-lo. Críticos “pessoais” temo-los de primeira ordem, como os Srs. Tristão de Ataíde, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque, Barreto Filho, entre os mais velhos, 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 Ataíde; 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 idéias, 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 pesquisas 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.



Diário de S. Paulo,
11 de julho de
1946.

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 *intelligentzia*, portanto, o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pê sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Foi o tempo em que todo jovem promotor ou 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 lhe 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 *intelligentzia* se virou para o bairrismo. Antes, quando a palavra de ordem política e o sentimento

¹ Guimarães Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro, Editora Universal, 1946.



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 baírrista, e o porta-voz mais autorizado da tendência é o Sr. Gilberto Freyre, pai da voga atual da palavra “provincia”. Todos falam na sua provincia, 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 de terra”, traduzido do francês, já se vê, e a maior ofensa, 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 “provincia”) ou aos que, tendo nela nascido, nunca souberam o 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 *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 fitozoológico 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.

* Alusão ao samba satírico de Sinhô, *Fala meu louro* (1920), sobre a derrota de Rui Barbosa nas eleições presidenciais de 1919. Nela se diz que “A Baía é boa terra, – Ela lá e eu aqui”; e “Todos vão pra sua terra, – Só seu Rui não sai daqui”.

** Alusão a um trecho da famosa carta sobre o Conselheiro Pacheco, em *Eça de Queirós, A correspondência de Fradique Mendes*.

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 Queirós, 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 aspás”, 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 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 a qual contribuiu com a libertinagem heróica 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 dos 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 subliteratura.

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 escapa à crítica, porque só pode ser sugerida por meio de imprecisões como “capacidade de contar”, “vigor narrativo” e outras coisas que, tudo exprimindo, 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 a 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 retoma, em grande estilo, a concepção do contista-contador, para o qual a verdade está na narração e na descrição, para o qual as façadas, 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 vez de Augusto Matraga” há uma certa entrada de primavera – verdadeiro *Sacre du Printemps* – em que a natureza nos comunica sentimento quase inefável, 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 sorrateiramente pelo autor com um ominoso 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 verboso, 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”, “Lálino Salatriel”, “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.

* Neste período o tipógrafo saltou alguma coisa, que não sei qual foi. O que eu queria provavelmente dizer é que nesses casos o crítico não encontra os conceitos adequados e recorre a velhos chavões de leitor para exprimir o seu apreço.