

Coleção Espírito Crítico

1930: A CRÍTICA
E O MODERNISMO

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

João Luiz Lafetá

1930: A CRÍTICA
E O MODERNISMO

 Livraria
Duas Cidades

editora ■ 34

Livraria Duas Cidades Ltda.
Rua Bento Freitas, 158 Centro CEP 01220-000
São Paulo - SP Brasil Tel. (11) 220-5134 Fax (11) 220-5813
www.duascidades.com.br livraria@duascidades.com.br

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 816-6777 editora34@uol.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2000
1930: a crítica e o Modernismo © João Luiz Lafeté, 1974

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e configura uma
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:
Mara Valles
Iracema Alves Lazari
Isabella Marcatti

2ª Edição - 2000

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Lafeté, João Luiz, 1946-1996
L624c 1930: a crítica e o Modernismo / João Luiz
Lafeté. — São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
288 p. (Coleção Espírito Crítico)

ISBN 85-7326-170-6

Inclui bibliografia.

1. Crítica literária - Modernismo - Brasil.
I. Grieco, Agripino, 1888-1973. II. Athayde, Tristão de,
1893-1983. III. Andrade, Mário de, 1893-1945.
IV. Faria, Octavio de, 1908-1980. V. Título. VI. Série.

CDD - 801.95

Índice

<i>Prefácio</i>	7
Os pressupostos básicos	19
1. Modernismo: projeto estético e ideológico	19
2. Da fase heróica aos anos trinta	25
3. Vanguarda e diluição	31
4. A crítica do decênio: pressupostos para seu estudo	36
Retórica e alienação (Agripino Grieco)	39
1. O homem e o meio	41
2. O jornal e o método	48
3. A bricolagem, o retrato e a conversa	53
4. O impressionismo e o ecletismo	61
5. O humor e a política	67
6. A alienação e a crítica	70
Os temas da reação (Tristão de Athayde, I)	75
1. O católico e o crítico	77
2. A tarefa de separação	82
3. Religião, Freud, revolução	85
4. Tradição e catolicismo	92
5. A história e a ordem	98
6. As posições políticas	107

A literatura subjugada (Tristão de Athayde, II)	115
1. Indícios de uma crítica estética	117
2. Um conceito de engajamento	124
3. O choque dos projetos	138
A consciência da linguagem (Mário de Andrade, I)	151
1. As categorias da crítica	153
2. As poéticas da juventude	157
3. Psicologismo e ruptura da linguagem	167
4. Técnica e linguagem construída	175
Ética e poética (Mário de Andrade, II)	185
1. De um projeto a outro	187
2. O artista e a sociedade	195
3. Ética e técnica	206
4. A escritura e o insatisfeito	215
A volta do velho (Octavio de Faria)	225
1. Tempo de romance: o crítico e sua teoria	227
2. O romancista e sua prática: o estilo é o homem?	234
3. Reação ao Modernismo: a alegria confiscada	241
Sumário	251
Bibliografia	257
1. Críticos estudados	257
2. Outras obras	272
<i>Índice onomástico</i>	279
<i>Sobre o autor</i>	283

Prefácio

Este livro foi um marco na crítica brasileira do nosso tempo, e a sua reedição faz pensar no quanto ela perdeu com a morte precoce de João Luiz Lafetá.

Lafetá era contido e exigente, não fazia questão de aparecer nem tinha pressa em publicar. O seu trabalho intelectual se processava com o lento rigor dos que desejam tirar de si mesmos o melhor possível, duvidando sempre do resultado. Rigor e tensão mental, freqüentemente tingidos de angústia, caracterizavam o ritmo e o teor do seu esforço de crítico e docente. O cuidado com que preparava os cursos e a longa gestação de dúvidas que lhe custavam florescia em aulas que se podem considerar perfeitas, porque eram verdadeiras obras de arte didática. Usando o quadro-negro com precisão, desenvolvendo a explicação e intercalando os exemplos com domínio perfeito da matéria, era sempre pessoal, e o auditório talvez sentisse o quanto ele o respeitava, ao perceber a riqueza de informação e de reflexão embutidas no preparo, assim como o esforço de clarificação com que expunha as noções e os conceitos. E com certeza admirava o sereno equilíbrio da sua elocução, servida pela voz grave naturalmente empostada. O que não podia perceber era a natureza do esforço, da crispação angustiada que precedia aquele resultado; eram as horas de tentativa hesitante, dissolvidas na harmonia da exposição.

Esse grande professor era um crítico finíssimo e cheio de talento, capaz de ler os textos de maneira original e de sobrevoar períodos e tendências com força integrativa. Prova é este livro, que não por acaso se tornou logo título essencial na bibliografia especializada. Nele, João Luiz Lafetá reinterpreto com espírito renovador o movimento geral do Modernismo brasileiro, como enquadramento e ao mesmo tempo finalidade implícita de um estudo sobre a crítica do decênio de 1930 por meio de amostra significativa.

Teoricamente o seu objetivo é sugerir certas conexões entre literatura e ideologia, problema que tem feito correr rios de tinta; e quem navegou por eles bem sabe como são freqüentes as tentativas malogradas, as formulações insatisfatórias e, sobretudo, as afirmações sem demonstração, pecado capital no trabalho crítico. Ora, este livro é impecável pela segurança com que soube adequar o proposto no plano teórico ao realizado no plano da análise.

Bem concebido e bem composto, repousa num par de conceitos que o autor manipula tanto no âmbito largo do período, domínio próprio da história literária, quanto no âmbito reduzido de cada obra, domínio da análise crítica. Explícita ou implicitamente, esse par interpretativo percorre o livro, não apenas dando-lhe unidade e coerência, mas operando a interpenetração dos níveis.

A proposta de Lafetá (desde logo incorporada ao elenco dos nossos estudos literários) se baseia no intuito de mostrar de que maneira o Modernismo se desdobrou como passagem do “projeto estético” dos anos de 1920 ao “projeto ideológico” dos anos de 1930. E é preciso salientar que ao estabelecer esta distinção ele não quis definir momentos estanques, mas fases de predominância, pois estético e ideológico se combinam nos dois momentos. Esta é uma das razões pelas quais o seu trabalho analítico é

Prefácio

compreensivo e flexível, superando a rigidez das dicotomias, frequente nesse tipo de estudos. Inclusive porque tem sempre na mira o problema da linguagem como algo inseparável do teor das mensagens.

Nas suas palavras, “qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes conjugadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época”. E adiante: “Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam a sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrimo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo”.

Tendo exposto a sua posição, Lafetá se fixa na crítica como placa sensível, estudando quatro autores que representam quatro posições em face do Modernismo e lhe permitem analisar níveis diferentes na dialética dos “projetos”: Agripino Grieco, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Mário de Andrade e Octavio de Faria. Utilizando os escritos que produziram no decênio de 1930, consegue demonstrar o seu ponto de vista e esclarecer a dinâmica do Modernismo brasileiro à luz da consciência crítica. A ordem em que estuda os quatro autores segue a cronologia da respectiva entrada na vida literária, mas ao mesmo tem-

po gradua a variedade das posições em face da renovação modernista, de maneira a obter uma visão bastante completa.

Agripino Grieco vinha impregnado da atmosfera pós-parnasiana e, se aceitou o Modernismo, não chegou a penetrar na sua singularidade nem no que havia de diferença criadora na obra dos seus protagonistas. Lafetá ressalta a sua qualidade de crítico impressionista identificado ao espírito do jornalismo, que produz, não análises compreensivas, mas crônicas pitorescas, por vezes cintilantes de humor. É como se a renovação literária tivesse deslizado sobre ele sem modificar a sua visão arraigada nas fases anteriores, embora ele tenha usado, como os modernistas, a arma profilática do riso e do sarcasmo, em ataques irreverentes a figurões consagrados do mundo intelectual. Deste modo, contribuiu também na sua escala modesta para espanar a literatura do tempo, inclusive porque seus artigos atingiam um público numeroso, atraído pela sua *verve*.

O caso de Alceu Amoroso Lima é diferente, pois trata-se de um grande crítico, que trouxe contribuições importantes com os seus ensaios do decênio de 1920, não apenas sobre os contemporâneos brasileiros, mas sobre estrangeiros então pouco divulgados aqui, como foi o caso do tratamento precoce e inteligente da obra de Marcel Proust, cujo último volume apareceu em 1926.

O estudo de seus escritos do decênio de 1930 valeu como caso ideal para o desígnio de Lafetá, pois assim como o Modernismo estava segundo ele transitando do “projeto estético” para o “projeto ideológico”, o mesmo se dava com a concepção de literatura de Alceu Amoroso Lima, que a partir de 1929 deixou de ser um intelectual *disponível* para tornar-se católico ardente e empenhado, depois de convertido por influência de Jackson de Figueiredo. Isso permitiu a Lafetá surpreender o embate dos dois “projetos” no interior de uma obra cujo autor desejava preservar a integridade do “estético”, apesar de embebido de “ideolo-

Prefácio

gia” (religiosa) com fervor de neófito. Ele mostra, então, como Alceu Amoroso Lima viveu uma espécie de drama intelectual, ao querer preservar contraditoriamente os valores da tradição sem negar as experiências literárias contemporâneas. Daí uma ambigüidade que, no fundo, tem precedentes em sua fase anterior de relativa neutralidade ideológica, pois já nos anos de 1920 (assinala Lafetá) estava claro que, nele, o apreço pelo Modernismo era temperado pelo apego a tipos anteriores de literatura, segundo os quais tinham sido formados a sua mente e a sua sensibilidade. Nos anos de 1930 essa tendência avulta e é reforçada pela opção católica, que o levou a simpatizar com a “ordem” (num sentido bem geral), oposta à “revolução” (também em sentido amplo), pois esta lhe parecia minar a sociedade contemporânea como elemento dissolvente. Daí o fato de encarar com simpatia as fórmulas políticas de direita, inclusive as de corte fascista. Esse pendor é analisado por Lafetá com acuidade e senso dos matices; e como precisa respeitar os limites temporais do seu *corpus*, pôde apenas mencionar que no decênio seguinte Alceu Amoroso Lima modificou essencialmente a sua posição, na esteira do pensamento cristão progressista coroado pelo processo de atualização, secularização e radicalização de muitos setores da Igreja Católica, acelerado nos anos de 1950. O leitor pressente que Lafetá teria gostado de entrar na análise dessa mudança, mais afinada com as suas convicções de esquerda.

O caso de Mário de Andrade é especial, pois ele foi um dos líderes do movimento modernista nos anos de 1920 e não apenas o seu maior representante, mas o seu grande teórico. Não é portanto de estranhar que lhe seja dedicada a parte mais importante e atraente do livro, inclusive porque estuda posições que praticamente coincidem com as do seu autor.

Procurando penetrar o mais fundo possível na mente complexa e contraditória de Mário de Andrade, Lafetá recua até o

começo do movimento modernista, a fim de mostrar como ele definiu o “projeto estético” nos dois escritos que constituem a sua plataforma teórica: o “Prefácio interessantíssimo” (em *Paulicéia desvairada*) e *A escrava que não é Isaura*. Ambos denotam consciência crítica excepcional e propõem temas que Mário de Andrade trabalhará pela vida afora, notadamente a relação entre técnica e impulso criador, que aprofundaria nos anos de 1930. Para estudar as suas posições, Lafetá usa tanto os ensaios e artigos quanto certos poemas de conotação social, nos quais consegue localizar *por dentro*, isto é, no próprio tecido do discurso poético, a presença de idéias políticas, inseparáveis dos recursos de renovação da linguagem. E aí está o ponto de apoio desse capítulo, na medida em que mostra como Mário de Andrade teve a verdadeira consciência do problema, não apenas ao sentir e perceber, mas ao ser capaz de exprimir, tanto no plano da criação quanto no da teoria, a fusão inextricável dos dois “projetos”. A análise lúcida com que Lafetá sugere essa posição é um verdadeiro feito crítico, seja pela capacidade de leitura, seja pela felicidade na escolha dos exemplos e a segurança de critérios teóricos. Por isso, é uma contribuição de primeira ordem para o debate complicado e freqüentemente inconclusivo sobre as relações entre convicção e fatura nas obras literárias. Uma citação deixará claro o propósito deste capítulo:

“Procuraremos, na frente, mostrar como Mário de Andrade, na sua pesquisa de uma expressão nova, voltou-se para o estudo da psicologia da criação, buscando subsídios extraliterários que confirmassem as suas teorias *estéticas* e a sua concepção do poema como um fato de linguagem. Em seguida, tentaremos mostrar como a preocupação de participar leva-o a incluir em seu esquema o dado sociológico, modificando sensivelmente várias das posições anteriores, mas mantendo — sempre — a consciência básica da linguagem, a noção da obra de arte como fatura e

Prefácio

forma. A tentativa final é a de examinar — no interior dessas ‘consciências’ (a obra como fato estético, como fato psíquico, como fato social) — a tensão entre projeto estético (a linguagem nova, de vanguarda) e projeto ideológico (participação na vida social)”.

Este roteiro límpido é limpidamente seguido e demonstra a segurança de Lafetá no trabalho de resolver um problema difícil da crítica literária, pois (desculpem a insistência) consegue *mostrar* concretamente, por meio de uma análise lúcida dos textos, o que freqüentemente permanece, mesmo em críticos bem dotados, no terreno da afirmação sem demonstração.

Agripino Grieco, apolítico, não tinha diretriz ideológica. Alceu Amoroso Lima era um agnóstico que, ao se converter ao catolicismo, imprimiu à sua crítica a subordinação do estético ao ético. Mário de Andrade foi um intelectual simpatizante da esquerda que soube manter a integridade da visão estética numa obra marcada pela participação ideológica. O quarto crítico abordado por Lafetá completa o circuito deste livro, pois Octavio de Faria, um dos ensaístas mais talentosos do fascismo no Brasil, procurou desqualificar com veemência o Modernismo dos anos de 1920 e a ficção social dos anos de 1930 (que a princípio tinha recebido com louvores).

Ao estudá-lo, Lafetá reformula o que denomina o seu “ponto básico”, isto é, a indagação de “como o projeto ideológico contrasta com o projeto estético, nele interfere e às vezes o determina”. Com efeito, neste capítulo final fica bem claro que a bússola crítica do livro é “a noção de que a literatura é linguagem, antes de mais nada”; e a conseqüência disso para o crítico é a convicção de que há uma “relação entre a linguagem e a visão do mundo”. Por não compreendê-la, Octavio de Faria não compreendeu o Modernismo, como não percebeu que os desequilíbrios eventuais da novelística de cunho social dos anos de 1930 eram

semelhantes aos dos seus próprios romances, caudalosos fracassos nos quais o peso ideológico de uma visão conservadora contribuiu para a sua insensibilidade estilística como prosador. E nesse passo Lafetá mostra que esquerda e direita podem se encontrar, quando conferem ao “projeto ideológico” um predomínio que oblitera o “projeto estético”.

Ao fecharmos este livro tão bem concebido e realizado, e pararmos para pensar sobre ele, o sentimento principal é de admiração pela coerência e a força interpretativa com que o autor realizou o seu intuito, armado de uma firmeza teórica e uma imaginação crítica que fazem, mais uma vez, lamentar a sua falta.

Antonio Candido

1930: A CRÍTICA
E O MODERNISMO

Este trabalho foi inicialmente apresentado como dissertação de Mestrado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua realização foi possível graças à bolsa que nos concedeu a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Defendida em maio de 1973, sai agora com ligeiras modificações, atendendo às sugestões da banca, integrada pelo orientador, Prof. Antonio Candido de Mello e Souza, e pelos professores Telê Porto Ancona Lopez e Davi Arrigucci Jr., aos quais agradecemos o interesse com que leram estas páginas. Desejamos assinalar também que a nossa principal fonte de consulta foi a coleção de recortes de jornais organizada pelo Prof. Plínio Süssekind Rocha, a quem prestamos aqui nossa homenagem póstuma.

João Luiz Lafetá (1974)

“Mas se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das idéias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário.”

Plataforma da nova geração

Antonio Candido

Os pressupostos básicos

1. Modernismo: projeto estético e ideológico

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. Para retomar a distinção apresentada pelos “formalistas russos” diríamos que se trata, na história literária, de *situar* o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto *projeto estético*, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e en-

quanto *projeto ideológico*, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época.

Essa distinção, que pretendemos usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro, é útil porque operatória; não podemos entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrimo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. Pensemos, por exemplo, em certo aspecto exaltador do futurismo marinettiano que, pretendendo-se expressão da moderna vida industrial, representava de fato o prolongamento anacrônico da consciência burguesa otimista e “progressista” do século XIX; ou lembremos ainda a retórica popularesca e demagógica de contra-revoluções como o fascismo e o nazismo, com seu apelo à mobilização das massas, instaurando na simbólica partidária a fraude ideológica. Por outro lado, é também verdade que Marinetti e o fascismo — para continuar com nosso exemplo — em muitos dos seus aspectos representam inovações radicais na literatura e na retórica política e nesse sentido devem ser vistos como rupturas parciais com o passado; nesse caso, apesar da postura ideológica reacionária de base, a linguagem contém elementos pertencentes à modernidade.

Assim, é possível concluir que, a despeito de sua artificialida-

de, a distinção estético/ideológico, desde que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre eles. Sob esse prisma — e com a finalidade de nos situarmos numa base teórica face ao nosso objeto de estudo: aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio — procuramos examinar o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução. Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese (no sentido em que o Naturalismo marcou de forma exacerbada esse termo) ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional — característica de nossa literatura — não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade. Nesse ponto encontramos aliás uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto indus-

trial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. Sensível ao processo de modernização e crescimento de nossos quadros culturais, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem “oficializada”, acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular. Assim, as “componentes recalcadas” de nossa personalidade vêm à tona, rompendo o bloqueio imposto pela ideologia oficial; curiosamente, é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite — e obriga — essa ruptura.¹

Tal coincidência entre o estético e o ideológico se deve em parte à própria natureza da poética modernista. O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil — já o notou Antonio Candido — as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência européia. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as

¹ Ver, para a análise que se segue, Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, capítulos “Literatura e cultura de 1900-1945” e “A literatura na evolução de uma comunidade” (pp. 195-6, especialmente).

formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular — distorcendo assim nossa realidade — e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século.

Outro fator que permite essa convergência é a transformação sócio-econômica que ocorre então no país. O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade como São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos (a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e a racionalização da síntese). É de se notar, entretanto, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente. Mário de Andrade insiste nesse aspecto em várias partes do seu “O movimento modernista”, afirmando com humor: “Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais...”².

Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural. O

² Mário de Andrade, “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*, p. 241.

paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização.³ Daí não haver, de fato, nada de espantoso em que uma fração da burguesia rural assuma a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia. Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela. Por outro lado — e isso ajuda a explicar o caráter “localista” que marca tão fundamente o Modernismo — a par do seu “cosmopolitismo” a burguesia faz praça de sua origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva — um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento. É interessante observar que, ainda em “O movimento modernista”, Mário de Andrade assinala a “imponência de riqueza e tradição” no ambiente dos salões, e se refere várias vezes ao cultivo da tradição, representada principalmente pela cozinha, de cunho afro-brasileiro, aparecendo em “almoços e jantares perfeitíssimos de composição”. Dessa forma, os artistas do Modernismo e os senhores do café uniam o culto da modernidade internacional à prática da tradição brasileira.

³ Ver Edgard Carone, *A Primeira República e A República Velha*, vol. I; Boris Fausto, *A Revolução de 1930*; Caio Prado Jr., *A revolução brasileira*; Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*.

“Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia”, sintetiza Antonio Candido.⁴ A convergência de projeto estético e de projeto ideológico deu as obras mais radicais, mais tipicamente modernistas (e talvez mais “modernas”, vistas da perspectiva de hoje) do movimento: o *Miramar* e o *Serafim*, de Oswald de Andrade, o *Macunaíma* de Mário, a contundência estética da poesia *Pau-Brasil*. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional: “E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil”, intuiu Oswald⁵. Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinqüenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda.

2. Da fase heróica aos anos trinta

Essa convergência feliz, no entanto, se dá principalmente durante a fase heróica do Modernismo, por razões que, como é óbvio, estão longe de terem sido esgotadas — sequer a floradas em toda a sua extensão — nos breves parágrafos anteriores. Limitemos, entretanto, nosso campo de investigações: não cabe aqui uma análise da essência do movimento modernista, e apenas abordamos tais aspectos a fim de nos situarmos com maior clareza face à problemática enfrentada pela crítica literária durante os anos

⁴ Antonio Candido, *op. cit.*, p. 145.

⁵ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, in *Correio da Manhã*, 18/03/1924.

subseqüentes à Revolução de 30. Recapitulemos, portanto, o que foi visto, e tentemos chegar até lá.

Vimos que, por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois projetos do Modernismo se articulam e se complementam. Podemos agora levar um pouco mais longe o raciocínio e indagar das condições sociais e políticas que, a essa época, permitem a complementação.

Para situar corretamente o Modernismo é preciso pensar na sua correlação com outras séries da vida social brasileira, em especial na sua correlação com o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país. Aí parece estar o fulcro da questão: atendendo para a efervescência política dos anos vinte o observador poderá inferir que o Brasil atravessa uma fase de transformações profundas, tendentes a configurar um quadro econômico-estrutural mais complexo que o sistema agrário-exportador herdado do Império. As modificações no sistema de produção datam, naturalmente, de muito antes da década de 20: vêm de antes da Abolição, com o emprego do trabalho assalariado, e passam pelos sucessivos surtos de industrialização, pela política do Encilhamento, pelas várias levas imigratórias, pelas inúmeras agitações operárias do começo do século, tudo caminhando em direção a uma complexificação crescente tanto da nossa vida econômica quanto da nossa vida cultural. Apesar de não afastar do poder as oligarquias rurais, a burguesia (comercial, financeira, industrial; sozinha ou aliada aos interesses capitalistas imperialistas) se encontra em franco processo de ascensão; cresce também a classe média, forma-se nas cidades um proletariado que sabe, às vezes, demonstrar sua agressividade. Nos três primeiros decênios do século XX

os velhos quadros econômicos, políticos e culturais do século XIX são lentamente modificados e acabam por estourar na Revolução de 30.

Há durante esses anos, não obstante, a resistência das superestruturas: permanece a política dos governadores, a serviço das oligarquias; permanece em suas linhas básicas a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o Naturalismo e o Simbolismo do século anterior. Durante os anos vinte esses óbices vão sendo mais vigorosamente atacados: o “tenenitismo” é a clara expressão de um desejo de modificação do país, assim como a fundação do Partido Comunista e a formação, por Jackson de Figueiredo, de um grupamento pequeno-burguês católico e direitista. Trata-se, no fundo, do processo de plena implantação do capitalismo no país e do fluxo ascensional da burguesia, dois fatores que mexem com as demais camadas sociais e são espelhados por tal agitação.

Nesse panorama de modernização geral se inscreve a corrente artística renovadora que, assumindo o arranco burguês, consegue paradoxalmente exprimir de igual forma as aspirações de outras classes, abrindo-se para a totalidade da nação através da crítica radical às instituições já ultrapassadas.⁶ Nesse ponto o Modernismo retoma e aprofunda uma tradição que vem de Euclides da Cunha, passa por Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato: trata-se da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da fase heróica; se há denúncia das más

⁶ Cf. Nelson Werneck Sodré, *Memórias de um escritor*, vol. I, pp. 27-8.

condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária.

Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do Modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes.

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação. Veremos isso adiante. Por enquanto importa assinalar essa diferença: enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conserva-

doras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo). Na verdade os dois projetos ideológicos parecem corresponder, para retomar aqui uma proposição de Mário Vieira de Mello, a duas fases distintas da consciência de nosso atraso: nos anos vinte a tomada de consciência é tranqüila e otimista, e identifica as deficiências do país — compensando-as — ao seu estatuto de “país novo”; nos anos trinta dá-se início à passagem para a consciência pessimista do subdesenvolvimento, implicando atitude diferente diante da realidade.⁷ Dentro disso podemos concluir que, se a ideologia do “país novo” serve à burguesia (que está em franca ascensão e se prevalece, portanto, de todas as formas — mesmo destrutivas — de otimismo), a consciência (ou a “préconsciência”, como prefere Antonio Candido) pessimista do subdesenvolvimento não se enquadra dentro dos mesmos esquemas, já que aprofunda contradições insolucionáveis pelo modelo burguês.

A diferença entre os projetos ideológicos das duas fases vai principalmente por conta dessa agudização da consciência política. O “anarquismo” dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do “ufanismo” mas ainda otimistas e pitorescas, pintando (como em *Pau-Brasil* e em *João Miramar*, na *Paulicéia desvairada* e no *Clã do jaboti*, no Verdamerilismo) estados de ânimo vitais e eufóricos; o humorismo é a grande arma desse modernismo e o aspecto carnavalesco, o canto largo e aberto, jovem e confiante, são sua meta e seu princí-

⁷ Mário Vieira de Mello, *apud* Antonio Candido, “Sous-développement et littérature en Amérique Latine”.

pio. A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da proposição burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a figura do proletário (*Jubiabá*, por exemplo) e do camponês (*Vidas secas*) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade; por outro lado, o conservadorismo católico, o tradicionalismo de Gilberto Freyre, as teses do integralismo, são maneiras de reagir contra a própria modernização.

Entretanto, não podemos dizer que haja *uma mudança radical* no corpo de doutrinas do Modernismo; da consciência otimista e anarquista dos anos vinte à pré-consciência do subdesenvolvimento há principalmente *uma mudança de ênfase*. Assinalemos, por exemplo, o *Retrato do Brasil*, oscilando entre o pessimismo da análise (de que foi tão acusado) e o otimismo do “Post-scriptum”, confiante na “revolução”; ou *Macunatma*, cuja agudeza satírica parece, em 1928, mostrar já o instante da virada, ressaltando em tom alternadamente humorístico e melancólico (principalmente ao final do livro) o “não-caráter” do brasileiro. As duas fases não sofrem solução de continuidade; apenas, como dissemos atrás, se o projeto estético, a “revolução na literatura”, é a predominante da fase heróica, a “literatura na revolução” (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano dos anos trinta. E mais: essa troca de posições vai se dando progressivamente durante todo o período modernista: o equilíbrio inicial entre revolução literária e literatura revolucionária (ou reacionária, conservadora, tradicionalista: pen-

semos sempre na direita política) vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase-esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem.

3. Vanguarda e diluição

Esse último ponto, pelo que encerra de complexidade, deve ser mais detalhadamente matizado. Com efeito, a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa — pela ampliação dos horizontes de nossa literatura — a revolução na linguagem.

Tal análise aparece-nos, ainda hoje, como essencialmente correta. É fato que a década de 30 deu-nos algumas das obras mais realizadas e alguns dos escritores mais importantes da literatura brasileira. Na poesia bastaria lembrar a qualidade dos dois estreantes (em livro) de 1930, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, acrescentando ainda que o período tem *Remate de males*, *Libertinagem* e *Estrela da manhã*, além de Jorge de Lima; na prosa de ficção o romance social de José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, o ponto alto atingido por Graciliano Ramos, a direção diferente de Cyro dos Anjos; no ensaio

os estudos históricos e sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, o próprio Mário de Andrade.

Essa produção, pelo alto nível que atinge, coroa sem dúvida o Modernismo; aqui, a vanguarda vitoriosa mostra-se no que tem de melhor e de mais completo, abarcando além disso o campo dos problemas sociais. A Revolução de 30, com a grande abertura que traz, propicia — e pede — o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade urgente e os artistas são bastante sensibilizados por essa exigência. A *Revista Nova*, por exemplo, marca de forma bem clara, em seu primeiro editorial, o novo roteiro do Modernismo; seus diretores (Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andrade), justificando-se com o “imenso atraso intelectual do Brasil”, explicam o caráter abrangente da publicação e escrevem: “Com tal intuito a *Revista Nova* não se cingirá à pura literatura de ficção. Nem mesmo lhe reservará a maior parte do espaço. O conto, o romance, a poesia e a crítica deles não ocuparão uma linha mais do que de direito lhes compete numa publicação cujo objetivo é ser uma espécie de repertório do Brasil. Assim o interessado encontrará aqui tudo quanto se refere a um conhecimento, ainda que sumário desta terra, através da contribuição inédita de ensaístas, historiadores, folcloristas, técnicos, críticos e (está visto) literatos. Numa dosagem imparcial.”⁸.

Peguemos o problema por esse ângulo: nos anos vinte a grande discussão é eminentemente literária e se trava em torno da questão (básica) da linguagem nova inaugurada pelo Modernismo; no raiar dos anos trinta já se quer uma “dosagem impar-

⁸ *Revista Nova*, ano I, nº 1, 15/03/1931, pp. 3-4.

cial” e já surge uma revista que se deseja “uma espécie de repertório” do Brasil. Em termos de *mudança de ênfase* essa modificação é significativa, principalmente porque, com o decorrer dos anos, a imparcialidade da dosagem vai sendo levemente alterada; se os primeiros tempos do decênio assistem à alta produção da maturidade modernista, assistem também ao início da diluição de sua estética: à medida que as revolucionárias proposições de linguagem vão sendo aceitas e praticadas (“rotinizadas”, segundo Antonio Candido) vão sendo igualmente atenuadas e diluídas, vão perdendo a contundência que transparece em livros radicais e combativos da fase heróica, como as *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*.

Tal diluição, aliás, começa antes de 30, começa no interior mesmo do movimento modernista e já na hora mais quente da luta. O crítico Haroldo de Campos, examinando a dialética entre “Vanguarda e *kitsch*”, observava com acerto que o Verdamerilismo e a Escola da Anta dissolveram e aguaram a escritura vanguardista.⁹ Mas é principalmente na segunda metade da década de 30 que a *kitschização* da vanguarda parece se tornar mais aguda, mais grave, até desembocar, já nos anos quarenta, numa literatura incolor e pouco inventiva, e numa linguagem novamente preciosa, anêmica, “passadista”, pela qual é principalmente responsável a chamada “geração de 45”.

Mas que tem isso a ver com o projeto ideológico do Modernismo, com a intensidade da luta política que se trava após a Revolução de Outubro, com as novas posições assumidas pelos intelectuais e artistas brasileiros, com os extremismos partidaristas do período que nos interessa? A nossa hipótese é esta: na fase de cons-

⁹ Haroldo de Campos, “Vanguarda e *kitsch*”, in *A arte no horizonte do provável*, p. 199.

cientização política, de literatura participante e de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes como as já citadas, por outro lado desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade.

Vejamos, de forma rápida, alguns exemplos.

Na poesia tal modificação se dá principalmente por causa de uma reação de fundo “direitista”, que vem do grupo espiritualista encabeçado por Tasso da Silveira, corre paralelamente ao Modernismo com as revistas *Terra de Sol* e *Festa*, e vai encontrar sua realização maior nos poemas prolixos e retóricos de Schmidt. Esse poeta, tanto como os seus seguidores de menos talento e menos técnica (e que proliferaram no decênio de 30), parece-nos um bom exemplo de diluição: desejando combater as “exterioridades” do Modernismo, o que fez na realidade foi incorporar o que havia de mais propriamente exterior no movimento (verso livre, inspiração solta, neo-romantismo) esquecendo-se do que este possuía de mais contundente (coloquialismo, condensação, surpresa verbal, humor). Se Schmidt foi capaz de rotinizar, isto é, de adotar e aplicar com relativa mestria alguns processos poéticos de compor preconizados pelos modernos, foi incapaz de manter a tensão de linguagem que caracterizou a vanguarda, dissolvendo-a no condoreirismo reacionário que Mário de Andrade soube ver e denunciar.¹⁰

Na prosa de ficção esse balanceio entre rotinização e diluição (ou entre “vanguarda” e “*kitsch*”) fica bem mais claro, principalmente no romance de denúncia, no romance “social”, “po-

¹⁰ Mário de Andrade, “A volta do condor”, in *Aspectos da literatura brasileira*, pp. 141-71 (principalmente as partes IV e V).

lítico”, “proletário”, “nordestino”, que é a grande novidade do decênio. Incorporando processos fundamentais do Modernismo, tais como a linguagem despida, o tom coloquial e presença do popular, esse tipo de narrativa mantém, entretanto, um arcabouço neo-naturalista que, se é eficaz enquanto registro e protesto contra as injustiças sociais, mostra-se esteticamente muito pouco inventivo e pouco revolucionário. Colocados ao lado de *Serafim Ponte Grande* (escrito em 1928, embora publicado em 1933) ou *Macunaíma*, deixam entrever a pequena audácia e a curta modernidade de seus esquemas.

Não cabe nos estreitos limites dessa introdução — repetimos — uma análise da evolução estética do Modernismo nos anos trinta. Limitamo-nos aqui a esboçar o roteiro de um conflito que se nos afigura importante para compreender e situar os problemas que serão enfrentados pela crítica nesse momento. A tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época. Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum nos anos trinta: a suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacoetes, de “atitudes” literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. Na verdade esse questionamento tinha um ponto de razão; mas, na medida em que foi exagerado (e nisso a consciência política, tanto de direita quanto de esquerda, exerceu forte influência) afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética. No (bom) exemplo que é a reação espiritualista em poesia, parece-nos que o peso da ideologia é claramente o fator responsável pela diluição, pois insistindo em que a literatura devia tratar temas es-

senciais e elevados caminhou para a eloquência inflada e superficial; no (bom) exemplo que é o romance neo-naturalista, foi também a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução.

O estudo da literatura na década de 30 (e até o fim da guerra), vista do ângulo dessa tensão entre o projeto estético da vanguarda e as modificações introduzidas pelo novo projeto ideológico, ainda está por ser feita. Há, naturalmente, problemas intrincados a serem resolvidos; para ficar num caso apenas, podemos exemplificar com as alterações formais na linguagem do romance, operadas em compromisso com as estruturas narrativas do século XIX (os modelos romântico e naturalista), o que constitui por si só um campo vasto de discussão.

Mas o nosso interesse é a crítica desse decênio; portanto, assinalada a tensão entre vanguarda e posição político-ideológica, fiquemos por aqui. E passemos ao nosso ponto.

4. A crítica do decênio: pressupostos para seu estudo

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra. Com efeito, na medida em que o ato criador incorpora a metalinguagem — provocando dessa maneira a ruptura com uma estética da ilusão — a literatura se pensa e se critica. Que resta então a fazer? Que sobrar

para a “velha crítica”, aquela que se exerce fora da obra e que pretende ser seu conhecimento e sua avaliação?

Na verdade, o mesmo que antes: pensar o desenvolvimento da tradição literária, julgar, delimitar as posições, esclarecer artistas e público, justificar, condenar. Só que, agora, acrescenta-se-lhe uma nova tarefa: já que a literatura moderna se faz como exercício de sua própria crítica, como reflexão sobre sua própria linguagem, à “velha crítica” incumbe dizer e explicitar se a obra consegue realizar essa ultrapassagem de si mesma. Em outros termos: a ela cabe exercer, no mais alto grau, a consciência da linguagem.

Ora, uma crítica assim deverá ser, necessariamente, uma *crítica estética*. Mas não tomemos essa expressão no seu sentido mais restrito; pelo contrário, lembremo-nos de que, na medida mesma em que a literatura contemporânea se duplica, se torna literatura-objeto e metaliteratura, ela ultrapassa o simples jogo formalista, por refletir a “espécie de impasse histórico” de nossa sociedade, “le déchirement de la conscience bourgeoise”, no dizer de Roland Barthes¹¹. Ao assumir a atitude estética, ao estudar a literatura no que esta tem de específico, ao tomar consciência da linguagem, a crítica mostra ter compreendido a essência da modernidade literária: a ruptura, o desnudamento dos procedimentos, funcionando como um verdadeiro “engajamento da forma” (Barthes) e criticando pela base a sociedade na qual se insere.

Nasce daí o nosso primeiro pressuposto básico para o estudo da crítica literária no decênio de 30: a “boa” crítica será, para nós, aquela que mais se aproxime da consciência da linguagem, aquela que melhor perceba a literatura enquanto literatura. Ligado a esse primeiro pressuposto encontra-se aquilo que vimos

¹¹ Roland Barthes, *Crítica e verdade* (p. 28) e *Le degré zéro de l'écriture* (p. 12).

discutindo na introdução e que será o segundo ponto de reparo: a década de 20 inaugura no Brasil a nossa modernidade; a década de 30, ao mesmo tempo que incorpora e desenvolve alguns aspectos das doutrinas modernistas, inicia também o seu processo de diluição. E, no fundo desse segundo pressuposto, encontra-se a observação que procura explicar tal diluição: a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede lugar à consciência ideológica.

Em suma: procuraremos analisar a crítica literária do decênio principalmente através desses aspectos: a rotinização e o desenvolvimento do ideário modernista, sua diluição e as relações que isso mantém com os problemas políticos e sociais do momento.

A escolha dos críticos a serem estudados resultou em parte dessa perspectiva, em parte da importância de suas contribuições. Assim, fixamo-nos em Agripino Grieco (apolítico, vindo do Pré-Modernismo), Tristão de Athayde (na ocasião católico e conservador, aceitando em parte e recusando em parte a doutrina modernista), Mário de Andrade (a grande figura do movimento, divulgador e defensor da nova estética, politicamente situado à esquerda) e Octavio de Faria (direitista em política e timbrando em recusar a herança artística dos anos vinte). Teríamos, dessa maneira, uma visão bastante ampla dos problemas e das soluções propostas pela crítica da época, ao mesmo tempo que, situando-os sempre sob o mesmo enfoque (literatura, Modernismo e ideologia), manteríamos a possibilidade de aprofundar a análise.

Retórica e alienação



Agripino Grieco (1888-1973)

1. O homem e o meio

Antes de falar propriamente sobre a obra de Agripino Grieco é necessário observar que a presença desse crítico na vida literária nacional foi um dos fatos marcantes de um período bastante longo — da década de 20 até os anos cinquenta. Não porque ele representasse uma opinião crítica ou uma corrente estética de importância, ou porque — como no caso de Tristão de Athayde, Mário de Andrade e mesmo Octavio de Faria — fosse chefe-de-fila de grupos mais ou menos homogêneos, unidos em torno de princípios gerais ou do fascínio de uma personalidade. Agripino é importante porque está sempre presente nas colunas de jornal e, dotado da agilidade mental e da versatilidade que caracterizam bem certo estilo de colunismo literário (o qual tentaremos adiante definir melhor), influi de maneira ponderável no quadro geral das atividades de uma época e serve como um dos parâmetros indispensáveis para a aferição e o equacionamento dos interesses, dos tipos de enfoque ou do nível da produção intelectual.

Agripino vem de antes do Modernismo, da fase eclética que marcou o começo do século XX em nosso país. Esse final dos Oitocentos, prolongando-se anacronicamente para dentro dos anos de 1900 e indo terminar somente depois da Grande Guerra, já foi caracterizado em termos artísticos como era de transi-

ção, de choque entre as estéticas do passado (Naturalismo e Simbolismo) e as novas idéias que surgem com a modernidade. Na Europa é nesse período que nascem as grandes revoluções da arte moderna: Fovismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, desenvolvem tendências pressentidas em autores do passado e rompem uma tradição da mimese entendida como representação direta do mundo, propondo uma visão nova da criação artística e de suas relações com a vida contemporânea.

Sabemos como esses movimentos virão repercutir quase imediatamente no Brasil, desaguando na Semana de Arte Moderna e assinalando o início de um período em que caminharíamos de passo concertado com as vanguardas do mundo. Mas, antes de 22, a inquietação criadora que produziu as rupturas com as estéticas do passado ainda não estava presente; pelo contrário, o nosso ambiente artístico se caracterizava principalmente pelo “passadismo” que o dominava e pela decadência no conjunto da produção. Depois da morte de Machado de Assis, os grandes nomes ficaram sendo Rui Barbosa, Bilac, Coelho Neto, Lima Barreto, Graça Aranha, e na linha média (ou abaixo da média...) Medeiros e Albuquerque, Humberto de Campos, Monteiro Lobato, Hermes Fontes...

É nessa época que surge Agripino, estreando em 1910 com o inevitável livro de poesia com que se lançavam todos os novos. Que tipo de escritor era ele? Em *Ânforas* Medeiros e Albuquerque viu “bons versos” e Oliveira Vianna descobriu um temperamento mediterrâneo e clássico, descrições plásticas e tranqüilas que contrastavam com o romantismo de nossos poetas, e uma estesia original que se explicava pelo fato de o autor descender de “italianos puros”.¹

¹ Medeiros e Albuquerque, *Bibliografia e crítica de Agripino Grieco (BCAG)*, pp. 135-9; Oliveira Vianna, *ibidem*, pp. 142-55.

O título desse livro de estréia tem muito de significativo: está bem ao gosto da estética do período e traz ecos do Parnasianismo pretensamente olímpico e helênico. Há nele versos como estes:

“À horrífica mansão sua alma se transporta
E ainda acredita ver, em frente de Caronte
E ao lado de Virgílio, o mestre que o conforta,
As vagas cor de onix do túrbido Aqueronte...”²

O segundo livro (1913) também segue na mesma linha do primeiro. Agora são os contos das *Estátuas mutiladas*, que chamam a atenção dos críticos por — ainda — sua plasticidade, seu vocabulário “rico e abundante”³. O verbalismo incontinente agradava-se do autor novo, pois nele encontrava a realização de seu ideal estético, personificado no brilho pomposo de D’Annunzio.

Depois das duas obras iniciais Agripino abandonaria a literatura de criação e passaria à crítica. Crítica de jornal, páginas de colunismo literário, onde a escolha do assunto e o tipo de enfoque privilegiado estão em dependência estreita do gosto do público e de suas possibilidades de entendimento. Assim, desde 1920 colaboraria em revistas e jornais pequenos e, logo depois, a convite de Tristão de Athayde, no importante *O Jornal*, onde manteria uma coluna por longo tempo. Detalhe curioso é a sua estréia em *O Jornal*, com artigo sobre Gregório de Matos Guerra, unindo dessa forma, simbolicamente, o poeta satírico ao boca-do-inferno da crítica.

A obra de Agripino manterá sempre essas características fundamentais: o ecletismo estético peculiar à sua época de estréia

² Agripino Grieco, *BCAG*, p. 151.

³ Alcindo Guanabara, *ibidem*, p. 158.

e formação como escritor, o gosto pela linguagem incontida e cheia de imagens, o pendor para a sátira e os traços mais marcantes do jornalismo literário. Como sua presença prolongou-se por mais de trinta anos, cobrindo diferentes períodos da trajetória de nossa literatura no século XX, e como essas características fundamentais são também próprias a diversos outros escritores que, contemporaneamente, exerceram de forma eventual ou regular a crítica, podemos de fato falar em Agripino como índice da situação cultural do país, representativo da faixa média de produção, tão importante para a caracterização final de uma literatura.

O poeta de *Ânforas* e o contista de *Estátuas mutiladas* situou-se logo, e situou-se muito bem, no meio que praticava então a crítica literária nos jornais. Sua palavra fácil, seu estilo eloqüente, a presença constante do humor, facilitariam a adaptação a um *métier* que hoje designaríamos pelo nome de “colunismo”, “jornalismo”, “noticiário literário” ou mesmo “crônica literária”, mas nunca de crítica. De fato, se havia àquela época (refiro-me à década de 20), entre a maioria dos escritores que comentavam os livros surgidos, qualquer intenção de *crítica*, esta ficava apenas na intenção. Antes de se fazer o exame crítico do texto ou mesmo das idéias de um autor, era preciso informar ao público de que tratava o livro, que tipo de pessoa era o autor, quais as suas opiniões e atitudes. A informação jornalística recai normalmente na paráfrase do livro examinado, nas digressões abundantes a propósito de qualquer assunto, e se transforma então em *noticiário*. De outro lado, pode recair afinal no mero exercício de estilo por parte do crítico, que na realidade está menos interessado em escrever sobre a obra que simplesmente em escrever. Nessa intransitividade do escrever o objeto desaparece e, nesse caso, a crítica se transforma em literatura, em *crônica*.

Exemplos do primeiro caso são as dezenas de páginas de João Ribeiro, que muitas vezes se limitava ao puro resumo do conteúdo

do livro, fornecendo dessa maneira uma notícia pormenorizada ao provável leitor interessado. No segundo caso situam-se escritores como Humberto de Campos ou Medeiros e Albuquerque, para quem a crítica ou os comentários aos livros da semana eram mero pretexto para o exercício de uma literatura leve, digestiva, “de jornal”.

É claro que muitas vezes observações críticas mais pertinentes surgiam em meio ao palavrório com que se enchiam as colunas. Aparecem juízos corretos sobre a composição de um romance ou sobre o estilo de um poeta, discussões interessantes sobre a ideologia de determinado escritor. Mas são observações que, afinal, afloram, quase naturalmente e de modo que diríamos até inevitável, tratando-se de homens que se ocupavam diariamente — como profissionais, inclusive — da literatura. É o que ocorre às vezes em João Ribeiro, que aliás se destaca dos outros, pela argúcia dos julgamentos e pela sensibilidade segura. Mas trata-se sem dúvida de casos excepcionais; é muito raro encontrarmos uma preocupação constante com a natureza da crítica, e uma tentativa como a de Tristão de Athayde, ao procurar teorizar o seu “expressionismo crítico”, é fato único em meio ao generalizado dilettantismo com que, paradoxalmente, esses profissionais encaravam sua tarefa.

Agripino faz tanto a crítica/noticiário como a crítica/crônica; situa-se, portanto, dentro dessa tradição, e dela não se afasta. Pelo contrário, desenvolve-a e, em breve, graças ao talento verbal e à variada erudição que acumula em convivência permanente com os livros, torna-se o mais autêntico representante do jornalismo literário. Será inútil procurar em suas páginas mais do que a simples informação sobre os escritores examinados, e informação que se situa ainda em um primeiríssimo nível de leitura. Embora, como é natural tratando-se de comentários feitos por um leitor constante (e não um apreciador qualquer), seja fácil

encontrar aqui e ali uma observação perspicaz e profunda, trata-se na maioria das vezes de notícia antes que de crítica. E seus julgamentos, freqüentes e dados sempre em tom incisivo, nascem da “opinião” de um leitor de gosto apurado pelo contato cotidiano com as obras, mas nunca de um “exame” do livro em apreciação.

Durante o período que interessa às nossas finalidades (década de 30), a atuação crítica de Agripino se dá em duas publicações principais: o *Boletim de Ariel*, revista da qual é o redator-chefe e onde escreve bastante, e a coluna semanal dos “Diários Associados” (*O Jornal e Diário de São Paulo*). É também durante esse período que edita em livro a maior parte de sua obra: oito títulos que reúnem aquilo que de mais importante saíra nos jornais.

O aspecto “noticiário” é mais flagrante nos artigos publicados no *Boletim de Ariel*: são em geral textos curtos, informando sobre a obra de um escritor, ressaltando suas características principais ou comentando fatos de sua vida. Decorre daí um certo envelhecimento, pois dificilmente poderiam despertar nossa curiosidade irrelevantes dados biográficos relativos a escritores de terceira classe, já totalmente esquecidos. Ao lado do perecimento natural da notícia, que perdendo seu caráter de novidade perde também todo o seu interesse, acresce mais esse fato: Agripino escreve sobre tudo e todos, indiscriminadamente, e a falta de seleção leva-o a falar de figuras que em breve desapareceriam totalmente do panorama literário. É espantoso o número de mediocridades com as quais se ocupou, e nem sempre para fustigá-las, mas levando-as às vezes a sério: Mirbeau, Farrère, Paolo Buzzi, Marc Chadourne, Henri Poullaile, Carlos Suarès... Nomes que hoje já não nos dizem nada, que nada significam para nós, mas que sua atenção de colunista literário prendeu por um instante e deixou registrados nas páginas da revista.

Sob tal aspecto seria importante levantar, através dessas notas redigidas conforme os acontecimentos do dia, as linhas ge-

BOLETIM *de* ARIEL

Memário Crítico-Bibliográfico

LETRAS ARTES SCIENCIAS



DIRETOR

Gastão Cruz

REDAÇÃO-CHEFE

Agrippino Grieco

EXCERTEM NESTE NÚMERO:

FRANCO ANTUNES - O TEMPO DA LINGUA
E A LINGUAGEM NA LINGUAGEM
SERVICIO DE FINEZA - CONSIDERAÇÕES
SOPRE O PUNTO DE VISTA DO CONHECIMENTO
E A LINGUAGEM NA LINGUAGEM
O ILUSTRADOR PEDRO - JOSEPH BERTHOUD
COMO ARTISTA - LINGUAGEM E LINGUA
MORFOS - LINGUAGEM E LINGUA
DINAMIS - LINGUA
LINGUA - LINGUA

Rio de Janeiro - Setembro de 1934

Anno III - N. 13

Preço: 2000 Reis

A revista *Boletim de Ariel*, editada no Rio de Janeiro a partir de 1931, tinha Agrippino Grieco como redator-chefe e colaborador.

rais do gosto e das preferências literárias e intelectuais de uma época. Um artigo sobre o sociólogo Gustave Le Bon, por exemplo, ou os elogios a D'Annunzio, ou o comentário leve sobre a escritora francesa Gyp, são índices significativos para um estudo de sociologia da difusão. Assim também, para um estudo de literatura comparada que viesse a examinar as influências estrangeiras em nosso país, seriam úteis os escritos desse infatigável anotador de figuras e obras. Basta dizer que entre sessenta e dois artigos da amostragem que colhemos no *Boletim de Ariel*, apenas trinta e dois referem-se a escritores ou assuntos brasileiros, e os outros são comentários e informações sobre autores ou temas estrangeiros.

Afastemos entretanto essas duas possibilidades e tentemos fixar aqui os nossos objetivos. Procuraremos examinar, através do estudo de alguns textos de Grieco, suas posições com relação a três problemas: 1) o método crítico que está implícito em sua abordagem da obra literária; 2) suas atitudes face ao Modernismo; 3) as idéias sobre política que às vezes surgem em seus escritos. Os textos que utilizaremos serão parte de uma amostragem feita no *Boletim de Ariel* (sessenta e dois artigos), além dos livros publicados durante a década e críticas impressas em *O Jornal*, Rio de Janeiro (sessenta e cinco).

2. O jornal e o método

Constitui um truísmo afirmar que, em crítica literária, a aparente ausência de método já é, na realidade, um método. Tentemos, pois, surpreender dentro da numerosa produção de Grieco — caracterizada exatamente pela heterogeneidade e pela multiplicidade dos pontos de vista e dos autores examinados — tentemos fazer com que de dentro desse caos e dessa suposta displicên-

cência surja o método que se encontra sempre lá, ainda que disfarçado em ausência.

O traço de que teríamos de partir é exatamente esse: o caráter jornalístico de sua crítica. Façamos aqui um parêntese: o fato de ser publicado em jornal não implica, necessariamente, que a crítica ganhe o aspecto de leveza de informação que se configura nos críticos atrás citados. Tristão de Athayde, sempre doutrinário e denso, escrevendo em jornal na mesma época, não poderá jamais ser considerado como um colunista literário. Entretanto não é menos certo que o veículo condiciona importantes dados da mensagem e que o jornal, visando transmitir fatos e opiniões ao maior número possível de pessoas, pelo seu próprio caráter força a existência de um certo perfil típico, de um “modelo” de abordagem da obra literária.

Esse modelo transparece de forma mais peculiar, como dissemos atrás, nos textos curtos do *Boletim de Ariel*. Ali, a tarefa de Agripino era principalmente informar, fornecer dados sobre a vida e a obra dos escritores. Vejamos uma dessas notas, que bem poderia ser tomada como exemplo de realização do modelo jornalístico de abordagem. Intitula-se “Um grande poeta de quem João Ribeiro gostava” e faz a apresentação do italiano Paolo Buzzi.⁴

O artigo começa com uma informação sobre João Ribeiro, “que sabia tudo e tudo sabia explicar”, além de ser “um entusiasta dos escritores italianos”. Agripino conta que, através do velho gramático, ficara conhecendo em primeira mão autores da Itália que ainda não tinham público no Brasil. Narra um encontro com o “excelente João”, que fora o primeiro “a dar-me notícia da co-

⁴ Agripino Grieco, “Um grande poeta de quem João Ribeiro gostava”, in *Boletim de Ariel (BA)*, ano III, nº 8, maio de 1934, p. 214.

letânea de Pappini e Pancrazi, *Poeti d'oggi*". Até chegar a essa coletânea, onde naturalmente se encontra o poeta Paolo Buzzi, foi preciso dar uma larga volta digressiva. Assim, cerca de um terço do artigo está preenchido e temos até agora apenas uma *informação*: de quem gostava João Ribeiro. Nada foi dito sobre Paolo Buzzi, exceto o que se contém no título: que é "um grande poeta". Mas os restantes dois terços são dedicados ao italiano, embora se resumam, rigorosamente, em fornecer antes uma idéia do "homem" que do "escritor". Agripino diz tratar-se de "misto de burocrata e boêmio", que é secretário da deputação provincial de Milão, gosta de viajar e publicou um "colorido canhenho" narrando suas aventuras de turista "meio humorístico". Alguém que conheceu o escritor, "na cidade do dumo (sic) de mármore e das drogas de Carlo Erba", assegurara-lhe que Buzzi vestia-se "à burguesa, sem cabeleira e gravatão românticos". Daí nosso crítico infere:

"[...] Paolo Buzzi é, no fundo, um nômade enjaulado e açaimado nos seus impulsos de rebeldia pela necessidade de não passar miséria como Malfilatre e de não ir morrer no hospital como Gilbert, o que, sendo aliás um tanto legendário, seria tremendamente ridículo numa cidade e num século de usinas e laboratórios."

Digressões e informações desse tipo compõem o artigo. Sobre a obra em si, há apenas algumas poucas frases, feitas de suposições ("sente-se ao lê-lo que ele prefere olhar uma árvore torta, um casinholo de montanha, um penteado de campônia"), de informações de terceiros ("Pappini louvou-lhe a frase futurista, paroxística") e, afinal, cerrando o texto, curta citação do escritor na qual Agripino encontra "sinceridade".

Às vezes esse método de apresentação chega ao auge, ocasionando um desvio máximo da obra que deveria ser apresentada

aos leitores. Hoje, para nós, ler um texto como “Anchieta gramático”⁵ chega a ser cômico: ali não há nada que nos permita entrever qualquer coisa da gramática escrita pelo jesuíta. O que há são frases como a seguinte:

“Obra de um confraternizador por excelência, do maior confraternizador que já pisou em terras brasileiras, de quem foi tão grande amigo do gênero humano quanto o frade de Assis ou o padre confessor dos galerianos da França, esta *Arte da gramática da língua mais usada na costa do Brasil* é de quem pretendia que todas as criaturas se conhecessem e se amassem.”

Trata-se de pura saída de efeito, que evita tocar no livro e quer apenas envolver o leitor, apresentando-lhe uma informação nova junto a outra da qual ele certamente já tem conhecimento. Assim, o que faz Agripino é repetir a imagem de “santo”, buscando associá-la, por contigüidade, à imagem do gramático. Tratando-se de um romancista ou um poeta compreende-se essa associação feita pela crítica biográfica, que partia do pressuposto de que a literatura refletia o modo de ser do indivíduo e sua vida. No presente caso é inevitável o espanto ao lermos o tópico onde Agripino afiança que Anchieta, nas “sisudas páginas de sua gramática”, revelou ainda “um fino sorriso, uma benignidade de cristão avesso a infligir aos demais, numa espécie de inquisição branca, os horrores da sintaxe miúda”.

Trata-se aqui, naturalmente, de um caso extremado de desvio. Mas é este em geral o perfil dos textos: informação biográfica, situando em poucas linhas o autor — com seu caráter, seus

⁵ Agripino Grieco, “Anchieta gramático”, *BA*, ano III, nº 7, abril de 1934, p. 188.

hábitos peculiares — e mais algumas linhas buscando encontrar analogias entre traços da obra e da personalidade. Dessa forma o leitor dos jornais (aqui trata-se de uma revista, mas as colaborações de Agripino no *Boletim de Ariel* têm, na sua quase totalidade, essas marcas acentuadas de noticiário) fica informado sobre a existência de um escritor e conhecendo algumas anedotas da vida dos “grandes homens”.

O método de abordagem usado nesses casos é, pois, facilmente deslindável. Trata-se simplesmente de apresentar alguém, de tal maneira que interesse ao eventual leitor, e o necessário é arranjar as informações numa forma amena, anedótica; e, portanto, é preciso não aprofundar, nada explicar, de preferência partir de uma informação já conhecida e chegar ao assunto visado (se lá chegarmos...) através do desenvolvimento de algumas analogias.

Atingimos aqui um ponto importante: na transmissão jornalística, se se deseja ser eficaz, é preciso usar um máximo de redundância, mostrar o novo através de aproximações a formas velhas e conteúdos já sabidos. Essa é a técnica mais manipulada por Grieco no noticiário literário do *Boletim de Ariel*. No artigo sobre Paolo Buzzi, por exemplo, as informações trazidas pelo crítico sobre o poeta italiano são transmitidas apenas após um exórdio em que se fala longamente de João Ribeiro. Não se trata simplesmente de um poeta italiano, ou mesmo de um grande poeta, mas sim de “Um grande poeta de que João Ribeiro gostava”. Ora, o escritor brasileiro, bastante conhecido, acabara de morrer e seu nome se encontrava com frequência presente nos noticiários. Agripino estabelece — entre Buzzi e ele — e isso independente de qualquer intenção consciente, uma relação de contigüidade: através de João Ribeiro passamos (eu — crítico — passei; vocês, leitores, passarão agora também) ao grande poeta de quem ele gostava.

Vimos igualmente como, em “Anchieta gramático” trata-se apenas de ligar a “obra” — desconhecida pela maioria dos leitores — à “figura”, ao santo que todos conhecem. A técnica de abordar um assunto através de analogias funda-se, em parte, na necessidade jornalística de facilitar a percepção da mensagem. No entanto, acaba por transformar-se em método de crítica literária e, ao final, acaba por transformar a crítica literária num amontoado de analogias que elidem a obra a ser examinada.

3. A bricolagem, o retrato e a conversa

Um dos resultados dessa técnica é o sentimento de fragmentação que nos possui após a leitura de algumas passagens do crítico. Percorrer certos artigos de Agripino é como ler um texto de colagem, um mosaico de associações dos mais diversos tipos, onde a idéia de unidade desapareceu para dar lugar ao devaneio que só não se perde inteiramente por se prender ao fio muito tênue e demasiado elástico do assunto: a literatura. No artigo intitulado “De Shaw a Chesterton”⁶, falando sobre o temperamento, o comportamento e a obra dos dois autores, Grieco tenta fornecer a imagem de cada um deles. Mas salta com tanta facilidade de um aspecto para o outro, associa com tanta rapidez episódios da vida dos escritores às características de suas obras, faz tantas digressões a propósito de qualquer fato, que o resultado final assemelha-se a um desenho onde o excesso de linhas, cruzando-se e recruzando-se, acaba por borrar a figura.

Num plano mais amplo, mas tratando-se da mesma técnica e do mesmo efeito, está o caso de *São Francisco de Assis e a poesia*

⁶ Agripino Grieco, “De Shaw a Chesterton”, in *O Jornal*, 17/02/1929.

cristã. Ali, tanto no interior dos capítulos como na composição geral da obra, o mosaico formado pelo cruzamento das associações resulta em um livro singularmente despedaçado, pura colcha de retalhos, onde mais de trinta escritores são tratados de forma chã e redundante, atados, ou desatados, pela linha discutível daquilo que Grieco chama, dentro de um conceito muito lato, “poesia cristã”. Se a crítica literária pode ser comparada ao processo de bricolagem, como o fez Genette em artigo famoso, então sem dúvida Agripino é um mau *bricoleur*: seus objetos exibem a confusa heterogeneidade dos materiais diversos recolhidos aqui e ali, quase ao acaso, e não mostram a nitidez e a unidade de uma nova estrutura.

Da reunião de autores tão diferentes como Dante e Ruben Dario, Milton ou Varela, não poderia sair algo que tivesse nitidez e unidade. Seria possível sim, por exemplo, um estudo que partindo da mística cristã pesquisasse a utilização e o desenvolvimento de certa temática na literatura ocidental. Mas não é essa a intenção de Grieco e nem é dessa forma que ele procura realizar o livro. Quando estuda algum dos escritores procura lançar uma visada geral sobre toda a obra e, assim, fornecer uma imagem completa tanto do espírito dessa obra como do homem que a realizou. É o “retrato”, o famoso *portrait* de Sainte-Beuve, que o crítico brasileiro utiliza como modelo de abordagem. A técnica do *portrait* casa-se perfeitamente com a técnica do jornalismo; em ambas trata-se de apresentar ao público uma figura, de entrevistar um autor narrando passagens de sua vida, dialogando com seus livros como se estes fossem pessoas em amável entretenimento com o entrevistador. E, a exemplo de toda conversa amigável, os assuntos se embaralham, se imbricam, jamais são desenvolvidos ou chegam ao fim. Como um apresentador de TV, Agripino se interessa sobretudo pelo que está mais à mão e — se a entrevista ameaça cair no perigo da profundidade — apressa-se

a utilizar os recursos das saídas humorísticas e a amenizar tudo de novo.

Quais os procedimentos mais usados na composição dos *portraits*? Escrevendo sobre Sainte-Beuve os críticos franceses J. C. Carloni e Jean-Claude Filloux assim descreveram sua técnica: “En général, Sainte-Beuve commence par réunir sur l’auteur considéré un certain nombre d’anecdotes; tantôt il recherche les origines du personnage, dans quelles conditions il s’est formé, afin de trouver le ‘noeud’ de sa personnalité, de saisir l’auteur au moment où il enfante son premier chef-d’oeuvre; tantôt, par quelques détails biographiques significatifs, il le fait revivre à nos yeux au moment de sa maturité. Ainsi, peu à peu, le portrait s’organise [...]”⁷.

Este é, com as variações naturais, o modelo de crítica feita por Grieco. Uma de suas melhores realizações é o artigo intitulado “Schmidt físico e metafísico”⁸, onde procura associar a figura do poeta à sua poesia, ressaltando o que existe de contraditório entre um comportamento alegre, picaresco, e uma produção melancólica, romântica. Assinalemos, aliás, que este é um dos textos de Agripino que mais fazem jus ao título de crítica: há nele equilíbrio entre o estudo da obra e as apreciações externas, o que é raro, pois as considerações biográficas ou as digressões por outros temas costumam ocupar a maior parte do espaço. Aqui, não. De permeio a uma bem-humorada descrição física do poeta vem a anotação de que a sua poesia “ingênua, enternecida, sentimental, mesmo lacrimosa” se opõe aos que cantam “as amostras de arranha-céu no quarteirão Serrador, andam com as algibeiras cheias

⁷ Carloni e Filloux, *La critique littéraire*, p. 30.

⁸ Agripino Grieco, “Schmidt físico e metafísico”, in *O Jornal*, 07/07/1929.

de dinamismo e se ajoelham diante das rodas de um Ford como os parnasianos se ajoelhavam diante das patas de Pégaso”.

Mas apesar de Agripino fazer a descrição correta de traços da poesia de Augusto Frederico Schmidt, ainda não é a poesia em si que o interessa; sua finalidade é o *portrait*, o livro entra porque é um dos dados do retrato e, afinal, é o pretexto utilizado pelo pintor. Assim, se o artigo começa com a advertência de que o livro de Schmidt não é recomendável para os que amam o pós-parnasiano e sim para aqueles que apreciam a tal “poesia enterrecida”, entra logo depois na descrição do homem:

“Com seu passo de Carlito e suas gravatas de um gosto agressivo à pupila alheia; com seu ventre rabelaisiano, seus óculos embaciados, seus dedos de lingüiça e seus braços curtos, com algo de asas de pingüim [...]”

Nesse tom humorístico e satírico Agripino prossegue falando do temperamento jovial do autor de *Navio perdido*, “o rapaz obeso que vivia a tecer epigramas e a soltar gargalhadas nos cafés”, para concluir que essa “ironia, essa alegria, era toda ilusória, epidérmica”, sendo o poeta na verdade “um marcado para a melancolia”. A seguir, e sem transição (acompanhar o fio condutor dos textos de Agripino — e o que examinamos é dos que possuem mais unidade — é tarefa árdua), a seguir passa para um comentário sobre a “emoção menineira” que viu um dia em Schmidt quando este lhe mostrava o retrato do pai e da mãe mortos e lhe falava do avô.

Essa última observação tanto tem de curiosa quanto de significativa. Apesar de parecer deslocada dentro do contexto, funciona como um interessante elo, um traço decisivo e definidor do *portrait*. Através da “emoção menineira” o crítico estabelece uma ponte entre a aparente jovialidade e o temperamento emotivo; e, além de serem recordações da família o que lhe permite o des-

vendamento da “verdadeira” psicologia de Schmidt, é também uma recordação familiar do poeta (um poema sobre o avô morto) que lhe permite penetrar no livro e construir assim uma nova ponte: entre o homem e o escritor, a biografia e o poema, a psicologia e a poesia. Grieco transcreve o poema em que se fala da figura do avô e, sem comentá-lo, passa logo a uma nova fase da abordagem:

“Observa-se também em Schmidt (o nome é característico) a força com que a ancestralidade judaica o puxa pelos cabelos. Vejam-lhe a estrofe ao bisavô emigrado de Francfort e conclua-se se é possível ter estabilidade, amor à exatidão, leme e bússola, com esse conflito de mortos ou esses gritos de soterrados lá por dentro.

Daí ser sua poesia um eterno convite à viagem, em tom de cantilena romântica.

[...]

Será a atração da sinagoga de Amsterdã, onde se lê a Bíblia em português; do gueto de Haia, com cheiro de ácidos e de couros; das Rebecas de Edimburgo, poetizadas por Walter Scott; das feiticeiras de Praga, que enchem o romance do Crawford? Ou apetece-lhe Moscou, com os rabinos que fabricam bombas e panfletos?”

Paremos por aqui, pois já temos configurados os elementos técnicos utilizados para o *portrait*; através da narração de anedotas, dos detalhes biográficos significativos, da procura das origens, nosso crítico vai tentando atingir a obra, abordá-la. Do tema da viagem passará naturalmente para o tema da morte, explicando a queixa constante que aparece na poesia de Schmidt e relacionando-a com a velha voz da lírica brasileira. Mas nada além dessas observações muito gerais, de modo que voltamos ao nosso princípio: trata-se ainda de informação sobre a obra, in-

formação inteligente dada por um leitor fora do comum, hábil e perspicaz, mas ainda informação e jornalismo, entrevista e reportagem.

Mesmo nesse artigo, excepcionalmente bom em relação aos outros (e o escolhemos de propósito), o *portrait* realizado por Agripino não chega a valer como um exame crítico da obra, no sentido em que simplesmente não a penetra em sua configuração estética. Apesar de tentar seguidas vezes a aproximação ao livro (sete trechos ou mesmo poemas inteiros são citados, o que é também incomum em suas críticas) não chega a atingi-lo senão em sua superfície mais externa. Os poemas citados são comentados em poucas linhas e Grieco não se propõe, nem uma vez, a examiná-los mais detidamente.

Entretanto, a elisão da obra chega freqüentemente a um ponto máximo. Se o artigo sobre Schmidt pode ser incluído na categoria de *noticiário* de literatura, vários outros se apresentam de tal forma distantes do objeto que a única classificação possível para eles é a de *crônica*. Ou ainda, recorrendo mais uma vez a Sainte-Beuve, a de *causerie*. Eis como Carloni e Filloux descrevem esse tipo de abordagem: “Ces ‘causeries’ se présentent toujours sous formes de portraits, mais d’allure plus libre encore. L’auteur s’entretient avec le lecteur de ses découvertes et de ses réflexions, il lui fait part de ses goûts, de ses curiosités. [...] Toujours il use de ce style imagé, poétique, de ces phrases sinueuses, aux nombreux méandres, de cette façon de composer très libre, allant comme au hasard, qui traduisent si bien son tempérament de dilettante, mais qui laissent parfois une impression quelque peu confuse.”⁹.

⁹ Carloni e Filloux, *op. cit.*, p. 31.

A grande maioria das páginas de Agripino está situada nessa categoria: partindo da obra e do autor como pretextos, sua intenção é simplesmente escrever, produzir um novo texto cujo valor reside, não no estudo crítico que se deveria esperar, mas na própria linguagem em que lança suas observações e descobertas. Os livros editados na década de 30, reunindo artigos que foram originariamente publicados na coluna semanal, estão repletos de coisas assim. *Carcaças gloriosas* (1937), por exemplo, é um livro de crônicas, no estrito sentido do termo: contém trinta e seis textos, todos satíricos (até mesmo o que fala do enterro de João Ribeiro), isto é, todos com a marca da conversa alegre e descomprometida que quer apenas divertir o interlocutor.

Temos aqui um tipo curioso de exercício literário, espécie de terreno intermediário entre a literatura de criação e a crítica. A função metalingüística — e basta um rápido exame para comprová-lo — está praticamente ausente dos artigos de Grieco. Seu objeto não é a realidade dos livros que examina, não é o jogo de linguagem elaborado pelos autores para representar uma visão de mundo. Seu objeto não é sequer essa visão de mundo representada pela escritura. A obra de arte literária serve simplesmente como pretexto, o verdadeiro texto não será escrito sobre ela (como deveria ser, em se tratando de crítica) e seu valor não residirá no que é dito, mas na maneira pela qual é dito. Assim, seu verdadeiro objeto é sua própria linguagem.

Em entrevista concedida a Homero Senna, Agripino reconhecia e assumia, com seu modo desabusado, esse traço fundamental de sua postura crítica:

“Sempre fiz puro impressionismo e acho que é assim que deve ser. A obra de julgadores de livros vale pela forma em que está vazada, pela ironia, pela irreverência, pelo que possa representar de negação dos valores oficiais. Nem a Medicina é

ciência, quanto mais a crítica... [...] Para mim, a rigor, só contam os músicos e os poetas. E se ainda hoje leio Sainte-Beuve é porque escrevia maravilhosamente bem. Portanto, voltamos ao princípio: o que vale é a forma.”¹⁰

Essa aproximação com o impressionismo crítico não passou despercebida dos contemporâneos. Menotti del Picchia observara já que ele “não é um crítico, nem um erudito, nem um ensaísta; é apenas Agripino Grieco. É um estilo, uma forma literária”.¹¹ E Francisco Pati anotava que assim como os outros faziam estilo com o crepúsculo, o amanhecer no mar ou um vulto de mulher, Agripino fazia estilo “com as deficiências e as fraquezas” dos nossos escritores.¹²

Mas também “as deficiências e as fraquezas” do “puro impressionismo” são perigosas, e Agripino mergulhou de cheio em todas elas. Aliás, caiu na verdade em três falácias principais, e o impressionismo foi apenas uma: escrevendo em jornal, para ser lido e entendido por um público muito amplo, baixou demasiado o nível de suas observações, ficando na trivialidade e na superfície; por outro lado, leitor atento de Sainte-Beuve, interessou-se muito mais pela psicologia do escritor e pelo anedotário biográfico, deixando assim de perceber a revolução formal que se processava; por fim, na sua prática do impressionismo — cujo principal mérito seria o de produzir textos de valor literário elevado, já que se trata de uma postura não-crítica, pois se encerra no círculo de sua própria linguagem — falhou igualmente, es-

¹⁰ Agripino Grieco, citado por Homero Senna, *BCAG*, pp. 335-56.

¹¹ Menotti del Picchia, *BCAG*, p. 230.

¹² Francisco Pati, *ibidem*, pp. 221-2.

crevendo crônicas que se caracterizam pela eloquência excessiva e pela verbosidade derramada.

4. O impressionismo e o ecletismo

Agripino é um escritor situado quase que integralmente dentro de uma estética “passadista”. Não obstante suas afirmações contra os valores “oficiais”, foi na verdade um adepto desses valores e seus ataques dirigem-se mais à mediocridade das realizações do que à estética em si. Se adere, aparentemente, aos princípios modernistas, não os assimila nem os pratica, e a linguagem em que vaza suas crônicas é a melhor prova de que a sua sensibilidade estava aquém dos postulados da nova arte. Da mesma forma que, como crítico, avançou no máximo até Anatole France e Jules Lemaitre, também como escritor não passou desse ponto. *São Francisco de Assis e a poesia cristã*, o livro que ele próprio declara ser sua realização preferida do ponto de vista estilístico, é um amontoado de imagens gastas, frases cintilantes e de duvidosa eloquência, metáforas rotinizadas, enfim, recursos expressivos que fazem pensar na decadência das estéticas imediatamente anteriores ao Modernismo.

É suficiente abrirmos este livro, ao acaso, para encontrarmos frases como estas, que supostamente deveriam servir para caracterizar a figura e a obra de Mistral:

“Esse artista de nome cantante e que no entanto evoca o áspero vento das praias mediterrâneas; criador de quem Meredith dizia: ‘É meu sol!’; dono de uma bela cabeça decorativa, com um chapelão de mosqueteiro que fosse campônio, aranjando sua capa rústica com uma elegância que ninguém tivera depois de Musset: esse amigo dos cachorros feios e sujos,

foi bem a cigarra do Sul e, fugindo a Paris, contentou-se com a sua terra e sua gente, com a solidão povoada pela lembrança de seus mortos.”¹³

O ranço passadista está aí presente, seja na escolha do autor, seja no estilo do trecho, seja no enfoque privilegiado. Os três aspectos estão, aliás, em relação direta: a escolha do autor revela tanto a sensibilidade estilística do crítico como (no caso do impressionismo, especialmente) as várias implicações de seu método. Para o impressionista, boa é aquela obra que desperta e toca a sua sensibilidade; sem entrarmos aqui na discussão desse conceito de valor, observemos entretanto que, mais que em qualquer outra teoria, essa concepção leva a uma identificação quase total entre a sensibilidade do crítico e a do autor. Resulta daí que os movimentos de vanguarda — renovadores da sensibilidade na mesma medida em que são renovadores de linguagem — não podem ser plenamente compreendidos ou aceitos pelo crítico impressionista, que está preso aos seus hábitos velhos e os toma como valores absolutos no julgamento da obra, uma vez que não é capaz de sair deles, pela reflexão sobre a natureza da literatura. Ao adotar as concepções impressionistas (um pouco corrigidas, aliás, pelo biografismo e pelo psicologismo de Sainte-Beuve), Agripino impediu-se, de certa forma, de adotar as posições modernistas. Seu gosto, formado ao influxo das leituras de autores como Mistral, D’Annunzio ou Anatole France, ficaria preso aos modelos literários praticados por tais escritores.

É fácil perceber, no trecho acima citado, como seu estilo é, de fato, muito pouco moderno. A construção do período, enorme, cheio de orações justapostas e intercaladas, com apostos se

¹³ Agripino Grieco, *São Francisco de Assis e a poesia cristã*, p. 97.

acrescentando a apostos, contrasta com a prosa dos modernistas, feita de frases curtas e econômicas. A escolha dos adjetivos é ainda um dado característico: nome *cantante*, *áspero* vento, *bela* cabeça *decorativa*, capa *rústica*... A preocupação em escrever bonito leva-o aos sintagmas da eloquência fácil, como esse batido “solidão povoada pela lembrança de seus mortos”, ou o epíteto-chavão “cigarra do Sul”.

Outro dos traços antimodernistas é a verbosidade excessiva, a palavra fácil que ele emprega sem escrúpulos e sem parecer sentir qualquer necessidade de contenção. Tanto Ronald de Carvalho, quanto Tristão de Athayde — dois autores que não primam também pela economia na linguagem — censuraram-lhe entretanto esse defeito, o “horror à síntese”, no dizer de Ronald, ou a “eloquência vulgar e oca”, como assinalou Tristão.¹⁴ Esse último escrevia ainda que, “para não deixar esfriar o seu ardor combativo, Agripino não espera que as idéias descansem para delas tirar apenas o sumo, sem a casca”.¹⁵

Mas nenhum dos escritores da época chegou a notar o fato de que esse verbalismo derramado provém em grande parte da própria doutrina crítica adotada. Sendo “conversa amável de homens cultos”, o impressionismo tende a cair facilmente na incontinência verbal, que se espraia de forma livre através dos assuntos, evitando a síntese, repetindo as mesmas idéias sob forma diferente, comendo o fruto junto com a casca.

Como estilo, portanto, Agripino está muito mais próximo de autores do tipo de Coelho Neto, Graça Aranha, Humberto de Campos ou Medeiros e Albuquerque que dos escritores modernos. Mas não é só: a adoção de uma estética passadista tem

¹⁴ Ronald de Carvalho, *BCAG*, p. 165; Tristão de Athayde, *ibidem*, p. 160.

¹⁵ Tristão de Athayde, *ibidem*, p. 160.

conseqüências que vão além do simples estilo. Abrangendo toda a linguagem, todos os meios e processos de expressão, a estética velha afeta também as outras posições intelectuais. A crítica impressionista, que resulta em uma linguagem passadista, é também conseqüência direta de uma visão de mundo retrógrada e desatualizada. Vejamos o texto seguinte:

“As casas, não raro, iam trepando pelas zonas alpestres, de onde as águas desciam espumando, e solares, recortando-se nos cimos, faziam pensar nos burgraves do Reno. Acontecia, de longe em longe, que choças de campônios fossem esmigalhadas por pedaços de rocha desprendidos da montanha.

Tal o ambiente de relativa rudeza, mas de imensa poesia, em que se verificou o milagre Mozart.”¹⁶

Esse pequeno trecho descritivo há de nos revelar alguma coisa sobre Agripino Grieco. Observemos que não está mal escrito: o ritmo é fluente, as frases não se confundem, a descrição tem certa força plástica evocativa, o quadro é passado para dentro de nós com facilidade. Trata-se de uma pintura de calendário, naturalmente; a imagem é tão convencional como as gravuras banais de paisagens européias que vinham em qualquer livro ou revista. Mas o estilo é elaborado: a última frase contém, inclusive, duas alterações que se contrastam de forma expressiva (“relativa rudeza” e “milagre Mozart”). Apesar disso a primeira leitura já nos faz sentir a artificialidade e o anacronismo dessa descrição, os estereótipos da prosa fim-de-século, as palavras e imagens desgastadas e petrificadas: alpestres, águas (...) espumando, solares, cimos, burgraves, choças de campônios, esmigalhadas... Contra tudo isso combatia o Modernismo, à pro-

¹⁶ Agripino Grieco, *O sol dos mortos*, p. 8.

cura de procedimentos literários novos, capazes de revitalizar o estilo morto. Mas estava também bastante consciente de que esses recursos expressivos eram herança de uma sensibilidade estrangeira, educada servilmente pela cultura européia e, portanto, distanciada da realidade nacional. Quando uma vanguarda se volta contra uma linguagem ela investe ao encontro de todo o sistema, de todas as séries paralelas à série literária. Inversamente, ao adotarmos uma linguagem, adotamos com ela toda a visão de mundo que ela implica.

No trecho que estamos examinando o que podemos ver com facilidade é a aceitação, por parte de Grieco, de uma estética pasadista; e, através da adoção dessa estética, podemos enxergar também a adesão aos princípios e valores do Pré-Modernismo: há nessa descrição uma nostalgia da paisagem européia que é, no fundo, uma nostalgia da cultura européia, e que se revela através do uso de recursos expressivos pertencentes à linguagem literária do século XIX.

Impossível, pois, situar Grieco dentro do Modernismo brasileiro. Sabemos entretanto que essa ligação foi feita diversas vezes, por vários escritores que acreditaram na capacidade demolidora de sua crítica e na importância que seus ataques à literatura oficial e acadêmica teriam tido como preparação de terreno para a aceitação dos novos. Josué Montello, por exemplo, é partidário dessa posição: “Já escrevi, há alguns anos, nessa mesma coluna, a propósito do Modernismo de 22, que não se pode escrever a história desse movimento sem dedicar um capítulo especial a Agripino Grieco. Foi ele realmente, muito antes da conferência de Graça Aranha na Academia, quem tirou de seus nichos, com espanadelas de sarcasmo, os velhos ídolos literários, já francamente obsoletos. Seu riso largo, copioso e agressivo, arremessado contra os figurões em evidência, preparou o evoé dos moços, no charivari da Academia. E por sinal que ele também esta-

va ali, aplaudindo o romancista de *Canaã* quando este lapidava o passadismo, sob o olhar fuzilante de Osório Duque Estrada.”¹⁷.

Existe de fato esse lado da questão: atacando os escritores acadêmicos o crítico pode ter sido útil para os novos, na fase em que se tratava de destruir os “velhos ídolos literários”. Isso, porém, quase nada significa. Se Agripino investia contra a literatura oficial não era em nome de uma nova maneira de se encarar e de se praticar a arte, como faziam os modernistas; investia simplesmente contra a mediocridade daqueles escritores que ocupavam as cadeiras da Academia e se mostravam incapazes de realizar, em bom nível de produção, obras que estivessem dentro da própria estética “passadista”. Seu sarcasmo não era um dado da poética modernista (como o de Oswald de Andrade ou de Antônio de Alcântara Machado, por exemplo); era a veia humorística e satírica desenvolvida de dentro da tradição panfletária do jornalismo literário e vinha de uma linha de homens como Carlos de Laet, João do Rio, Antônio Torres etc.

Trata-se apenas de não confundir as coisas: não podemos menosprezar a importância dos ataques de Grieco à literatura oficial e aos figurões da Academia. Como crítico militante, lido e respeitado por um grande público, sua opinião possivelmente terá tido um peso razoável na formação do gosto literário. Mas esse gosto não era moderno: se ataca Júlio Dantas ou Alberto de Oliveira, não deixa de elogiar D’Annunzio ou José Albano. Não possui uma estética ou uma poética definidas; é um eclético, com muito de diletante. Nesse ponto se liga, aliás, ao impressionismo de Anatole France: sua crítica é o passeio pelos jardins anatolianos das bibliotecas, a descomprometida *causerie* que atrás assinalamos. Não se une a uma estética combativa como a do Modernis-

¹⁷ Josué Montello, *BCAG*, p. 131.

mo, pois já está preso ao epicurismo esteticista do início do século. O seu humor não é uma arma demolidora de convenções literárias, é o humor que se contenta simplesmente em fazer rir: é o riso-literatura, o riso-estilo, assim como a sua crítica é a crítica-estilo, a crítica-forma, de que falava Menotti del Picchia. O trocadilho, o *bon-mot*, é seu recurso preferido — e bem sabemos o quanto esse tipo de recurso tem de literário, por ser uma forma de humor baseada exclusivamente na manipulação da linguagem.

5. O humor e a política

Caímos aqui mais uma vez no cronista Grieco, pois no seu caso o humor nada mais é que uma simples característica do gênero “crônica”. O interessante é que, em Grieco, tudo converge para a literatura, seu eterno assunto, e é nesse sentido que se pode falar da sua utilidade para o Modernismo. Quando desmoraliza Laudelino Freire, Félix (Infélix...) Pacheco ou outras sumidades acadêmicas, contribui indiretamente para a afirmação dos novos. Mas apenas indiretamente, pois apesar dos elogios que faz a Murilo Mendes, Drummond, Jorge de Lima, Graciliano Ramos e outros escritores da segunda fase modernista, jamais assume a posição de franco combate. E, além disso — e mais importante que isso — sua sátira não aprofunda os temas tratados, fica na pura tirada engraçada, como esta sobre Júlio Dantas:

“Toda a sua obra é moldura a que falta a pintura. O título de seu primeiro livro serve-lhe para as obras completas: *Nada*.”¹⁸

¹⁸ Agripino Grieco, *Vivos e mortos*, p. 40.

E estamos aqui no núcleo da questão. Quando Oswald de Andrade, no prefácio ao *Serafim Ponte Grande*, fala nos “palhaços da burguesia”, estabelece uma distinção importante: há a sátira inócua de Emílio de Menezes como há o sarcasmo saudável do Serafim, que se pode divertir a burguesia pelo menos nela não crê e acaba, portanto, tornando-se positivo. Agripino está, como é evidente, no primeiro caso: na medida em que não é capaz de usar a força de seu humor com profundidade corrosiva e fica no mero trocadilho engraçado, no jogo de palavras (todo referido à literatura), fica também na mesma posição reacionária e passadista que encontramos ao examinar seu estilo. Falar de Júlio Dantas, Cláudio de Souza e Félix Pacheco, além de outras figuras medíocres, era tarefa demasiado fácil, que não poderia levar muito longe. Oswald assinalou também isso: “O mal foi eu ter medido o meu avanço sobre o cabresto metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias — Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente.”¹⁹. O autor de *Miramar* se corrigiu a tempo, produzindo uma obra satírica cuja força contundente atingiu as alimárias de todos os lados: a revolução operada na linguagem foi paralela e concomitante à destruição dos velhos ídolos.

Agripino Grieco — passadista — não se corrigiu: continuou a atacar os Laudelinos e os Cláudios de Souza, ultrapassou-os por certo, mas ficou na mesma pista. Seu sarcasmo demolia os acadêmicos sem pretender a demolição da Academia, isto é, atacava os maus escritores sem atacar a estética velha, zombava das realizações mas adotava a mesma sensibilidade e a mesma linguagem. Seu humor não é o aríete arrombador de *Macunaíma* ou de *Serafim Ponte Grande*, ou a ironia massacrante de “Pneumo-

¹⁹ Oswald de Andrade, prefácio a *Serafim Ponte Grande*, p. 131.

tórax”; é simplesmente o trocadilho bem achado, a frase surpreendente, o lampejo de riso que podemos encontrar na crônica de jornal. Como tudo nele, converge para a “literatura”, assim entendida entre aspas, pejorativamente.

Exemplares, nesse sentido, são os seus artigos sobre a Constituinte de 1934. Numa época em que os intelectuais são levados a adotar posições políticas, tomando consciência dos problemas da nação, Agripino escreve uma série de crônicas satirizando os constituintes, mas de um tipo de sátira que revela bem o interesse que o ocupa:

“Lá estive três horas sem que ouvisse um único discurso interessante. Nenhuma doutrina útil, nenhuma frase bela. Nada daquilo aproveitará em civismo às gerações presentes, nem fornecerá aos futuros estudantes uma linda página a analisar, como nas velhas coletâneas em que vêm discursos de Francisco Otaviano, José Bonifácio e Rui Barbosa. As abelhas das antologias desviar-se-ão cautelosamente dessas pobres flores de retórica. Tais oradores são homens que passam com o vento que lhes leva as palavras. Quem quer que se preocupe com filosofia política ou tenha algum gosto pelas belas-letas não deixará de horrorizar-se com toda aquela burlesca mediocracia.”²⁰

Não é à política errônea que dirige suas observações; critica a falta de uma “doutrina sutil”, mas sente-se perfeitamente que está muito mais preocupado em visar a pobreza retórica dos constituintes, cujos discursos não se equiparam aos de Rui Barbosa. O resto do artigo deixa claro esse desprezo — ou essa falta de atenção — para com a política. Agripino só é capaz de enxergar o ri-

²⁰ Agripino Grieco, *Carças gloriosas*, p. 57.

dículo literário em que caem os deputados e reduz toda a Assembléia a um palco de má retórica. Sua sátira, curiosamente, também se faz através de recursos à literatura, como ao dizer que certo deputado, sendo da Armada, tinha entretanto como maior feito de navegação apenas o fato de ser conterrâneo de Odorico Mendes, que traduzira a *Odisséia*. Ou nessa outra:

“Francisco Prisco de Souza Paraíso nasceu parte em verso rimado, parte em verso branco. [...] Não sei se foi ele, se um parente que, em eleição na Bahia, se bateu com o político Aristides Milton, que venceu o pleito e passou o seguinte telegrama aos correligionários: Paraíso Perdido. Milton.”²¹

As anedotas e as tiradas de espírito são quase sempre, bastante divertidas (e é isso, aliás, que o salva do insuportável estilo eloqüente); mas, ao final, não passam de anedotas, piadas engraçadas que não têm o valor corrosivo do humor modernista. Ou pior que isso, talvez; no fundo trata-se, de fato, dessa boêmia de espírito, diletante e dispersiva, que serve somente para divertir o burguês. Os artigos sobre a Constituinte não podem sequer serem considerados como políticos, pois são na realidade crônicas humorísticas em que só acidentalmente se toca em política.

6. A alienação e a crítica

Aí está um traço típico de Grieco: assim como é um absentista em literatura (afirmação que poderá parecer estranha, em se tratando de tal polemista — mas faço-a para significar que ele não adere a nenhuma corrente literária, não toma uma posição

²¹ *Idem, ibidem*, p. 110.

dentro do Modernismo, é um “independente” como tantos ecléticos gostam de dizer de si mesmos), assim como se caracteriza por seu distanciamento das vanguardas da época, assim também — e em plano muito mais marcado — é um absenteísta em política. Em artigo publicado no *Boletim de Ariel* define-se como “um animal a-político”²²; em outro texto refere-se nesses termos à atividade política nacional:

“Ainda depois disso a política empolgou-o, empolgou-o a virago hedionda que tem petrificado e cretinizado tanta gente boa do Brasil. Mas o nosso Abner não se mineralizou, não se embruteceu em contato com tantos oradores e legisladores de borra, Demóstenes ainda com muitos calhaus na dicção e Robespierres infelizmente sem cadafalso.”²³

Essas observações, mais semelhantes às opiniões de um membro conspícuo da classe média que às convicções de um intelectual atuante na vida literária do país, revelam bem uma ideologia reacionária. Agripino, na verdade, jamais pensou detidamente em política. Os conceitos que emite sobre a Revolução Francesa — e os dá a sério — são risíveis: os revolucionários são “charcuteiros com pretensões a legisladores”, ou “demagogos que nada compreendiam das instituições políticas” e “traíam um ódio incontido à superioridade, a qualquer gênero de superioridade”.²⁴ Seus comentários ao livro *Ensaio brasileiro*, de Azevedo Amaral, são fraquíssimos, feitos no nível saudosista de quem nada entendeu da revolução industrial e anseia pelo “espírito

²² *Idem*, “De uma entrevista comigo mesmo”, *BA*, ano III, nº 2, novembro de 1933, p. 41.

²³ *Idem*, “Um jornalista”, *BA*, ano III, nº 3, dezembro de 1933, p. 60.

²⁴ *Idem*, “Camille e Lucille Desmoulins”, in *O Jornal*, 26/05/1929.

cristãmente fraternal da Idade Média”.²⁵ Mais absurdas são as opiniões sobre a educação, espantosamente grosseiras. Transcrevamos um trecho, onde Agripino combate a democracia e a democratização da cultura:

“Muito mais apreciável foi o resultado obtido nos tempos em que a cultura era o privilégio de uma *élite*, tempos em que apareceram exatamente os pensadores e os poetas mais característicos de todo um povo, os Alighieri, os Camões e os Descartes, sendo que os próprios filhos da plebe, quando se chamavam Shakespeare ou Boileau, sabiam ingressar sem esforço no templo da Glória.”²⁶

Coisas assim deixam de ser engraçadas se nos lembrarmos de que foram escritas por um homem que era publicado e lido em um dos nossos maiores jornais.

Agripino jamais se entregou à ação política, jamais pertenceu às fileiras ativas da direita. Chegou a censurar Plínio Salgado e a aconselhá-lo a abandonar, em seus romances, as preocupações com a “juventude civil e militar” do país.²⁷ Um pouco antes da guerra, já se ria das farsas pomposas do fascismo. Mas declarações como esta o situam irremediavelmente à direita, pois tal concepção elitista da educação não deixa de ser política só por seu autor se definir como apolítico.

Nessa definição, portanto, Agripino também se enganava: assim como sua desejada independência das escolas literárias e seu propósito de crítica impressionista mascaram na verdade uma adesão ao ecletismo pré-modernista e um desejo de fazer

²⁵ *Idem*, “Ensaio brasileiro”, in *O Jornal*, 15/03/1931.

²⁶ *Idem*, *Vivos e mortos*, p. 75.

²⁷ *Idem*, “O cavaleiro de Itararé”, *BA*, ano II, nº 8, maio de 1933, p. 208.

literatura em vez criticá-la, assim também seu absentismo político apenas oculta (revela) a alienação e o desligamento da problemática social.

E nesse ponto mais uma vez se distancia do Modernismo. Das duas correntes políticas em que o movimento cindiu-se na década de 30 irradiava — certa ou errada — uma vontade de participação na vida nacional que vinha revelar — mais uma vez na história de nossa literatura — seu caráter empenhado e seu desejo de contribuir para a formação do país. Esquerda e direita modernistas assumiram durante o longo período da ditadura uma consciência da nação e de seus problemas e trataram de procurar a origem dos males em nossas raízes. Agripino parece nada ter compreendido dessa necessidade, como se pode inferir por suas declarações a Homero Senna:

“Além do mais, o movimento modernista de certa maneira fracassou, pois pretendendo ser uma revolução contra o passado, determinou esse surto prodigioso de estudos históricos que aí vemos. Há um enorme interesse do público pelas biografias, pelos ensaios de interpretação da nossa evolução política, pelos livros de memórias. Ora, um dos postulados do Modernismo era exatamente o combate à Tradição. Produziu, portanto, efeito contrário.”²⁸

A confusão entre História e Tradição não pertence só a ele, naturalmente. Pode-se mesmo dizer que a essência do conservadorismo é essa incompreensão da dialética dos fatos: a direita do Modernismo procurou em nossa História exatamente o que era apenas Tradição. Agripino, portanto, encontra-se aqui numa situação curiosa: demonstrando cair na mesma confusão da direi-

²⁸ *Idem*, citado por Homero Senna, *BCAG*, pp. 358-9.

ta, identifica-se a ela; mas recusando explicitamente essa pesquisa e adoção do tradicional, recusa-se também a endossar as posições direitistas. De qualquer maneira, entretanto, seu erro não está aí. Seu erro fundamental está em não ter percebido que o Modernismo não era apenas uma “revolução contra o passado”, desligado da continuidade da vida histórica, mas era também a tentativa profunda de encontrar uma linguagem adequada à expressão e à modernização da vida nacional.

Por que Grieco não conseguiu alcançar esse significado? Podemos levantar aqui a hipótese que nos dará a união entre os três aspectos de sua obra que viemos examinando: sua concepção de crítica literária, suas idéias políticas e sua posição face ao Modernismo. Com efeito, vemos agora que os três fatores estão interligados e se ajustam como peças do mesmo jogo: impressionismo crítico, descompromisso com a vanguarda modernista e alienação política são aspectos simétricos e complementares de uma mesma atitude face à literatura, a atitude que reduz a obra de arte às flores de um jardim, que vê no exercício da crítica um passeio epicurista e uma simples conversa amável de homens cultos. Esse alheamento à função social da literatura é ainda, por outro lado, reflexo da alienação política, e acaba por resultar no mau entendimento do sentido profundo que teve a revolução literária realizada pelo Modernismo.

Os temas da reação



Tristão de Athayde (1893-1983)

1. O católico e o crítico

Em 1928, levado pela mão de Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima convertia-se ao catolicismo. Por nove anos — desde 1919 — praticara assiduamente, na imprensa, a crítica literária, e durante esse tempo seu pseudônimo de Tristão de Athayde, aparecendo regularmente a encimar a coluna Vida Literária, acabara por criar uma *imagem*. Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. Era conhecido como o crítico lúcido, inteligente, imparcial, sereno, culto, dotado de sensibilidade, argúcia, e espírito aberto o bastante para ser capaz de perceber, nas hesitações de um estreamente, as potencialidades do talento.

Sua influência no desenvolvimento da literatura brasileira durante o decênio de 20 foi, portanto, muito grande. Mas a conversão ao catolicismo, em 1928, se marca uma nova etapa em sua vida intelectual marca também uma nova maneira de se encarar o crítico literário. A qualidade de imparcial, que antes lhe era reconhecida, passa agora a ser-lhe negada. Um crítico que tem po-

sição filosófica definida — especialmente se essa posição guarda traços de sectarismo e intransigência, como se atribui de forma geral ao catolicismo — não poderá ser imparcial. Modifica-se a *imagem*, criada durante os anos de atividade crítica anteriores à conversão, e diminui consideravelmente a influência exercida por seus juízos e opiniões, que se acredita agora estarem “viciados” pela ideologia assumida ao abraçar o catolicismo.

Esse novo “juízo do crítico” repousa, de início, sobre uma concepção naturalmente inaceitável: a que enxerga, na adoção de uma posição filosófica totalizante, incompatibilidade com o exame justo e objetivo da literatura. Esse conceito, vindo certamente do impressionismo crítico, exige do examinador da obra literária uma disponibilidade utópica, como se qualquer juízo de valor ou qualquer opinião emitida sobre um livro não estivessem baseadas, de princípio, numa visão da literatura e numa visão do mundo. O próprio Alceu, em diversas oportunidades, repeliu esse tipo de raciocínio, demonstrando existir inclusive uma “metafísica implícita” em tal tipo de exigência.

Entretanto, é preciso ir além dessa objeção simplista e procurar, na recusa ao crítico católico por parte de setores literários da época, razões de maior peso. E a objeção maior, ao que parece, não é à adoção de uma filosofia qualquer, mas a um certo conflito que estaria ocorrendo, entre a maneira rígida com que o crítico aplicava os princípios católicos e as exigências específicas que a obra literária impõe para o seu julgamento. Tal parece ser, por exemplo, o sentido da crítica, levantada, já no decênio de 40, por Álvaro Lins, ao acusar Tristão de Athayde de estar introduzindo, demasiadamente, critérios éticos no julgamento de obras estéticas.¹

¹ *Apud* Tristão de Athayde, “Críticas”, in *Vida Literária, O Jornal*, 14, 21 e 28/12/1941.

Trata-se, nesse caso, não da recusa ao catolicismo ou a qualquer filosofia, mas da recusa a uma determinada maneira de criticar que, subordinando os critérios estéticos aos critérios éticos, resultaria numa visão distorcida e falsa da literatura.

Certo ou errado — e esperamos examinar adiante mais detalhadamente o problema — o fato é que, após a conversão e em decorrência dela, declina sua influência, que já não se estende por tantos setores da vida literária, embora ainda se mantenha forte e atuante nos círculos católicos. Além disso, o próprio fato da conversão leva Alceu Amoroso Lima a outros campos de interesse que não os especificamente literários, e sua atividade intelectual, ligada à ação de liderança do catolicismo brasileiro, transbordará para a filosofia, a política, o direito, a economia etc.

Um rápido balanço de sua produção nos anos que vão de 1929 a 1941 servirá para caracterizar de forma mais clara os tipos de interesses que o ocupam durante a década. (Incluo os anos de 29 e 41 apenas para situá-lo melhor e levando em consideração que essas pontas extremas são de bastante atividade tanto para o crítico literário quanto para o católico militante). Nesses treze anos, publicou vinte e três livros, em grande parte dos quais recolheu o mais importante de sua contribuição aos jornais. O que ressalta imediatamente dessa volumosa produção é que apenas cinco títulos contêm estudos sobre literatura, todo o resto abordando temas políticos, econômicos, sociológicos ou religiosos. Além disso é preciso observar que um dos livros dedicados à literatura (*Contribuição à história do Modernismo*, 1939) contém artigos publicados em 1919 e 1920 e só então reunidos nessa coletânea.

O simples exame dos títulos nos revela, por conseguinte, que o foco de atenção se desvia consideravelmente do fenômeno literário para incidir sobre outros problemas. A proporção é esmagadora. Mas ainda há mais: na amostragem que fizemos de artigos publicados em suas duas colunas de crítica literária (Vida

Literária, anos de 1929, 1930, 1931, 1939, 1940, 1941; Letras Estrangeiras, anos de 1934 e 1935) verificamos que entre setenta e nove artigos apenas trinta e dois constituem de fato crítica literária, isto é, menos da metade aborda livros de ficção, poesia, crítica ou história literária. Todo o resto discute, comenta ou resenha livros de assuntos os mais diversos, demonstrando grande variedade de interesses. Isso transparece ainda no livro *O espírito e o mundo*, de 1936, onde recolheu artigos publicados na seção Letras Estrangeiras (*O Jornal*, do Rio de Janeiro) durante os anos de 1933 a 1936: em trinta e um estudos apenas onze se referem à literatura.

Esses dados numéricos têm uma importância relativa, na medida em que mostram, de forma muito clara, o pequeno lugar que a literatura ocupa no universo intelectual do “crítico do Modernismo”, no período imediatamente posterior à sua conversão. Porque trata-se, como é evidente, de uma conseqüência da posição de catolicismo militante. Eis como o próprio Alceu descreve o processo que, após a conversão, o “passo avante”, como ele a chama, levou-o a sair da esfera do “estritamente literário”:

“Mas sempre na convicção de que, longe de abandonar a crítica, esse passo avante me levaria também, não apenas a satisfazer uma fome invencível de conhecer, mas ainda um poder de analisar, com mais fidelidade, as obras e os autores submetidos à minha própria e limitada visão crítica. Tanto assim que não abandonei a crítica, a partir de 1928, e apenas procurei alargá-la, passando a preocupar-me com livros e problemas não estritamente *literários*, nem predominantemente *brasileiros*. Alargando assim o que julgava ser o domínio da minha atividade crítica, ia também com isso abandonando a crítica militante e literária, para me ocupar, predominantemente, com outros domínios do pensamento e da ação. Pois já

então as exigências intrínsecas da própria Verdade, que tranquilizara a minha sede de plenitude, me levaram a sair daquela *splendid isolation* do início e a vir para o domínio ingrato da vida ativa e do ‘apostolado cristão’.”²

Não se pode dizer, portanto, que Alceu Amoroso Lima tenha sido, durante os anos trinta, predominantemente um crítico literário, como o fora na época dos grandes combates estéticos do Modernismo. Nem se pode admitir, igualmente, que sua influência *literária* tenha sido tão grande como o fora durante os anos vinte. Todavia, permaneceu ainda crítico, e sua opinião manteve algo do peso que, no passado, tornou-o capaz de revelar e consagrar um escritor estreante. Apesar da recusa de alguns setores intelectuais, sua liderança continua a exercer-se, pois é ainda o “mestre” que se impõe, pelo alcance da cultura, a parcelas da segunda geração modernista.

E também há o reverso da medalha. Se, após a conversão, perde prestígio entre os não-católicos, seu “apostolado cristão” leva-o a ocupar a liderança do grupo formado em torno do Centro D. Vital e, mais tarde, leva-o também à presidência da Ação Católica. Sua atividade é intensa, e a liderança política terá inevitáveis reflexos na liderança literária. Pois lembremo-nos que, exatamente nesse momento, entrávamos na fase “política” e “participante” do Modernismo. A conversão de Alceu faz parte do abandono geral das discussões predominantemente estéticas, trocadas pelo fascínio dos debates ideológicos. Em consequência, uma visão de sua atividade crítica durante o decênio de 30 terá de levar em conta, forçosamente, esse aspecto: sua adesão integral ao catolicismo (projeto ideológico) e as repercussões que isso trouxe às suas

² Tristão de Athayde, *Estudos literários*, vol. I, p. 34.

atitudes face à literatura (projeto estético). Para tanto torna-se necessário, antes de mais nada, traçar-lhe um perfil ideológico, ressaltando os traços e características mais marcantes de suas posições. Em seguida procuraremos ver como essa ideologia interfere em suas preocupações e em seus julgamentos mais estritamente literários, ampliando-os ou deformando-os. Paralelamente a esses dois pontos, procuraremos referir nossas conclusões ao desenvolvimento do Modernismo, na medida em que esse movimento, ao engajar-se nos problemas políticos e sociais do país, assume aspectos diferentes daqueles que marcaram sua primeira fase.

2. A tarefa de separação

Tratando-se de alguém cujas posições ideológicas sofreram sensível evolução durante um longo trajeto pela militância intelectual, torna-se necessário frisar que nosso trabalho se prenderá ao período delimitado. Sendo um exame dos interesses e das influências intelectuais durante o decênio de 30, e não um estudo global sobre o pensamento de Tristão de Athayde, não nos cabe a tarefa de examinar tal evolução. Apenas tentaremos definir aqui, como ficou dito, os traços principais de sua ideologia, tais como aparecem nos artigos e livros publicados na década ou nos anos próximos.

O primeiro desses traços, que surge em todos os artigos e está na base de toda a sua posição ante os vários problemas que enfrenta, é a crítica constante ao materialismo, que enquadra na denominação genérica de “naturalismo”. O materialismo, nas ciências como na filosofia e na arte, chocando-se com os postulados espiritualistas e finalistas do catolicismo, será apontado como o erro essencial do mundo contemporâneo, fonte e origem de todos os males que afligem os homens. Assim, sua tarefa crí-

tica aparece, primordialmente, como um combate acirrado contra a grande maioria das correntes de pensamento da época. Frente ao marxismo, à psicanálise, ao pensamento histórico ou sociológico evolucionista, à psicologia experimental ou à economia e à política de bases materialistas, sua atitude é sempre de reação e crítica, contrapondo-os àquilo que considera a visão globalizante do mundo e do homem, à filosofia que, no seu modo de entender, não perde de vista nem a matéria nem a substância e confere-lhes o seu exato lugar na hierarquia necessária das coisas. Defendendo o caráter científico da metafísica e da teologia, faz dessa posição o ponto central de seus debates contra todos os “naturalistas”. Na polêmica mantida com Azevedo Amaral em 1931, a propósito da Reforma Universitária e da implantação de cursos de filosofia e teologia na Universidade que se formava por iniciativa de Francisco Campos, explicita de forma muito clara essa atitude de crença naquilo que poderíamos denominar de “ciência teológica”. Como Azevedo Amaral refutasse sua proposta de inclusão daquelas matérias no *curriculum* universitário, alegando o caráter não-científico da metafísica e os problemas que isso traria para o Governo Provisório — que devendo manter-se neutro em questões filosóficas seria obrigado a escolher a linha doutrinária a ser ministrada na Universidade — replica-lhe distinguindo, entre as correntes do pensamento científico, duas grandes linhas diferentes. Para Tristão de Athayde situa-se precisamente nesse fato o núcleo de toda divergência entre “naturalistas” e católicos: enquanto os primeiros só aceitam a ciência enquanto conhecimento dos fenômenos, os outros a compreendem “como conhecimento tanto dos *fenômenos* (ciências positivas), como das *substâncias* (ciência metafísica)”.³

³ *Idem*, “Ciência e cientismo”, in *Vida Literária, O Jornal*, 19/04/1931.

Nesse ponto central, a afirmação do pensamento católico como compatível com a ciência e — mais — como o modo verdadeiro de se fazer ciência, por oposição à maneira errada e parcial que é o materialismo, vai apoiar-se toda a sua atividade crítica durante os anos trinta. Combatendo o “erro” naturalista é que procura afirmar a “verdade” católica. E por isso, dentro do que considera uma generalizada anarquia dos espíritos no mundo moderno, quando todas as posições filosóficas se confundem numa proliferação de heresias diversas (mas todas com origem comum no parcialismo materialista, que principia no nominalismo medieval, primeira ruptura da unidade tomista), dentro do quadro de confusões, equívocos e erros filosóficos em que se afunda o século XX, sua tarefa crítica assume um caráter claro de delimitação e distinção de posições. A cada passo estará apontando supostos desvios provocados pela visão “naturalista” das coisas. A crítica ao materialismo, assim globalmente encarado, será o motivo recorrente e obsessivo de seus artigos e livros, e a “separação de campos”, dentro do ambiente filosófico brasileiro, caracterizadamente eclético, quando não amorfo, parece ser o objetivo principal de seu trabalho. Doutrinário inflexível, eis o que afirma a Azevedo Amaral:

“Tanto mais quanto o que pretendo — [...] — *é separar e não reunir*. Sei perfeitamente que não tenho competência nem talento bastante para convencer (e já nem falo em converter...) um espírito da eminência do sociólogo dos ‘Estudos Brasileiros’. Nada faço, portanto, para reuni-lo a nós. *Desejo apenas delimitar os campos em que nos encontramos.*”⁴

⁴ *Ibidem.*

Em conseqüência seus artigos ganham uma característica peculiar: raramente discute princípios que não sejam de base, raramente procura refutar argumento de qualquer adversário sem descer de imediato à refutação dos princípios que subjazem à posição. Ao comentar, por exemplo, um discurso de Armando de Sales Oliveira, no qual o político paulista discorrera sobre a economia, a democracia e a instrução, ressalta imediatamente o “espírito liberal, republicano, democrata e burguês”, contrapondo-o ao espírito cristão. O comentário, ao subir a esse nível, deixa de ser o simples comentário de um discurso político e transforma-se em discussão de princípios filosóficos.⁵ É sempre ortodoxo, está sempre a “delimitar campos” — e Azevedo Amaral, na polêmica a propósito da Universidade, observou bem esse aspecto, escrevendo que “a argumentação do sr. Tristão de Athayde desenvolve-se em terreno doutrinário, no qual o articulista obedece à lógica do seu ponto de vista particular, tornando-se praticamente impossível o debate aos que não aceitam as premissas dogmáticas que lhe servem de ponto de partida”⁶.

3. Religião, Freud, revolução

Há um artigo de 1929 que pode ser considerado exemplar a esse respeito. Trata-se de uma longa crítica a Freud e à psicanálise, ligando-os ao desenvolvimento intelectual dos séculos XIX e XX e procurando, simultaneamente, aniquilar as bases do ma-

⁵ Tristão de Athayde, “Ouvindo um discurso”, in *Coluna do Centro, O Jornal*, 22/06/1936.

⁶ Azevedo Amaral, “O Estado e a educação”, in *O Jornal*, 15/04/1931.

terialismo.⁷ Aprofundemos um pouco o problema, examinando o artigo.

Em primeiro lugar Tristão de Athayde procura situar Freud e a psicanálise dentro da corrente “naturalista”. Inicia comparando o criador da psicanálise a Nietzsche, pois ambos, partindo do dogma evolucionista, teriam colocado o Homem como o ser supremo na hierarquia dos seres, com a diferença de que Nietzsche teria examinado o aspecto superior do homem, enquanto Freud teria examinado o aspecto inferior: “Ao passo que Nietzsche procurava examinar o homem *subindo* [...] — Freud procurava explicar o homem *baixando*. Baixando no indivíduo, a cada momento, pela subordinação do consciente ao subconsciente; baixando no indivíduo em sua vida cronológica, pela subordinação do adulto à criança; baixando na espécie humana pela subordinação do homem civilizado ao homem selvagem; e baixando enfim na escala biológica, pela subordinação do ser humano ao ser animal”.

Nessa escala descendente, prossegue Tristão, reflete-se a tendência do pensamento moderno “a uma inversão completa dos valores recebidos”. Desde a Renascença, com Copérnico e Galileu, desloca-se o homem para o centro de tudo, passa a predominar o individualismo: a livre-reflexão, com Descartes na filosofia; o livre-exame, com Lutero na religião; a livre-concorrência na economia; o livre-sufrágio, com Rousseau e a Revolução Francesa na política.

“E o curioso”, continua, “é que esse individualismo extremado, essa subordinação de Deus ao homem — que é o extremo de toda a inversão a que chegou o espírito humano em nos-

⁷ Tristão de Athayde, “Freud”, I e II, *in* Vida Literária, *O Jornal*, 05 e 12/05/1929.

sos dias —, foi auxiliado consideravelmente, no correr do século passado, por todos aqueles movimentos de idéias que julgavam, ao contrário, deslocar o centro de explicação das coisas do homem para a natureza”.

E observa a evolução do materialismo no século XIX, examinando as conseqüências do darwinismo (predomínio do homem sobre o homem, segundo a lei de seleção dos mais fortes), e do marxismo (predomínio do homem sobre a natureza). Daí concluir que “tanto em um como em outro o que vemos é o predomínio do Homem sobre Deus, suprema conquista do homem que se julga, em nossos dias, emancipado de todo passado, de todo preconceito, de todo sentimentalismo, de todo medo”.

Dentro desse quadro procura situar Freud. Sua idéia principal é a de que o materialismo, deslocando Deus do topo da hierarquia e substituindo-o pelo Homem, acaba por se transformar numa religião. Daí a preocupação de Freud com os problemas religiosos, para os quais procura criar uma teoria explicativa. Segundo Tristão de Athayde, a “escala descendente”, a “inversão de valores” feita por Freud ao procurar explicar a homem *baixando*, nada mais é que, paradoxalmente, uma *divinização* do homem através de sua *animalização*. Afastando seu aspecto de criação divina, ou seja, afastando Deus, o homem se diviniza, ocupa o lugar de Deus: “O homem fez da sua volta ao animal um motivo de orgulho e seu principal cuidado foi tomar o posto de Deus na hierarquia do universo, fazendo-se um deus”. E completa: “E em Freud tocamos essa monstruosidade típica do homem do século XX”.

A partir daí procura criticar a teoria de Freud, e o faz basicamente em três pontos: 1) Freud aceita *a priori* os postulados errôneos do antropologismo religioso do século XIX: o *agnosticismo*, o *evolucionismo* e o *determinismo*; 2) as ligações entre o complexo de Édipo, o sentimento de remorso e a religiosidade, ex-

postas em *Totem e Tabu*, não passam de uma “fábula”, uma “fantasia etnológica”, uma “hipótese secundária de Darwin, hoje absolutamente desprezada por todo etnólogo de responsabilidade”; a hipótese do desamparo como origem do sentimento religioso é um “psicologismo pueril”; 3) Freud é um dogmático de tipo diferente do religioso: aceitando, sem discutir, os três postulados acima referidos, “se inclui nesse movimento de dogmatismo cientista que pretende hoje em dia substituir o dogmatismo religioso. Prova patente de que ignora tanto o que é o *dogma*, no verdadeiro sentido religioso (fixação de uma verdade revelada), como o que é a ciência experimental, no seu necessário anti-dogmatismo”.

Até aí o artigo. Podemos ver nele, facilmente, duas importantes facetas da atitude de Tristão de Athayde ao tratar criticamente um pensamento oposto ao católico. Primeiro, o aspecto já referido de sua tendência a ir imediatamente à refutação dos postulados filosóficos do adversário. Num artigo que pretende ser de crítica ao materialismo, desce logo às posições de partida e as recusa. Se aceito a idéia de Deus e do absoluto como uma “verdade revelada”, não posso aceitar o agnosticismo; se aceito a doutrina católica da criação, tenho de recusar o evolucionismo; e, afinal, se existem a Providência e o livre-arbítrio, como conceber o determinismo? O debate torna-se, como diz Azevedo Amaral, praticamente impossível. O que há não é uma discussão do materialismo, mas uma oposição de postulados a postulados.

Com efeito, trata-se menos de convencer (converter...) que de delimitar os campos (embora, é claro, como consequência essa delimitação possa levar — e de fato levou — à conversão). Essa tarefa de separação clara (em meio à “anarquia filosófica”) do “naturalismo” e do catolicismo, é o primeiro aspecto que queríamos ressaltar.

O segundo é a sua convicção de que o materialismo, divinizando o homem, conduz a uma religião do homem, a uma an-

tropolatria. Essa idéia é freqüente em sua obra nesse período, constituindo-se num dos temas obsessivos de sua crítica ao naturalismo filosófico. O teólogo inglês John Aubrey, escrevendo sobre seu mestre Davenant, anotou:

“Nos meus tempos de aluno de Oxford, lembro-me de que ele nem queria ouvir falar na Nova Filosofia Cartesiana, porque, segundo sua opinião, o aparecimento de uma nova filosofia implicaria inevitavelmente o despontar duma nova religião. E tinha razão.”⁸

No que respeita ao naturalismo, a posição de Tristão de Athayde é praticamente igual. Escrevendo sobre a eugenia, a propósito do I Congresso de Eugenia que se realiza no Brasil,⁹ observa que, integrando-se no quadro geral da filosofia materialista, essa nova ciência corre o perigo de se transformar em religião:

“O que eu desejo portanto acentuar é que, em todos os eugenistas modernos que procuram ter do problema uma visão não apenas médica ou política, mas filosófica, o que encontramos é a eugenia não mais como ciência, mas como religião. Já não há mais o estudo da eugenia, há o culto da eugenia. Já não se trata mais de uma ciência de observação, ou de experimentação ou de especulação. E sim de uma ciência de modificação e de criação dos fatores fundamentais da vida. Uma Antropologia — quase diria teológica — como ciência suprema, da qual todas as outras são simples *ancilae*. A teologia do homem deificado do século XX.”¹⁰

⁸ John Aubrey, citado por Neil Middleton, *in Os católicos e a esquerda*, p. 7.

⁹ Tristão de Athayde, “Limites da eugenia”, I e II, *in Vida Literária, O Jornal*, 07 e 21/07/1929.

¹⁰ *Ibidem*.

Da mesma forma é encarada a Revolução: como substituição do espírito religioso dos povos. Examinando a Revolução Russa e os levantes chineses de 20, observa tratar-se da “vontade” de uma minoria arrastando o “instinto” de uma maioria, e que essa “vontade” e esse “instinto” não são mais que “a fé, uma fé pervertida ou radicalmente invertida”. É, portanto, a religião aparecendo “sob vestes inteiramente diferentes”, e quem vê o culto a Lênin ou a Sun-Yat-Sen sentirá facilmente que o “materialismo revolucionário é uma religião”.¹¹

A mesma afirmação surgirá mais tarde quando, a propósito da mística nazista, critica o nacional-socialismo por ter ido buscar alento no “passado pagão” do povo germânico, desprezando o “passado cristão”. “A Revolução”, afirma, “é sempre uma religião que erra de objetivo”¹², afirmação que é retomada mais uma vez em 1944 — como para mostrar a importância que tem para ele essa idéia: “Toda Revolução verdadeira é uma Religião que se ignora.”¹³.

Isso o levará naturalmente — como católico — a uma atitude reacionária, de oposição absoluta a qualquer espécie de Revolução. Sua crítica principal ao livro de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, é exatamente essa. Contesta o remédio proposto pelo escritor paulista para o Brasil, observando que todos os males apontados vêm “exatamente do revolucionismo orgânico de nossa alma, desse mesmo ‘anárquico e desordenado individualismo’ que ele observa muito justamente em todos nós”; a solução vi-

¹¹ Tristão de Athayde, “Formação espiritual do Brasil”, I e II, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 11 e 18/08/1929.

¹² *Idem*, “Thor e Pan”, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 17/03/1940.

¹³ *Idem*, “Três ases”, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 14/05/1944.

ria, não da revolução, mas da “contra-revolução, da volta às raízes, da reposição da nacionalidade em sua estrutura fundamental, e para dizer tudo em uma palavra — de uma recristianização total do Brasil”.¹⁴

Mas, nessa última expressão — “recristianização total do Brasil” — tocamos em outro de seus temas principais, sobre o qual convém que paremos um instante.

Tanto quanto a religião, o problema da nacionalidade ocupa um lugar importante em seu pensamento. Poderíamos, inclusive, ir mais longe e afirmar que os dois temas — catolicismo e Brasil — estão unidos de forma indissolúvel em seu espírito. Nos primeiros anos da década de 30 essa ligação é explícita e aparece diversas vezes em seus artigos, quando resenha um grande número de livros que falam sobre a formação do povo brasileiro. Mais tarde, quando a militância no catolicismo vai absorver a maior parte de suas atividades, essa ligação não deixa de existir. Apesar das afirmações em contrário, garantindo estar interessado antes de mais nada no problema da salvação individual e na “situação geral do homem e de seu destino”¹⁵ sente-se com facilidade, através da leitura de seus artigos, que o Brasil e os problemas nacionais permanecem como alvo importante de suas inquietações. E mais: percebe-se com igual facilidade que seu trabalho de arregimentação dos católicos brasileiros tem por fim influir de maneira decisiva nos rumos do país, através da criação de um novo tipo de mentalidade religiosa, ativa e atuante.

¹⁴ *Idem*, “Retrato ou caricatura?”, in *Vida Literária, O Jornal*, 06/01/1929.

¹⁵ *Idem*, apud Nelson Werneck Sodré, *Memórias de um escritor*, vol. I, p. 140.

4. Tradição e catolicismo

Pensar o Brasil, descer às raízes da nacionalidade e procurar ali a seiva capaz de fortificar e fazer crescer, detectar o que é “nosso” e afastar todo o perigo de “mimetismo descaracterizador”, são preocupações axiais tanto na atividade de proselitismo religioso e/ou político como na atividade de crítico literário. Nesse ponto, situa-se Alceu dentro da conhecida tradição de nossa literatura, que teve sempre como um dos traços principais seu caráter “interessado” e a preocupação com o nacional.¹⁶ Mostra-se também perfeitamente imbuído do espírito modernista de “redescoberta do país”, embora divergindo, por sua posição católica, das múltiplas soluções aventadas pela tropa de choque do movimento — Oswald de Andrade à frente.

O estudo das origens brasileiras, cuja compreensão é julgada indispensável para se determinar os rumos novos da literatura, leva-o a resenhar e criticar, em sua coluna literária, livros que abordam os assuntos mais diversos. Tal atitude foi censurada por “certos críticos ante-diluvianos”, e a resposta mostra-o consciente da literatura como fenômeno cultural:

“A literatura não pode ser considerada entre nós como uma atividade puramente estética. Ela depende, como tudo aqui depende, em seus fundamentos, do que é hoje o tema fundamental de nossas cogitações: a formação da nacionalidade. E se devemos evitar o erro de nos transformarmos em simples formadores da nacionalidade — de modo a censurar toda atividade estética como superfetação, ou subordinar a nossa ex-

¹⁶ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 18.

Os temas da reação

pressão literária a moldes necessariamente determinados pelo nosso estado primário de formação —, devemos também fugir do estetismo que tanto tem artificializado as nossas letras. Tudo que se refere portanto à elaboração desse corpo social de que somos parte está direta ou indiretamente ligado à literatura, segundo o conceito amplo que devemos emprestar a esse termo. E é da formação da raça brasileira que se cogita [trata-se do artigo sobre a eugenia — nota nossa]. Isto é, do elemento indispensável e primordial para termos um dia uma literatura realmente brasileira.”¹⁷

Declarações do mesmo teor aparecem com freqüência, e um dos prováveis motivos que o levam a insistir tanto no assunto — além, é claro, dele constituir o “tema fundamental de nossas cogitações” — é a dupla crença de que as raízes do Brasil estão plantadas sobre o catolicismo e de que o país só se regenerará através da volta a essas origens católicas. O próprio desenvolvimento das letras, segundo seu modo de ver, só será possível na medida em que todo o país se voltar para o passado cristão e for capaz de se modificar *com base nesse passado*. Considerando o problema estético como subordinado ao problema maior da criação da nacionalidade, e este último como subordinado ao problema religioso, estabelece uma hierarquia de prioridades que devem ser seguidas caso se deseje a transformação nacional.

Por essa época (1929), e também pela década de 30, esse é o ponto que marca fundamente sua maneira de encarar o futuro das letras brasileiras. Acredita então que a primeira fase do movimento modernista acabara e que iria começar uma nova fase

¹⁷ Tristão de Athayde, “Limites da eugenia”, I, in *Vida Literária, O Jornal*, 07/07/1929.

criadora. Tendo sido feita a crítica do passado e tendo sido abertos novos caminhos para novas aventuras, o importante agora era voltar às raízes e criar a partir delas — sob pena da nova criação transformar-se em “qualquer coisa de efêmero, arbitrário, artificial”. O problema estético fica, dessa maneira, subordinado a outros problemas:

“O problema estético depende do problema social, do problema político, do problema moral e filosófico, e finalmente do problema religioso. Já não estamos no momento de procurar formas novas ou estilos originais. Tudo isso virá como consequência e não como causa. Será produto de uma ação mais completa ou cairá por si, sem eco e sem continuidade. Há uma coisa mais séria que a literatura: é o homem. E uma coisa mais urgente que a estética brasileira — o Brasil.”¹⁸

A justeza dessas observações — em si perfeitamente corretas, já que a literatura é, de fato, produto de uma cultura, dela dependendo para o seu desenvolvimento — parece toldar-se apenas no instante em que aconselha a não “procurar formas novas ou estilos originais”, já que isso virá “como consequência e não como causa”. A posição ressent-se da falta de um entendimento mais correto — ou mais dialético — das relações entre literatura e sociedade. Tristão parece acreditar que tudo ocorre de maneira mecânica, um fator se subordinando ao outro, como se existisse uma escala hierárquica rígida:

“O nosso mal é nas raízes. E é nas raízes que é preciso agir. E é por isso que o plano literário vem depois do plano social. E o plano social depois do plano filosófico. E o filósofo-

¹⁸ *Idem*, “Pátria nova”, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 29/09/1929.

Os temas da reação

fico depois do plano religioso. Para termos uma literatura nossa, para termos uma sociedade melhor, para termos uma política mais sadia, para termos uma economia mais justa, precisamos ter ordem em nossas idéias e disciplina em nossos sentimentos. E isso só se obtém por um movimento de ação filosófica e religiosa, e pela subordinação do problema político aos problemas morais e especulativos, do que se toca com os sentidos ao que se penetra com a inteligência. A restauração religiosa e filosófica, portanto, é a condição primordial de toda a regeneração política, econômica, científica ou estética. Não teremos arte, nem ciência, nem ordem social estável, se não cuidarmos de combater a anarquia primordial, religiosa, filosófica e moral, que ainda nos domina.”¹⁹

Embora exista a ressalva de que o escritor não deve se transformar apenas em um “formador da nacionalidade”, é fácil verificar como, na prática, essa crença na hierarquia dos problemas leva-o a distorcer a visão da literatura. Tal fato se traduzirá, como veremos adiante, por uma valorização de certas obras cujo valor único é seu afinamento com as necessidades do crítico, e por uma depreciação de outras obras cujo valor literário repousa principalmente na capacidade de inovação lingüística. Sirvam de exemplos, para o primeiro caso, o apreço em que o romance pós-tumo de Jackson de Figueiredo é tido por Tristão de Athayde, e, para o segundo caso, sua recusa a certas invenções da poesia oswaldiana, consideradas como importações européias.²⁰

Mas, por enquanto, afastemos o estudo das interferências ideológicas na prática da crítica literária, e tentemos fixar os se-

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Tristão de Athayde, *Estudos literários*, vol. I, pp. 996 ss.

guintes pontos: 1) a preocupação de Alceu Amoroso Lima com os problemas da formação nacional; 2) sua visão da literatura como produto cultural que, portanto, depende em seu desenvolvimento de uma correta compreensão dos outros aspectos do *corpus* social; 3) a idéia da existência, entre os vários aspectos da sociedade, de uma hierarquia na qual o elemento situado no ponto mais alto é a religião.

Sobre esse último ponto é que se estende mais longamente e por um maior número de vezes, procurando demonstrar a importância do catolicismo na formação do povo brasileiro. Em tom polêmico, reivindica com insistência melhores estudos sobre a influência que a religião católica teve no processo de construção da nacionalidade. Fazendo a crítica ao livro de Batista Pereira, *Formação espiritual do Brasil*, anota uma de suas idéias principais:

“E foi nessa pesquisa da nossa alma que o sr. Batista Pereira, partindo do puro agnosticismo e submetendo a nossa história a um estudo rigorosamente objetivo, pôde chegar a esta corajosa conclusão, diante da qual têm esbarrado os preconceitos naturalistas de muitos historiadores nossos: ‘— O catolicismo moldou nossos antepassados e seu influxo ainda sobrevive no inconsciente dos seus mais irredutíveis negadores. É nesse *subtractum* moral, trazido pelos primeiros colonos, acendrado pelos primeiros jesuítas, combatido pelo pombalismo, pelo enciclopedismo e pelo ateísmo, mas sempre dominante, graças à sua preservação especialmente no interior do país, pela força de inércia e pelo respeito à tradição, que reside a mola das nossas ações e a explicação da nossa vida.’”²¹

²¹ *Idem*, “Formação do Brasil”, in *Vida Literária, O Jornal*, 05/10/1930.

A importância do elemento religioso é grande inclusive por ser ele um dos fatores primordiais de nossa unidade. “Quando as populações coloniais se levantaram espontaneamente contra os franceses, ingleses e holandeses”, escreve Tristão de Athayde, “era sobretudo e *explicitamente* a revolta contra o sectarismo protestante que as animava”. A obra dos jesuítas teria sido, no seu entender, essencialmente uma obra de “coesão nacional”, pois a religião é um laço que une as classes sociais e raças diversas, conferindo-lhes um mínimo de homogeneidade e igualdade. A mestiçagem intensa que se processou no Brasil só foi possível, sem se degenerar “numa perda absoluta da personalidade”, graças justamente à existência “desse laço de Fé que estabeleceu sempre um nível comum no sobrenatural, para compensar o desnivelamento incessante das condições e operações culturais”.²²

Esse papel atribuído à religião, de “laço” entre as classes sociais, isto é, de elemento unificador da nação, é encarecido várias vezes. A crítica aos governos que adotam uma filosofia contrária à da “maioria do povo”, rompendo assim a unidade que deveria existir, é outra das constantes temáticas de sua obra. Enxerga, por exemplo, no movimento da Escola de Recife, em Sílvio Romero e Tobias Barreto, uma ruptura com o espírito nacional, um divórcio das nossas origens católicas. E esse é um mal tanto maior quanto foi imensa a influência do “naturalismo” sobre as gerações de brasileiros que se formaram sob o influxo das idéias evolucionistas e materialistas do século XIX. A insistência com que bate nessa tecla acompanha o mesmo ritmo da sua crítica geral ao materialismo. Está sempre assinalando, como o faz nos comentários ao *Retrato do Brasil*, os males do “revolu-

²² *Idem*, “Alicerces do Brasil”, I e II, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 08 e 15/09/1929.

cionismo orgânico” de nossa alma, que acredita provenientes, em grande parte, das influências exercidas pelo anti-espiritualismo da Escola de Recife.

Também Pombal, no seu anticlericalismo característico, não escapa de ser responsabilizado por outra das rupturas com as raízes religiosas. O déspota que procurou modernizar a vida intelectual portuguesa teria provocado, através das reformas no sistema educacional, a introdução de idéias “heréticas” enciclopedistas na Universidade de Coimbra, estabelecendo em Portugal uma “anarquia religiosa”. A expulsão dos jesuítas e a vinda para o Brasil de um clero influenciado pelo jansenismo e pelo galicanismo constituem, para Tristão de Athayde, uma das “anomalias do senso religioso” em nosso país. Reaparece aqui mais uma vez sua posição radicalmente reacionária: considera o liberalismo e o espírito revolucionário do clero brasileiro, participante de tantos movimentos de nossa vida pública, um entrave “à ação da Igreja na formação da nacionalidade”. As posições assumidas pelo clero são tomadas por consequência da “terrível anarquia dos espíritos”, isto é, dos desvios à ortodoxia católica, e condenadas como erros que levaram o país a uma situação de desequilíbrio.

5. A história e a ordem

No extremo, a visão de Tristão de Athayde chega a tocar a simplificação absoluta. Acreditando na “hierarquia dos problemas”, no ápice dos quais coloca a questão religiosa, acaba por concluir que o estado geral de carência em que se encontra o país deve-se, no fundo, à mesma “anarquia dos espíritos” e à traição cometida contra as origens católicas. O tema da “República agnóstica e laica” é repisado com insistência: a discussão sobre o ensino religioso encontra-o na liderança da posição católica du-

rante os anos que se seguem a 1931, atacando o laicismo bem como o monopólio da educação pelo Estado. A propósito de incidente com a imagem de Cristo na sala de um tribunal do júri, escreve dois artigos em tom polêmico e panfletário; aliás, sua reação nesse episódio é tão típica de suas idéias sobre o assunto que merece um aprofundamento.

O fato origina-se no protesto de um jurado (contra a permanência da imagem de Cristo na sala do Tribunal do Júri) e na subsequente decisão do juiz (mandando “apagar as luzes que iluminavam a mesma imagem”). Tristão escreve o primeiro artigo, em tom apaixonado que em geral não usa, apresentando sua “formal desaprovação a qualquer desses dois atos”²³. Argumenta que a imagem de Cristo, sendo símbolo, não de uma seita, mas “da verdade e da bondade em sua pureza extrema”, e tendo a “tradição brasileira” se formado à sombra da cruz, é justa a sua manutenção: “Só em Cristo”, afirma, “podemos encontrar esse símbolo da nacionalidade a cuja luz se formou o que temos de mais nosso em nossa alma”.

Três dias depois surge o segundo artigo, em tom mais analítico e menos panfletário. Tristão interpreta o incidente como uma revivescência pura e simples do laicismo da Primeira República que, procurando ignorar o fato de a imensa maioria do povo brasileiro ser cristã, promulgara uma Constituição dissociada dessa realidade. Encontra-se aí um argumento freqüente em suas críticas ao caráter agnóstico e laico da constituição republicana. Partindo da idéia de que o povo é católico, não pode admitir uma constituição que despreze esse dado. O incidente do júri seria sím-

²³ *Idem*, “Cristo no júri: carta aberta ao Dr. Margarino Torres”, *O Jornal*, 18/03/1931.

bolo de situação original: um país de população religiosa, cujas leis não levam em conta esse fato.

“Estamos diante de um sintoma típico do artificialismo político e jurídico que há quarenta anos vem dominando o Brasil e que deu por terra com a primeira República. O que desejam esses remanescentes do jacobinismo histórico do século passado é perpetuar aquele dissídio desastroso entre um Estado agnóstico e um povo cristão.”²⁴

O título do artigo, “Encruzilhada”, reflete bem uma esperança (ou uma ilusão) nutrida por Alceu àquela época, ilusão que em breve iria se dissipar, com a Reforma Universitária. A Revolução de 30, banindo a República Velha, deixara aberto um campo virgem para novas experiências. A esperança era de que houvesse uma modificação nas relações da Igreja com o Estado, que a Igreja fosse considerada a partir daí não mais como “uma instituição privada”, mas como “a maior força moral ativa no meio dos homens e cuja existência no Brasil é o maior laço espiritual de suas populações”. Eis como termina esse artigo, escrito cinco meses após a vitória das forças revolucionárias:

“Estamos, portanto, em face de dois fatos bem significativos do momento trágico que vamos vivendo. De um lado o formalismo jurídico, o fetichismo constitucional, o mimetismo francês, o positivismo anacrônico, todos os resíduos dos fins do século passado, cujos venenos intoxicaram a Primeira República e provocaram o seu desmoronamento —, e de outro lado a realidade brasileira, o direito orgânico, a observação objetiva dos fatos, a reintegração da ordem política na

²⁴ *Idem*, “Encruzilhada”, *O Jornal*, 21/03/1931.

Os temas da reação

ordem espiritual, a esperança de um novo ambiente respirável na ordem social da nação. Não há como fugir desse dilema. A Revolução de Outubro colocou o Brasil numa encruzilhada. E a pergunta terá de ser esta: seguiremos o caminho velho do laicismo artificial de 1891 ou a estrada franca do realismo 1931?”²⁵

Não é muito fácil resolver se trata-se de uma esperança real ou apenas de uma tática política do líder católico, que tenta dessa maneira, jogando na *terra de ninguém* dos primeiros anos da Revolução, induzir o Governo Provisório a adotar as teses do Centro Dom Vital. De qualquer maneira, o que fica fora de dúvida é a sua crença de que a ruptura da tradição católica e a aceitação oficial do laicismo constituem as fontes dos males nacionais. Em artigo escrito e publicado no fogo mesmo da Revolução chegou a identificar nessa ruptura a causa principal do movimento revolucionário:

“Estamos colhendo, agora, os frutos da longa apostasia republicana, precedida pelo ainda mais longo regalismo imperial. Estão as nossas gerações sacrificadas pagando os erros de todo um passado de negação, de confusão e de desordem.

Não é impunemente que se traem as leis mais profundas da evolução histórica. Não é impunemente que se arrancam à autoridade todas as suas raízes sobrenaturais. Não é impunemente que se faz em todas as escolas, em todos os comícios, em todas as assembléias parlamentares, durante mais de um século de desnorteamento sistemático, a apologia desenfreada do direito à insurreição social. Se a revolução pouco a

²⁵ *Ibidem.*

pouco usurpou o prestígio moral da autoridade, se se cavou ao longo da nossa história um dissídio mortal entre o povo e governo, se se foi criando lentamente um romantismo da liberdade — é que se subtraiu à autoridade o fundamento em Deus e revestiu a revolução do manto que outrora envolvera aquela.”²⁶

Tal análise de um momento histórico da vida nacional é importante por revelar os desvios a que pôde ser levado o pensador católico. Ignorando todas as demais causas prováveis da Revolução, políticas ou econômicas, fixa-se apenas na tese de que a apostasia republicana, decorrente do desligamento das *raízes sobrenaturais do poder*, é em última análise a responsável pelo “mar de sangue” em que a República se afoga. Recristianizar o país, retomar a tradição católica, seria então a solução correta para os problemas. Mas não a Revolução; esta é, em essência, um processo errado, pois que constitui já em si mesma uma ruptura com a Tradição. A *evolução*, capaz de dar continuidade à *boa* tradição, é que deve ser considerada o processo correto. Nessa hora de definições, Alceu coloca-se contra os revoltosos e ao lado do Governo, esperando que a Autoridade se regenere, que volte às origens e recristianize o país.

Tocamos aqui num ponto importante das idéias de Tristão de Athayde: sua concepção de História. Opondo-se aos movimentos revolucionários, desejando a retomada da tradição em que se baseia a cultura nacional, demonstra simultaneamente reconhecer a importância da história e não compreender seu necessário desenvolvimento. Escrevendo sobre a ideologia de Jackson de Fi-

²⁶ Tristão de Athayde, “Revolução ou regeneração”, in *Jornal do Brasil*, 19/10/1930.

gueiredo e sobre o tradicionalismo de maneira geral, Francisco Iglésias notou essa contradição: “A ideologia da ordem é conservadora, quer perpetuar um estado de coisas que lhe parece encerrar toda a verdade; como o mundo em que vive já não apresenta essa situação, é reacionária, luta contra ele, quer voltar ao passado. Há paradoxo no caso: no culto da tradição, dos elementos que informaram o processo de uma cultura, de um povo ou de uma nação, a ideologia volta-se para a história, à qual atribui valor por vezes absoluto; não reconhecendo a mudança, entretanto, nessa visão estática, é anti-histórica. O tradicionalismo é romântico e falso; na suposição de uma verdade eterna, imutável, é anti-histórico, pois desconhece o fluxo, que é a própria essência da história.”²⁷.

Bom discípulo de Jackson, Tristão enquadra-se perfeitamente nessa descrição. Na verdade, o horror à Revolução e a preferência pela autoridade — mais tarde, como veremos, modificada sobretudo pela influência da guerra — não são mais que consequência de sua incompreensão da história como fluxo e processo, incompreensão que por sua vez provém da crença na “verdade eterna, imutável” do catolicismo. Desprezando os “condicionamentos” e os “determinismos” econômicos, geográficos ou raciais, cai no extremo oposto ao cientificismo e introduz conceitos como a “Providência” para explicar o desenvolvimento histórico. Afirma — é verdade — não desprezar a procura de leis históricas e considerar o fenômeno na sua justa complexidade. Na prática, porém, está constantemente a cometer erros de julgamento que se devem ao fato de superestimar a importância do religioso. Toda a ênfase de sua atividade na crítica da história recai

²⁷ Francisco Iglésias, *História e ideologia*, pp. 112-3.

sobre esse aspecto e nota-se uma tendência clara a confundir a importância do econômico e a não compreender as teorias que realçam o papel desse fator na vida das sociedades. Sua crítica às concepções marxistas, por exemplo, não possui um mínimo de clareza. Analisando as revoluções comunistas observa que elas são provocadas pela “vontade de uma minoria” e conclui daí que as teses marxistas estão erradas em seu “determinismo inflexível”.²⁸ Ora, tal conclusão demonstra insensibilidade para com a maneira essencialmente dinâmica e dialética com que o marxismo encara o desenvolvimento da história. Alceu parece interpretá-la de forma mecânica, como se Marx não tivesse levado em conta o fator “liberdade” e a importância da prática humana no desdobramento dos fatos.

Por que essa insensibilidade? Além, naturalmente, da superestimação do elemento religioso, é preciso assinalar a conseqüente incompreensão do que vem a ser a luta entre o “velho” e o “novo” no interior das sociedades. Incapaz de distinguir entre o que é velho e morto e o que é novo e atuante dentro da tradição social, tende a tornar-se insensível ao movimento da história e a fixar-se numa ordem passada, que julga ter sido a maior aproximação a uma sociedade perfeita. Assim, critica Martim Francisco por ter visto apenas, na Itália, um passado de ruínas sem nada de atual ou de futuro, enquanto no seu entender a era de Mussolini revela um país cuja tradição revivesce e constrói:

“Se o fascismo é o símbolo da vitalidade política da Itália dos Césares, a independência do Vaticano, pelo Tratado de Latrão, é o símbolo da vitalidade do catolicismo, e da Itália dos

²⁸ Tristão de Athayde, “Formação espiritual do Brasil”, I e II, *in* *Vida Literária, O Jornal*, 11 e 18/08/1929.

Os temas da reação

Papas. Uma e outra Itália, universal por natureza a do catolicismo e imperialista por tradição a do fascismo, mostram bem essa eterna ressurreição das coisas vivas e fortes que Chesterton nos mostra ao longo do seu livro.”²⁹

Ora, é nessa “eterna ressurreição das coisas vivas e fortes”, ou seja, nesse retorno à tradição, considerada como o novo, que se encontra o ponto crucial da confusão. Há uma inversão na maneira de ver o desenvolvimento da sociedade: o fascismo — resistência extrema e desesperada do que está morrendo — é apresentado como sintoma de vitalidade do passado. E está certo; mas é preciso não achar, por isso, que o fascismo representaria de fato “o novo”. Sabemos hoje que o ressurgimento da Itália imperialista dos Césares foi também um esforço do grande capital monopolista para manter a divisão do trabalho e impedir a ascensão das massas, essas sim, trazendo consigo o germe da renovação.

Mas o passado estático idealizado, a ordem tradicional, possuem um grande poder de fascinação para a ideologia da direita. “Voltar” é a palavra-chave para o tradicionalismo e nisso é que se encontra a sua incapacidade de compreender o fluxo da História. Um último exemplo esclarecerá melhor essa posição de insensibilidade face às mudanças sociais.

Falando sobre o nascimento do industrialismo, Tristão de Athayde narra os levantes operários ocorridos no século XVIII, na Inglaterra e na França, quando o proletariado destruía as máquinas que simbolizavam a modificação social. Essa atitude, reveladora de uma consciência espontânea de classe mas, ao mes-

²⁹ *Idem*, “Viajantes”, in *Vida Literária, O Jornal*, 08/03/1931.

mo tempo, de uma incompreensão do processo histórico, é assim encarada por ele:

“Era o *movimento proletário* que se iniciava e, ao contrário do que se dá hoje, quando a filosofia proletária da vida só apela para o futuro e condena o passado, nessa aurora do proletarismo moderno o objetivo era a volta ao passado, à economia doméstica e rural. Era o momento em que a mentalidade propriamente *proletária*, no sentido marxista do termo, ainda não tinha deformado o bom senso natural das populações e elas sentiam confusamente que deixavam, por muitos séculos ou talvez para sempre, aquilo que o próprio Karl Marx concordou em chamar de ‘idade de ouro dos trabalhadores’, e que foi o fim da Idade Média.”³⁰

Mas o desejo de retorno à Tradição e a crença na hierarquia natural revelam ainda uma total incompreensão da realidade da luta de classes e — mais — uma crença na desigualdade entre os homens, encarada como dado natural e que sempre existirá. Na sua crítica ao que chama de “lei dos três estados” de Marx, aponta o erro de se considerar feudalidade, burguesia e proletariado como classes que se sucedem na história: para ele essas classes são na realidade simultâneas, isto é, coexistem sempre e devem continuar coexistindo. Eliminar uma delas “seria um desastre e um regresso social, se compulsoriamente realizado”.³¹

Como resolver, então, o problema social? Como conseguir, aceitando *a priori* essa predominância de uma classe, a ambicionada “coexistência harmoniosa das classes”? Tristão propõe várias vezes, mas sempre de maneira um pouco vaga e sem nunca

³⁰ *Idem, Problemas da burguesia*, p. 97.

³¹ *Ibidem*, p. 173.

sistematizar os pontos num programa político, algumas medidas de caráter nitidamente pequeno-burguês: comunalismo, vida no campo, pequena propriedade, diminuição do processo de urbanização, fortalecimento da família como célula básica da sociedade, corporativismo.

Todas essas medidas, reveladoras da ideologia de uma classe média que não aceita o grande capital e não ousa radicalizar abolindo a propriedade privada, encontram ampla receptividade junto ao teórico do Centro Dom Vital e presidente da Ação Católica. É legítimo supor, aliás, que a intensa atividade de caráter político desenvolvida por Tristão na década de 30 seja um dos reflexos daquele movimento geral que em nosso país, nesse período, levou a pequena-burguesia a bater-se pelo seu quinhão de poder, procurando reparti-lo com a aristocracia latifundiária e a nascente burguesia industrial. Mas mesmo aí é preciso notar que a religião interfere e o problema do poder não se coloca diretamente para ele. Acreditando que o principal é a organização dos espíritos, a vitória sobre o materialismo, não se lançará diretamente à luta política e se manterá sempre como um doutrinador e um orientador dos católicos.

6. As posições políticas

É importante conhecer alguns aspectos de suas opiniões políticas, pois elas são a consequência coerente de toda a ideologia que vínhamos expondo e terão influência decisiva no exercício da crítica literária. Vejamos, de forma rápida, em que consistiram essas tomadas de posição na política.

Desde já é preciso assinalar o primeiro traço característico de seu pensamento sobre o assunto: a crítica ao “liberalismo” e a certeza de que o comunismo é uma consequência necessária do

desenvolvimento da sociedade capitalista, caso a burguesia não seja capaz de libertar-se de seu espírito materialista.

O liberalismo é criticado por representar um aspecto do materialismo que tanto abomina. A sociedade capitalista, afastando todos os valores espirituais, todo o finalismo, dessacralizando-se e aniquilando o “laço” entre as classes que é a religião, condena-se à própria destruição. Da Revolução Francesa à Revolução Russa, Tristão vê um caminho lógico e inevitável. Na já citada polêmica sobre a Reforma Universitária explicita esses pontos de vista — aliás, reiterados ao longo de toda a década — na crítica que faz ao Ministro da Educação e na resposta a Azevedo Amaral.

Na exposição de motivos da Reforma, Francisco Campos justificara a colocação da cadeira de Introdução à Economia, no primeiro ano dos cursos de Direito, argumentando com a subordinação do *fato jurídico* ao *fato econômico*. Alceu aponta logo, nessa justificativa, o espírito materialista que presidira a reforma, e afirma que esse espírito facilitará a implantação do comunismo no país.

“É o triunfo completo de Karl Marx! A crítica aos fundamentos da filosofia do direito foi uma de suas obras iniciais. E que ele sempre considerou como fundamental para a sua ação revolucionária materialista. Nós começamos bem. As expressões do sr. Ministro da Educação poderiam ser subscritas por qualquer marxista rubro. E ainda se diz que é preciso combater o comunismo! Mas o verdadeiro comunismo é esse comunismo dos espíritos, é essa lenta penetração da filosofia materialista em todos os campos da atividade social. Conquistando a Faculdade de Direito de nossa Universidade, conquista o marxismo o mais sólido baluarte para demolir essa sociedade burguesa que tão amavelmente o convida a colabo-

rar no seu aniquilamento. Conquistando a Faculdade de Direito como a está conquistando, obtém o marxismo o ponto estratégico fundamental para contaminar toda a mocidade dos cursos jurídicos e preparar assim o seu estado maior para os golpes que premedita. É lamentável, portanto, que uma orientação nitidamente materialista domine assim a reforma dos nossos cursos jurídicos.”³²

Para ele o direito natural deveria ser devolvido à sua posição de eminência, e submetê-lo à economia é uma atitude errada. Mais uma vez o problema se localiza nos postulados: o capitalismo é errôneo porque parte de premissas materialistas, e portanto só poderá preparar sua própria destruição. Os comunistas, afirma, chegam a todas as conseqüências lógicas de suas premissas, enquanto o liberalismo pára a meio do caminho. No entanto, como as idéias têm uma força imanente, todos aqueles que preparam a revolução no espírito “são apenas os precursores, os preparadores da revolução nos fatos, a ser realizada pelo radicalismo socialista”.³³

Daí sua atitude frente ao fascismo e ao Integralismo brasileiro. Com uma confusa ideologia, aparentemente contrária ao grande capital, o fascismo atrai a classe média amedrontada pelo perigo comunista. O pequeno-burguês acredita ter encontrado quem o defenda do esmagamento pela alta burguesia ou pelo proletariado, e atira-se nos braços da direita mais retrógrada. É depois, naturalmente, simples massa de manobra para o capital monopolista, mas satisfaz assim mesmo seus anseios de nacionalismo e de par-

³² Tristão de Athayde, “Conceito de universidade (seguido de ‘Post-scriptum’)”, in *Vida Literária, O Jornal*, 07/04/1931.

³³ *Idem*, “Reforma universitária”, in *Vida Literária, O Jornal*, 12/04/1931.

ticipação política. De resto — e isso é importante na implantação do fascismo — seu medo do perigo comunista fica afastado.

Tristão deixou-se em parte levar pelo fascínio de Mussolini (bastante) e de Hitler (menos). Suas demonstrações de simpatia pelo Integralismo, embora não pareça em nenhum momento entusiasmado ou disposto a aderir francamente, são freqüentes e significativas. Seu grande medo à Revolução e sua oposição ao liberalismo levaram-no diversas vezes a encarar a solução proposta pela extrema-direita como a saída política mais conveniente para o caso brasileiro. Em 1935, resenhando um livro de Gonzague de Reynold, aborda três aspectos do momento político europeu, procurando dar-lhe as origens históricas. O primeiro seria o aspecto da Revolução, que ele considera como tendo início no século XVIII, com a Revolução Francesa, e culminando em 1917 com o comunismo soviético. Dentro de sua maneira peculiar de encarar o desenvolvimento histórico do materialismo, acredita que essa é uma linha evolutiva bastante lógica. O segundo aspecto é o da Contra-Revolução, vivido naqueles dias com o fascismo, o nacional-socialismo, o “New-Deal”. Para ele a Contra-Revolução é uma reação necessária, que inaugura uma “nova fase da História”, trazendo simultaneamente “perigos e esperanças”.

Fica bastante clara a simpatia nutrida pela Contra-Revolução; elogia-a como “o maior fenômeno social dos nossos dias” e como “realmente o prenúncio do novo mundo que se abre com o século XX”, enquanto ataca duramente a Revolução. Entretanto, é de se frisar que o elogio não vai sem restrições; critica também seus aspectos negativos, seus erros e defeitos: “os exageros a que está sujeita, os perigos de seu empirismo organizador e as ameaças de seu estatismo absorvente”.

E esta crítica é forte o suficiente para fazer com que Tristão assumira uma posição prudente face ao fascismo. O terceiro aspecto abordado no artigo é justamente a necessidade de ser fiel aos “va-

lores essenciais do Espírito”, isto é, a necessidade de colocar o catolicismo acima da ideologia fascista.³⁴

Aí está, com certeza, o motivo pelo qual não embarcou na canoa, afinal bastante estreita, do Integralismo. Apesar de toda a simpatia tantas vezes demonstrada, apesar do apoio aberto a Franco e à Falange, apesar das críticas freqüentes à democracia liberal, manteve uma profunda coerência com a doutrina católica e com a crença de que o problema religioso subordina todo o resto. Assim, no artigo em que recomenda a Ação Integralista como o movimento político mais conveniente para os católicos brasileiros — artigo, aliás, bastante cauteloso e dos mais restritivos que escreve sobre o fascismo — uma das condições essenciais que impõe para o ingresso é que os católicos mantenham a preeminência da consciência católica sobre a consciência política:

“Agora, se essa preeminência for julgada atentatória à unidade do movimento ou à disciplina de ação — será sinal que o termo *integralismo* é sinônimo de absolutismo político, de Estado totalitário e, portanto, de negação da liberdade da Igreja e da supremacia da ordem sobrenatural, — o que não pode um católico aceitar em qualquer classe, e em qualquer Revolução.”³⁵

Percebendo que o estado fascista, por seu totalitarismo, acabaria transformando a religião em apenas um departamento burocrático, assume tal posição de cautela. O que parece motivá-lo mais às demonstrações de simpatia pelo Integralismo é o forte

³⁴ *Idem*, “Revolução e Contra-Revolução”, in *Letras Estrangeiras, O Jornal*, 07/04/1935.

³⁵ *Idem*, *Indicações políticas*, p. 221.

sentimento anticomunista e o temor da Revolução. Ataca a Aliança Nacional Libertadora, que considera uma máscara do comunismo e o maior perigo político para a nação. Mas no apoio ao fascismo mantém sempre suas reservas e nunca chega a ingressar na Ação Integralista.

De qualquer maneira, a política partidária não o interessa. Assumindo a direção do Centro Dom Vital e da Liga Eleitoral Católica resiste sempre, entretanto, à idéia da fundação de um partido católico, seguindo ortodoxamente nesse ponto — como em todos os outros — a doutrina oficial da Igreja. Naturalmente, através do Centro e da Liga, sua atuação política é grande e, até certo ponto, eficaz. Naturalmente, também, essa atuação política serve de modo objetivo à direita e rende dividendos à Ação Integralista. Na confusão ideológica dos anos trinta no Brasil sua posição não é equívoca, é na verdade direitista. E de qualquer maneira, aceitando ou não o fascismo, sua interpretação da doutrina católica é, àquela época, extremamente reacionária e tradicionalista, como vimos fartamente até aqui. É a tradição brasileira, e a tradição brasileira *católica*, que o interessa como ponto de partida para um projeto do país.

Gostaríamos de assinalar mais uma vez esse ponto: recusando todos os mimetismos, revela-se pelo menos consciente de uma tradição nossa, que seria prejudicial destruir pois só contribuiria para nossa descaracterização. Nesse ponto não é difícil apoiá-lo. O problema vai se colocar no momento em que, interpretando rigorosamente essa idéia, fecha-se a qualquer tipo de influência e acaba por não ver as necessidades de modificações. Na política, como na literatura, essa atitude vai marcar sua posição com um reacionarismo extremado.

Mas é preciso fazer-lhe justiça: com a guerra e com a revelação dos horrores cometidos pelos nacionais-socialistas, que a seu ver teriam “mergulhado o mundo num crepúsculo de sangue e

Os temas da reação

miséria sem nome”³⁶, a partir de 1939 começa a pender para o lado da Liberdade e a abandonar o partido da Autoridade. Em 1944 escreve artigo que é um elogio a Rui — protótipo do político liberal que tanto condenara — e uma exaltação à Democracia. Está aí a frase que, nos tempos que se seguiram e até nossos dias, poderia ter servido de lema para as suas atividades:

“A experiência da vida nos tem mostrado que nenhum valor, a não ser o da Verdade, precisa mais ser reivindicado em nossos tempos, como esse da Liberdade.”³⁷

Frase que marca como termômetro a temperatura do ambiente intelectual brasileiro ao final do Estado Novo, e exprime também, de resto, uma reivindicação que não é apenas “daqueles tempos”, mas de todos os tempos.

³⁶ *Idem*, “Thor e Pan”, in *Vida Literária, O Jornal*, 17/03/1940.

³⁷ *Idem*, “A lição de Rui”, in *Vida Literária, O Jornal*, 16/04/1944.

A literatura subjugada

1. Indícios de uma crítica estética

Depois desse rápido olhar sobre a ideologia de Tristão de Athayde, passemos agora à observação de seu conceito de literatura e à forma que tomou, durante os anos trinta, o seu exercício da crítica literária. As posições ideológicas, que vimos tão fortemente atuantes, irão, como é natural, marcar sua prática crítica e de certa maneira interferir em suas apreciações de obras poéticas ou de ficção, estabelecendo uma tensão constante entre dois modos diferentes — às vezes complementares, às vezes opostos — de se encarar a literatura: o modo “estético” e o modo “ético”.

Em artigo intitulado “Rememorando”, de 1965, Alceu Amoroso Lima relata duas passagens que considera cruciais em sua vida, duas “crises” que o levaram a adotar sucessivamente soluções que influíram de modo decisivo nos rumos de sua atividade intelectual.¹

A primeira delas ocorre em 1922, três anos após sua iniciação na crítica literária. Começando sob o influxo do impressionismo crítico, acabou chegando à conclusão de que este era in-

¹ Tristão de Athayde, *Estudos literários*, vol. I, pp. 33-4.

suficiente e unilateral. Desejando maior objetividade e compreendendo que o importante não era “analisar as impressões do próprio crítico e sim as das obras e autores por ele analisados e sintetizados”, procurou criar uma teoria que saísse da pura impressão subjetiva, e a explicitou pela primeira vez no prefácio de seu livro *Afonso Arinos*. Postulou então uma crítica abrangente, que superasse a parcialidade das críticas histórica, sociológica, gramatical etc., e fosse capaz de explicar a obra abordando-a num movimento tríplice: primeiro, de identificação com a “alma” do autor; depois, de dissecação dos elementos da obra; e, por fim, de síntese das conclusões obtidas. À fase inicial de abordagem, puramente intuitiva e não-racional, sucederiam dois momentos de objetividade e racionalidade. Tristão julgou assim ter superado o impressionismo crítico e batizou o novo método de *expressionismo*:

“Essa crítica moderna, que poderíamos chamar de ‘expressionista’ se importasse a denominação — cujo conceito repousa, como acabamos de delinear, numa penetração mais profunda no espírito das obras, numa fusão preliminar da alma do crítico com a do autor, na transformação da análise objetiva em síntese expressiva, na individualização do juízo estético — nasce da eliminação dos preconceitos nas críticas parciais anteriores.”²

Durante toda a sua atividade de crítico será — ao menos em tese — fiel a esse método. Em diversas ocasiões refere-se a ele, sempre procurando sublinhar suas vantagens e mostrar que teria consistido de fato em uma superação do subjetivismo impressionista. Ainda em 1941 afirma que sempre tentara, a par-

² *Idem*, “A crítica de hoje”, in *Meio século de presença literária*, p. 7.

tir do prefácio a *Afonso Arinos*, obedecer aos princípios que ali expusera.³

A segunda das passagens cruciais, das crises a que nos referimos, foi a conversão, e já vimos como isso desvia o foco dos seus interesses para outros assuntos que não a literatura. Wilson Martins assinala que, depois de 1929, houve uma mudança em Tristão de Athayde: de crítico literário teria ele passado a crítico de idéias, isto é, de uma concepção estética da crítica teria derivado para uma concepção totalizante, que subordina a crítica a um sistema filosófico geral. Há, para Wilson Martins, um Tristão de Athayde crítico literário de concepção estética e, a partir de 1929, um Alceu Amoroso Lima com preocupações de tipo muito diverso.⁴

Em parte isso é verdade: há de fato a subordinação da crítica a um sistema filosófico geral, mas parece-nos que permanece bem viva, na consciência do escritor, a noção de que a obra deve ser julgada pelo seu valor estético, pela sua realização artística. Não obstante, essa consciência do “literário” entra várias vezes em choque com as preocupações do outro tipo, isto é, com as posições ideológicas do católico, as quais em algumas oportunidades francamente levam a melhor e turvam a capacidade judicativa.

Provas de sua consciência do “literário” encontramos de forma abundante em toda a produção da década. Em 1930, ao criticar o livro com que Rachel de Queiroz estréia na literatura brasileira, preocupa-se com determinar quais os aspectos que devem ser abordados no exame de um romance. O primeiro é o *tema*, que em *O quinze* acha “ótimo”; o segundo a *expressão*, sobre a qual faz o seguinte comentário:

³ *Idem*, “Críticas”, in *Vida Literária*, *O Jornal*, 14, 21 e 28/12/1941.

⁴ Cf. Wilson Martins, *A crítica literária no Brasil*.

“A autora escreve sem academismo algum, nem mesmo a preocupação inversa de falar caipira. Está se vendo que a linguagem do romance está bem impregnada nela. E o seu valor de expressão idiomática regional não é intencional. A expressão nasce naturalmente do tema.”⁵

Em outro artigo, no qual procura examinar a evolução da poesia de Manuel Bandeira ligando-a à evolução do Modernismo, aborda a nova temática do cotidiano introduzida nos poemas e tem observações sobre a linguagem que são provas de uma atenção constante para com os aspectos mais estritamente literários dos livros que critica: *Carnaval* tem “ritmos breves e sin-copados”; *O ritmo dissoluto* representa uma “ruptura com as poéticas anteriores e o começo de uma nova poética”, pois nele “o ritmo se desarticulava de todo”.⁶

A expressão literária, se não é a principal das preocupações dessa época, está entretanto sempre ao fundo de suas páginas, mesmo que seja em anotações breves desse tipo. Criticando um romance de 1939, reúne suas observações sob dois enfoques principais: o exame do tema, ao qual dá o nome de *conteúdo* ou *forma interior*, e o exame do estilo. O esquema de abordagem fica bem claro nesse artigo: os problemas “temáticos” suscitados pelo romance são discutidos pelo crítico à luz de sua posição filosófica pessoal e aparecem, assim, como digressões que tomam o livro por pretexto. No entanto, Tristão de Athayde mostra-se também consciente da natureza do objeto e possui uma noção do “texto” e de sua importância. Isso corrige a digressão e leva-o a

⁵ Tristão de Athayde, “Prosa feminina”, in *Vida Literária, O Jornal*, 12/10/1930.

⁶ *Idem*, “Vozes de perto”, in *Vida Literária, O Jornal*, 18/01/1931.

procurar mostrar *como* o romancista estrutura o tema. O que marca a crítica é a presença constante do texto face ao analista, o qual nunca o perde de vista e está sempre se referindo a ele. Ainda que as observações sobre o estilo sejam concisas e ocupem apenas uma pequena parte do artigo, são importantes porque aparecem como conclusão e coroamento do que foi dito.⁷ Se a abordagem é dupla e se a intenção é quase sempre a de discutir o *conteúdo*, reservando-se pequeno espaço para os comentários sobre a realização *literária* do livro, sente-se todavia, em alguns momentos, que o crítico está preocupado em descobrir alguma relação entre a “forma interior” e o “estilo”.

Um bom exemplo dessa tentativa de ligar os dois enfoques, é a crítica ao romance de Enéas Ferraz, publicado em Paris com o título de *Adolescence tropicale*. Aqui, Tristão de Athayde discute aspectos literários do livro, comenta o que chama de “fatura” do romance, ou seja, “a parte propriamente de *métier* literário” e procura desvendar, em aproximação curiosa que se serve de explicações psicológicas e sociológicas, um dos elementos estruturais que compõem a narrativa.

Depois de elogiar a facilidade do autor para caracterizar os ambientes, os costumes e os personagens, através de uma linguagem ágil, viva, capaz de caricaturar com habilidade e, em poucos traços, “por um tipo vivo em nossa frente”, passa a discutir o que chama de o “miolo” do livro, e que seria “a vibração interior dessa ‘adolescência tropical’ em face da vida”.

Para ele, o livro é bom na superfície, enquanto caricatura, mas falta-lhe interioridade e profundidade. Por quê? Num rasgo de intuição procura explicar: a precocidade sexual, intelectual

⁷ *Idem*, “Romances e romancistas”, I, in *Vida Literária, O Jornal*, 02/04/1939.

e profissional, durante a adolescência, leva o homem brasileiro ao desregramento e ao esgotamento de suas possibilidades vitais, “consumindo o que há de melhor em nossa seiva étnica”. Daí se originariam nossa ausência de profundidade, nossa falta de vida interior... E isso se refletiria diretamente na estrutura do romance, que é o relato superficial, sem vibração, de uma dessas infelizes “adolescências tropicais”:

“Dessa precocidade desastrosa é uma excelente e forte imagem essa ‘adolescência tropical’. [...]

O que há, portanto, de interessante nesse romance-confissão, não é a riqueza da vida interior, mas justamente a pobreza a que pode levá-la o mal da precocidade, da voracidade desordenada com que consumimos em moços o que há de mais forte e mais puro em nossa fibra.”⁸

Abstraindo o traço original da explicação sócio-psicológica, resta-nos entretanto a observação de um elemento estrutural da obra — a falta de interioridade dos personagens — e sua tentativa de explicá-lo pela inserção num contexto mais amplo — a cultura brasileira. Essa crítica é excelente exemplo de seu método duplo: a preocupação tanto com os aspectos gerais (psicológicos, sociológicos etc.) quanto com a parte que ele mesmo denomina de “propriamente de *métier* literário”. A tentativa de conciliar os dois enfoques está no esforço feito para explicar o estatuto caricatural dos personagens através de uma discussão que o leva a embrenhar-se (sem dúvida profundamente...) no exame da “adolescência tropical”.

Naturalmente, a explicação do traço literário é procurada fora da literatura: a falta de interioridade observada no romance

⁸ *Idem*, “Adolescência tropical”, in *Vida Literária, O Jornal*, 19/07/1931.

não se deve a um tratamento ineficaz do material, mas a uma concepção do mundo a que falta interioridade. Ressalvemos, de qualquer maneira, que Tristão representa mesmo assim um passo à frente na crítica brasileira. Já vimos como um de seus contemporâneos (Grieco) escamoteia o texto e se fixa no anedotário circundante. Com Alceu, pelo contrário, o exame da obra enquanto fatura parece algumas vezes sobrepor-se aos outros aspectos — senão na prática concreta da crítica, pelo menos nas observações teóricas que faz. É o caso do comentário ao livro de Viana Moog sobre *Eça de Queirós e o século XIX*, em que censura o escritor gaúcho por não ter abordado a obra de Eça, ficando apenas em sua vida: “os *minor-writers*”, afirma, “é que valem mais por si que por suas obras, ou então os que não tiveram tempo ou oportunidade de transmitir a sua mensagem interior”. Comparando em seguida o método biográfico de Viana Moog com o método que Fernando Sabóia de Medeiros utiliza para estudar Antero de Quental, dá nítida preferência ao segundo:

“Pouco se ocupa com a vida do grande e desventurado peregrino do Absoluto, que melhor vamos encontrar nas poucas páginas que lhe dedica o biógrafo de Eça de Queirós. Mas em compensação trata detida e conscienciosamente de sua obra. Sujeita os seus sonetos a uma análise de extraordinária minúcia, guiada por um forte conhecimento crítico da língua, da métrica e das regras de estilo. Uma vez vencida a dificuldade que apresenta a leitura dessa mole maciça, verificamos que se trata de um trabalho de real valor. É mesmo uma lição de objetividade, de rigor científico, de honestidade crítica que nos dá o jovem autor desse exaustivo exame da obra de Antero.”⁹

⁹ *Idem*, “Tríptico lusitano”, in *Vida Literária, O Jornal*, 26/02/1939.

Só podemos concluir, portanto, que permanece presente em sua consciência a noção de que o fator estético é de extrema importância. No entanto, a adoção do catolicismo levou-o de fato a subordinar o estético ao “ético”. E nem poderia ser de outra maneira, dada a coerência com que encara todos os problemas, colocando-os sempre sob a égide da religião. O caráter totalizante da filosofia católica mostra-se incompatível com a pura consideração estética, que não tem sentido para quem submete todos os aspectos da vida ao finalismo religioso. A arte pela arte é uma fórmula que se torna, vista por esse prisma, incongruente e falsa. As letras como tudo o mais têm uma finalidade que, embora não se oponha à Beleza, não se reduz a ela, e afasta a possibilidade da existência do belo pelo belo.

2. Um conceito de engajamento

Nasce daí uma concepção essencialmente “ética” e “engajada” da arte literária, que é vista como um instrumento a serviço do homem: a serviço do seu aperfeiçoamento moral, a serviço de seu desenvolvimento espiritual, a serviço de sua comunidade e de sua pátria. A palavra “literatura”, empregada de forma depreciativa, aparece algumas vezes em Tristão de Athayde para designar um certo tipo de poesia ou ficção que não “serve”, ou que serve apenas (sempre segundo sua maneira de ver) para divertir. Já anotamos no capítulo anterior o modo como encara a literatura brasileira em seus dilemas, e como propõe para ela caminhos que a levem ao melhor desempenho do seu papel de instrumento na obra de formação da nacionalidade. Nos dias da Revolução de 30, quando todo o país foi despertado de seu torpor político pelo movimento armado, escreve em sua coluna semanal um artigo que, desde o título — “Passou a hora das coisas

bonitas” —, é quase um manifesto por uma literatura engajada nos problemas nacionais:

“Numa pátria em que a barbaria se revela, como agora, quase à flor do solo, tem algum sentido natural e profundo a existência de poetas e romancistas, quando lhe falta a estrutura essencial da ordem política e a ordem moral se desnorteia açoitada pelos ventos de todos os quadrantes?”¹⁰

A idéia central, no artigo, é a de que a literatura brasileira “existe, mas não vive”, de que possui poetas e romancistas mas não exprime a realidade tumultuada da formação nacional. Para que viva de fato é preciso que abandone o “sibaritismo”, o “diletantismo”, a *experimentação* em que vinha se metendo, e tire a lição “da hora terrível”. O problema que se coloca é o da nova posição a assumir em face dos acontecimentos revolucionários. Durante anos, explica Alceu, viveu-se no Brasil em função das letras, “como se realmente a conferência do sr. Graça Aranha na Academia ou o ‘pau-brasil’ do sr. Oswald de Andrade fossem as mais vivas expressões da vida brasileira superior, o que hoje vemos que é falso”. Descoberto o erro, desmascarado pela Revolução aquilo que não refletia de fato a vida do país, é necessário agora não relegar a literatura para o museu do antigo regime ou adotá-la para “a vida nova de amanhã”, mas fazer com que ela se compe-
netre dos acontecimentos e deles tire a sua lição:

“Tiremos para a literatura a lição das coisas terríveis do momento. Façamos a seleção. Vejamos pouco a pouco o que tinha razão de viver, e o que era resto do sibaritismo ambiente. E antes que se reforme a atmosfera de indistinção de de-

¹⁰ *Idem*, “Passou a hora das coisas bonitas”, in *Vida Literária, O Jornal*, 19/10/1930.

pois dos acontecimentos como sucedeu na Europa depois da guerra, se bem que as lições profundas essas sempre permaneçam — procuremos comunicar à literatura a gravidade dessa hora. Passou a hora das coisas bonitas. Estamos face a face com a vida e a morte, na pura nitidez de suas linhas nuas. Que a literatura se penetre também dessa terrível simplificação de tudo. Que ela defenda o seu direito de existir, mostrando que não é apenas um jogo de palavras ou de imaginação como foi essa *Viagem maravilhosa* do sr. Graça Aranha, a obra que vai ficar em nossa história literária como o último lampejo do sibaritismo moral e verbal, como o símbolo perfeito desse triste *fim de era*, que acabamos de viver e de que a chacina revolucionária nos despertou sangrentamente.”¹¹

É uma contradição curiosa e dupla: com toda a sua incompreensão das mudanças sociais o crítico literário foi capaz de perceber, em cima mesmo dos acontecimentos — o artigo é de 19 de outubro de 1930 —, a modificação que se processaria no desenvolvimento do Modernismo. Seu apelo ao engajamento foi a expressão de um sentimento que àquela altura pertencia a grande parte dos intelectuais do país. A necessidade de se voltar para a problemática social brasileira torna-se aguda com a irrupção de um movimento revolucionário e o “sibaritismo” da primeira fase modernista é deixado para trás, as experimentações formais são abandonadas em favor de uma literatura social.

No entanto, toda a retórica semipanfletária do artigo revela ainda uma incompreensão do Modernismo. O líder católico não era capaz de perceber que o “sibaritismo” das experimentações formais e o “pau-brasil” do sr. Oswald de Andrade consti-

¹¹ *Ibidem.*

tuíam na verdade uma expressão da vida brasileira e significavam justamente uma outra face do processo de modernização nacional. Seu dogmatismo impedia-o de compreender que “experimentação formal” e “revolução” eram, em 1930, conceitos correlatos, pertencentes ao mesmo campo semântico. Daí o apelo à mudança de rumos, ao engajamento artístico, que não saiu apenas de sua coluna, mas encontrou nela um abrigo permanente durante toda a década.

Todavia, o conceito de “engajamento” em Tristão de Athayde não vai ao ponto de exigir uma literatura social e muito menos política. Nessa simplificação (na qual incorreram tantos escritores) ele não caiu: fica sempre na exigência de que a arte seja “expressão da vida”, que deve ser feita “sem dogmatismo” deformador. Os termos são vagos e Tristão não chega a definir como, no seu modo de entender, a vida deve ser expressa, e nem em que consiste o dogmatismo a ser evitado. Entra, nessa vacilação, um pouco do conflito entre as duas consciências — a estética e a religiosa. Como é capaz de perceber o quanto de deformante a subordinação do literário ao religioso pode trazer, trata de acautelar-se e aborda o problema sempre com muito cuidado. Tal é, por exemplo, sua atitude face à crítica moralista. Como católico, naturalmente, combate todo livro que contenha algo inaceitável para a sua concepção de moral. Trata-se quase sempre de algum problema relativo ao sexo, e ele não deixa de frisar o caráter “deliquescente”, “decadente”, ou “desequilibrado” de tais livros. Mas pode aceitá-los, dependendo da realização estética atingida pelo autor. Comparando dois romances “sensuais”, um de Barreto Filho (*Sob o olhar malicioso dos trópicos*) e outro de Jaime Cardoso (*Essas vidas inquietas...*) faz a seguinte observação:

“São ambos romances do desequilíbrio sensual contemporâneo, ambos pós-freudianos. Mas enquanto o primeiro

apresenta o problema em sua face trágica de vida vivida, — este o apresenta como simples devaneio literário, como simples anacronismo dannunziano, como simples displicência cerebral.”¹²

No mesmo artigo, tratando de um livro “do mais alto teor moral” mas de “nenhum valor literário”, recusa-se a criticá-lo. De certa forma poder-se-ia inclusive acreditar que, na verdade, é o moral que se subordina ao estético. Mas Tristão faz ver que o problema é “infinitamente mais complexo”:

“Para os estetas [sic] a crítica literária é fácil. Para nós, porém, que compreendemos a Beleza como um *meio* e não como um *fim*, o problema é infinitamente mais complexo. E quando há um conflito entre a inferioridade do meio e a elevação do fim, o mal se agrava consideravelmente. Um romance mau, que seja um bom romance (como é em parte o caso do sr. Barreto Filho), é perigoso. Um romance mau que seja também um mau romance como no caso do sr. Jaime Cardoso, é até uma boa propaganda. Mas um *romance-bom* que seja um *mau-romance* — é um dos mais perniciosos venenos literários que existe, pois enjoa da virtude. Daí a minha irritação contra os homens virtuosos que se metem a escrever, sem nenhuma vocação.”¹³

Note-se que o “bom romance” (esteticamente) é considerado “perigoso” se for ao mesmo tempo um “romance mau” (moralmente). O critério de valor não é, portanto, somente estético,

¹² Tristão de Athayde, “Romances”, I e II, *in* Vida Literária, *O Jornal*, 21 e 28/12/1930.

¹³ *Ibidem*.

mas sim ético-estético, o ético vindo em primeiro lugar, pois que a Beleza não deve ser considerada como um fim mas como um meio. E se o romance-bom que é um mau-romance torna-se condenável, não é porque seja mal realizado literariamente, mas porque “enjoa da virtude”. A literatura, conclui-se, para ser boa deve ter um nível estético aceitável mas deve também conter uma verdade moral.

Pelo menos é esse o critério claramente utilizado na crítica à *Viagem maravilhosa* de Graça Aranha, quando Tristão de Athayde se propõe a examinar o livro sob três ângulos: o moral, o social e o literário. O primeiro aspecto, no conjunto da crítica, ganha enorme proeminência e ocupa quase todo o espaço, subordinando de maneira nítida os outros dois. O comentador tem o cuidado de justificar o método, observando que o livro “apesar de encharcado de literatura, visa muito mais que a simples literatura”. Como Graça Aranha ataca os pontos de vista católicos, torna-se necessário passar à ofensiva e repor as coisas em seus lugares.

A repulsa ao romance parte sobretudo de um conceito moral: Graça Aranha se coloca numa atitude de “libertação” face à religião e aos preconceitos sexuais, elogiando a Escola de Recife como fonte espiritual emancipadora. Por causa disso Tristão aponta-o “como um mau mestre, como um moralista dissolvente, como um deturpador da consciência brasileira”. *Mau mestre* porque a “libertação integral” propugnada pelo naturalismo materialista ou agnóstico de Tobias Barreto e Sílvio Romero leva apenas a “uma escravização ao que há em nós de mais baixo e desprezível”. *Moralista dissolvente* porque o naturalismo, “escarnecendo de tudo o que é fundamental e santo” (a Religião, a Família, a Ordem, a Tradição...), leva ao abandono “às mãos capitosas do impuritanismo ambiente”. *Deturpador da consciência brasileira*, por fim, porque no seu “dinamismo” desastroso

levaria a uma inversão na ordem das coisas, antecedendo o “vir-a-ser” ao “Ser”, enfatizando a mudança em vez de ressaltar a permanência.

O aspecto social é encarado como prolongamento do mesmo “espírito filosófico e moral” examinado. Verificando que o livro, embora seja uma “apologia romântica da revolução pura e incessante”, não tem lugar para “a revolução espiritual”, a “reação católica”, conclui:

“Socialmente, portanto, vejo apenas a exaltação partidária de um revolucionarismo naturalista, que vem apenas instilar, no corpo social, os venenos dissolventes que o impuritanismo do autor instila nas consciências. A mesma ausência do senso do ser, que encontramos no plano filosófico, revemos no plano social como ausência do senso da ordem.”¹⁴

Como se vê, trata-se de uma crítica totalmente ideológica. Tristão já se engajou numa visão do que deve ser o mundo e acredita que a literatura, para ser boa, deve refletir aquela visão. Como o livro de Graça Aranha se opõe a ela, trata-se de um “mau” romance, “dissolvente” e “deturpador”. Nisso tudo, o julgamento propriamente literário quase desaparece. É interessante notar que, das oito colunas de jornal de que se compõe a crítica, apenas uma é dedicada à apreciação estilística. Tristão limita-se a ressaltar as qualidades de descrição em Graça Aranha e a atacar todo o resto, sublinhando a “absoluta pobreza” psicológica dos personagens e a ênfase retórica e vulgar da linguagem. Sua conclusão, em três pontos, é também significativa da pouca importância dada naquele instante ao *métier* da literatura. Concluindo que o livro

¹⁴ Tristão de Athayde, “O romance de Graça Aranha”, *in* Vida Literária, *O Jornal*, 06/04/1930.

parece-lhe “moralmente pernicioso, socialmente sectário e literariamente fracassado”, nessa ordem, deixa transparecer a hierarquia que os assuntos ocupam dentro de seu espírito.

Na prática, portanto, é que se revela a tensão entre o ético e o estético. Mas a formação literária do autor procura corrigir — a todo instante — os desvios a que é inevitavelmente levado sempre que segue à risca a subordinação de tudo — inclusive a literatura — ao fator religioso. Sua procura de um equilíbrio entre os dois aspectos do problema se encontra sobretudo no exame dos romances, gênero mais propício à discussão das questões sociais e metafísicas e que, no Brasil de 30, se mostrou particularmente receptivo a tais tipos de uso. No seu entender o exame do romance deve sempre atentar para essa dupla característica:

“E na obra do romancista — como na de todo homem de letras, sem dúvida, mas particularmente na daqueles que cultivam um gênero sincretista como é o romance — há sempre a considerar duas coisas: o conceito geral da existência e a sua expressão estética. São dois aspectos capitais de todo romance. E um critério de valor nunca pode desconhecer a um e a outro. Um mau romance é aquele que não consegue realizar nem uma coisa nem outra, ou fica em grau muito baixo na tentativa de exprimir a vida e de exprimi-la em força e beleza.”¹⁵

O problema é que dificilmente logra conciliar os dois aspectos. Não discutimos a validade de se atentar, no exame do romance, para o conceito geral de existência e para sua expressão estética. O objetivo da crítica — pelo menos da maneira como se põe em nossos dias — é reunir esses dois pólos da obra sob

¹⁵ *Idem*, “Romances e romancistas”, II, in *Vida Literária, O Jornal*, 06/04/1941.

um mesmo critério de valor: examinar como a ideologia do autor se organiza literariamente e julgar a partir da posição pessoal do crítico (pois seria utópico e irrealista que em crítica — não em teoria literária — sejam atingidos critérios plenamente objetivos). Mas a análise deverá levar em conta que o fato principal é a transfiguração literária da ideologia, e a atribuição do valor deverá estar baseada nesse exame primordial da passagem dos *materiais* para a *estrutura*, na terminologia de Wellek e Warren. Tristão poucas vezes consegue atar as pontas. Suas observações sobre o romance de Graça Aranha são muito detidas e minuciosas quando trata da parte moral e filosófica, e apesar do curto espaço concedido ao exame do estilo não deixam aí também de ser penetrantes. Mas a reunião entre as duas partes não é obtida. Sente-se o mesmo na crítica a *O esperado*: o artigo está rigorosamente dividido em duas seções, numa das quais aborda o social e na outra a fatura literária. A conclusão a que chega mostra expressivamente como não conseguiu ligá-las e como o critério duplo leva a um duplo juízo de valor:

“Como romance social é uma obra poderosa e expressiva. Como obra literária, entretanto, é fraco e ganharia muito em libertar-se da *palavra* e do *simultaneísmo* e demorar-se mais no contato real com as coisas e os homens.”¹⁶

Compreenda-se: não é que ele não tente a síntese entre os dois aspectos. Já exemplificamos com a crítica a *Adolescence tropicale* e vimos ali que existe uma tentativa clara e pelo menos um êxito relativo. Mesmo no caso do romance de Plínio Salgado o conselho final, “demorar-se mais no contato real com as coisas e

¹⁶ *Idem*, “Esperado ou desesperado?”, in *Vida Literária, O Jornal*, 22/02/1931.

os homens”, já mostra o vislumbre de algo importante: o malabarismo verbal obstrui a realização plena do livro, que “ganhariam muito” como conjunto — e logo também como romance social — libertando-se dele. O *simultaneísmo*, o “estilo triturado”, levam a um “mosaico que impede a penetração na realidade”. Não é, pois, que não tente a síntese; apenas não a consegue, porque separa de forma muito rígida os dois aspectos e, embora teoricamente intua a sua necessária ligação, raras vezes pratica de fato o tipo de análise que permitiria realizá-la.

No esforço para obter a conciliação condena em geral os extremos e mostra-se tão contrário ao romance *de tese* como ao “diletantismo verbal”. Nos comentários ao livro de Plínio Salgado estabelece de início uma distinção entre “romance social” e “romance de tese”, considerando o segundo uma subespécie do primeiro e condenando-o como “deformador da realidade e última moda do modernismo mais assanhado, que vai infelizmente contaminando com o prestígio da novidade alguns espíritos poderosos e originais”.¹⁷ Acredita que a utilização desse gênero para a demonstração de uma crença pode levar ao sectarismo estreito e deve ser por isso mesmo evitada. Isto não exclui, naturalmente, a possibilidade da narrativa apresentar a visão de mundo do autor. Pelo contrário, a dimensão metafísica é um elemento que valoriza a obra literária e, em hipótese alguma, é incompatível com o estético. Falando sobre Mauriac e Malraux assinala:

“Ambos demonstram, entretanto, a possibilidade de ser o artista um homem que crê numa verdade, seja ela religiosa ou revolucionária, e portanto repelindo o superficialismo li-

¹⁷ *Ibidem.*

terário corrente, dos que ficam pelas beiras e pelas descrições, com medo de perderem a imparcialidade (no que revelam apenas a sua fraqueza de caráter, como homens e como escritores) — e apesar disto, ou por isto mesmo, sendo incapazes de dar vida e verdade a toda a variedade humana.”¹⁸

Essa exigência de uma dimensão metafísica leva-o a condenar os romances naturalistas, que ficam a seu ver apenas na exterioridade. Tal é o grande defeito que aponta nos romancistas brasileiros, os quais julga incapazes de saírem de uma estética da visualidade, incapazes de darem uma estatura dramática aos personagens exatamente pelo fato de não possuírem uma visão de mundo coerente e ficarem “pelas beiras e pelas descrições”.

A partir daí acredita que os romancistas católicos, pela razão mesmo de possuírem a dimensão metafísica necessária, estão mais aptos que os demais para a tarefa de construir em profundidade. Dessa maneira de ver é que nasce o elogio ao romance póstumo de Jackson de Figueiredo ou à ficção de Luiz Delgado, desvios evidentes que se pode atribuir à conta do religioso, nesse momento de desequilíbrio entre os dois fatores da fórmula ético-estético que vínhamos observando.

Mas o problema da visão de mundo católica tem complicadas relações com a Beleza. Assim como se queixa dos maus escritores carregados de boas intenções morais, Alceu reclama também do mau gosto dos meios religiosos, eclesiásticos ou leigos, lamentando o fato de serem os “que pensam e que sentem melhor” justamente os mais distantes “de uma concepção superior e racional da beleza”. Incapazes de perceber “as novas formas de beleza e sua necessária ligação com o espírito da época”,

¹⁸ Tristão de Athayde, *O espírito e o mundo*, p. 51.

constata ele, os meios religiosos repetem indefinidamente o que foi belo outrora:

“Daí uma incompreensão dolorosa, entre o senso moral e o senso estético, em que aquele acaba sofrendo com o anacronismo deste e passando por ser também uma sobrevivência de formas abolidas e de concepções superadas da vida.”¹⁹

E, de fato, não seria isso? Tristão está bastante consciente da contradição que vive. Sabe ser a arte moderna — que admira — um produto do mundo moderno — que abomina. Esse é para ele o drama estético: “representar uma filosofia material e espiritual da vida (como é a nossa) em formas que são o produto de uma concepção puramente material da mesma e portanto unilateral”²⁰.

Todavia, acredita que a contradição não seja de todo insuperável. Na arquitetura religiosa, argumenta, procurando-se atender antes de tudo às necessidades funcionais pode-se atingir a beleza. Citando Eric Gill, esteta inglês cujo livro comenta, repete: “if you look after goodness and truth, beauty will take care of herself”. O princípio filosófico que jaz sob essa frase é o de que a beleza “é uma união do verdadeiro e do bom” e portanto nascerá necessariamente se esses dois fatores forem tomados em conta. Raciocínio curto que, tratando-se de Alceu Amoroso Lima, não deixa de parecer ingênuo e simplificador.

Menos ingênua, entretanto, é a sua observação sobre a necessidade de criar-se a arquitetura religiosa moderna. Respondendo a críticas dirigidas à concepção modernista de uma capela do Rio, repele a idéia de que a religião seja coisa “do passado”, e

¹⁹ *Ibidem*, pp. 70-1.

²⁰ *Ibidem*, pp. 79-80.

procura afirmar sua modernidade. Aborda o assunto agora sob outro prisma:

“Mas o problema é simples, no fundo, e depende da vitalidade que houver, durante esse século, no espírito católico. Quanto mais puro e forte se mostrar este, quanto mais dominar o século, mais chegará a essa verdadeira arquitetura religiosa do *nosso tempo*, que estão pedindo todos aqueles para quem a religião não é uma “ilusão” da infância, mas uma verdade da vida perfeitamente amadurecida.”²¹

Ora, como profecia não deixou essa afirmativa de alcançar alguma verdade. A arquitetura religiosa de Niemeyer, por exemplo, ou os painéis de Portinari na Igreja da Pampulha, são obras que representam visão moderna e viva de um novo tipo de “cristianismo” humanista. Está claro que não se trata do mesmo tipo pelo qual se batia Tristão (é antes aquele pelo qual luta hoje), mas na medida em que a religião foi sendo encarada de modo mais amplo e mais próximo do homem moderno e de seus problemas nasceu de fato uma arte expressiva desse sentimento.

Atualmente, quando setores da Igreja católica adotam doutrinas de ecumenismo e tolerância, não parecem mais absurdas as aproximações feitas a outras religiões e até filosofias materialistas como o marxismo. Em trinta, porém, a conversa era diferente: o que não fosse ortodoxamente católico era anatematizado e excluído do rol das coisas boas. Tristão — embora não se possa dizer dele que foi um intolerante — também não escapou a esse espírito. Além dos ataques freqüentes ao materialismo da burguesia ou do proletariado, aparecem investidas contra

²¹ Tristão de Athayde, “Casas de oração”, in Coluna do Centro, *O Jornal*, 07/04/1935.

os protestantes e até mesmo os que não se ocupam de religião são assediados.

Assim, censura em Mário de Andrade a perda da inquietação religiosa, que estivera presente na *Paulicéia desvairada* e desaparecera em *Remate de males*. Nessa crítica a Mário podemos falar inclusive em uma paixão partidária do crítico, paixão provocada por uma interferência profunda do sentimento religioso na análise literária. Acha o livro muito bom quanto à forma, reveladora de “um labor formidável de pesquisa”, mas faz uma série de restrições gerais à excessiva intelectualização do poeta. Para ele, há um perigo nessa postura de Mário:

“O perigo da cristalização. Não há nada de invisível, super-humano neste livro. Há apenas o incompreensível humano, das aproximações obscuras do subconsciente. Há portanto uma elevação do poeta acima da vulgaridade; uma força de concentração poética de efeitos por vezes fortes e estranhos; um certo desdém pelo que ficou sendo seu quinhão no Modernismo. Sinais positivos, portanto. Mas por outro lado uma complacência no exterior, nas formas, nos amores fáceis, nos quadros, nos mistérios apenas do imprevisto de associações subconscientes, no *conformismo*, enfim. Sinais negativos.”²²

A restrição ao livro excelente que é *Remate de males*, feita só porque os poemas não revelam inquietude religiosa, não deixa de ser sintoma de sectarismo. Apesar de conter uma visão parcialmente correta da poesia de Mário de Andrade nesse período (há observações muito boas sobre a evolução e as características de diversas fases de sua produção), a conclusão tende ao facciosismo. Compara-o a Murilo Mendes, cujos poemas elogia afir-

²² *Idem, Estudos*, 5ª série, pp. 132-3.

mando que eles atingem “intensidades poéticas nunca alcançadas em nossa poesia”. E na comparação Mário leva a pior:

“O sr. Murilo Mendes é um poeta que luta quase que tangivelmente com os anjos e com os demônios. Sua poesia é um dissídio constante entre o angelismo e o demonismo. [...] ‘O poeta na igreja’ tem a angústia que havia em ‘Domingo’ da *Paulicéia desvairada* e que depois o sr. Mário de Andrade deixou que o conformismo comesse.”²³

Excluindo o fato justificável de que qualquer um poderia ter, entre Mário e Murilo, uma preferência natural pelo segundo — que é também afinal um bom poeta — o artigo revela, entretanto, uma tendência a não compreender certa evolução do Modernismo e a encarar com muito maior boa-vontade a outra linha evolutiva, carregada de tradicionalismo e impregnada de espírito religioso e místico. Aliás, dessa linha Murilo Mendes se aproxima apenas parcialmente; mas os elogios a Schmidt, Jackson e Luiz Delgado, ocorrendo simultaneamente a críticas radicais às experiências estéticas — o que chama depreciativamente de “modernismo intencional” — são indicadores de uma nova tensão, ainda gerada pelo par “ética-estética”, mas que melhor designaríamos pela fórmula “tradicionalismo-modernismo”. Vejamos em que consiste.

3. O choque dos projetos

No capítulo anterior examinamos alguns temas que ocuparam o católico Tristão de Athayde durante a década de 30. O mais

²³ *Ibidem*, p. 134.

importante deles, a idéia de uma hierarquia entre as produções culturais do homem (hierarquia na qual arte, política, moral e filosofia se subordinavam à religião), tinha conseqüências que verificamos serem extremamente reacionárias: o tema da Ordem contra a Revolução espelha uma concepção imobilizante da História e parece refletir, também, um conceito de universo hierarquizado, onde os elementos se compusessem de forma rígida, como estratos rigorosamente diferenciados. Segue-se daí um apego à Tradição, às formas cristalizadas que, pelo simples fato de já se terem sedimentado, transmitem a sensação do imutável, do completo, do perfeito. A reação contra a modernidade se torna desse modo inevitável. O católico se atira contra a revolução social, destruidora de hierarquias e niveladora de classes; por coerência, deve atirar-se também contra a revolução literária, destruidora dos cânones do bem-escrever e da linguagem petrificada da Tradição.

Muitos dos choques de Tristão de Athayde com o Modernismo se devem a esse fato básico, aliás anterior à conversão, como se pode verificar pelo artigo “O supra-realismo”, incluído em “Estudos: 1925”, no primeiro volume de *Estudos literários*. A posição ideológica já se encontra ali bastante definida: Alceu ataca o surrealismo de André Breton, considerando-o um perigo dissolvente, uma “infecção literária natural, que corresponde ao estado de espírito de toda uma época”.²⁴ Nesse longínquo 1925 a linguagem do crítico, bem como o seu modo de encarar o mundo, estão muito próximos das posições assumidas durante o decênio de 30. Para combater o Surrealismo cai em eruditíssima digressão, na qual procura demonstrar que as grandes criações da Antiguidade, compendiadas em sistemas harmônicos e claros (a

²⁴ Tristão de Athayde, “Estudos: 1925”, *Estudos literários*, vol. I, p. 904.

Retórica, a Escolástica, o Direito romano etc.), foram corroídas pelo veneno moderno, cuja tendência a homogeneizar, a igualar todos os elementos, leva à visão “desagregada” e “confusa” do universo. No fundo desse movimento desagregador, vê uma compreensão defeituosa da liberdade; para ele, revoltando-se contra os sistemas herdados que os impediam de criar, os homens puseram-se a destruí-los, em vez de procurar *dentro deles* os caminhos novos que podiam e deviam descobrir. Trata-se de uma compreensão defeituosa da liberdade porque, segundo Tristão de Athayde, os homens passaram da correta “disciplina espontânea” (criadora dos grandes sistemas) para a “disciplina imposta” (escravizada aos mesmos sistemas) e daí para a mais errônea das atitudes: a revolta radical, a destruição da herança recebida. A conclusão tirada não fica nem um pouco distante dos tempos de Centro Dom Vital e da revista *A Ordem*:

“Reagiram... e foi pior, até o ponto em que não souberam conter-se. E o abalo produzido por todos esses desmoronamentos suscitou no homem moderno tal dose de ceticismo, tal perplexidade e amargura, que permitiu e alimenta essa onda de desagregação moral que por toda a parte cresce. E as potências vis, as forças do interesse, do luxo, da ambição, de gozos do instinto, vão também crescendo. [...]

E é por isso que, a meu ver, para mencionar apenas o campo da arte, que aqui nos interessa, cada vez mais, o problema moderno por excelência, o que mais nos deve ocupar é o problema da autolimitação da liberdade.”²⁵

A ideologia da Ordem é evidentemente incompatível com o *poisson soluble* de André Breton, que exclamara: “Le seul mot

²⁵ *Ibidem*, pp. 913-4.

de libérté est tout ce qui m'exalte encore". Tristão, entre escandalizado e severo, apontou aí o grande erro, o grande desvio que leva à desagregação e à confusão da idade contemporânea. E essa atitude não espanta, nem destoa das outras, tomadas nos anos seguintes. Estranho é que tais idéias venham de quem é considerado o mais importante crítico do Modernismo brasileiro. Vistas de hoje, suas posições parecem distanciadas a um grau extremo do ideário estético modernista, exatamente na medida em que liberdade e destruição foram tomadas como valores máximos das vanguardas e eleitas princípios constitutivos das novas poéticas. O choque parece-nos, aqui, de base; e na realidade o foi, como se pode constatar já pelos "Estudos: 1925", onde ataca Oswald de Andrade e seu "modernismo destruidor", "jacobino", "importado" da Europa. Mesmo os "girondinos", a direita modernista (expressão que hoje soa quase como um paradoxo), Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho (o crítico cita também Manuel Bandeira, mas lembremo-nos de que isso é anterior a *Libertinagem*) embora elogiados pela superação das fórmulas parnasianas, ganham também uma censura:

"Empenhados em demolir as formas anteriores, estão julgando que esse é um ideal em si. E que permanecer no demolido é o suficiente. Esse é o erro fundamental, a meu ver, do modernismo moderado."²⁶

Portanto, até a destruição "moderada" (se for possível) merece ataque; o importante é *construir*, criar novas formas, sair da literatura "amorfa" daqueles anos. Sempre o cristal, *a distinção, a tarefa de separação, a hierarquia, a ordem* que "é a lei da vida".²⁷

²⁶ *Ibidem*, p. 935.

²⁷ *Ibidem*, p. 936.

O católico dos anos trinta já estava escondido nesse crítico literário da fase heróica; e é essa ideologia, na qual não falta sequer a valorização explícita da *tradição* — pelo conselho de uma volta ao “espírito clássico”²⁸ —, que irá dominar suas reflexões na década seguinte. E irá dominar, também, amplos setores da literatura brasileira. A idéia, tantas vezes repetida nos anos trinta, de que o importante naquele momento era superar a “anarquia” da primeira fase modernista e partir para uma etapa “construtiva”, é correlata a essas posições de direita, e nascem ambas, ao menos em parte, de um certo mal-estar que a destruição provoca, ao abalar os anteriores pontos de referência. Evitando confundir a literatura de denúncia social com a reação essencialista e espiritualista, podemos dizer no entanto que ambas convergem na mesma incompreensão do que seria o grande legado modernista, o risco da experimentação como forma de contestar a ordem estatuída. O romance neo-naturalista, pela sua incorporação do coloquial, rompe ao menos com um estatuto beletrista; mas a poesia formalizada, solene e séria, que a geração de 45 levou ao ápice, essa deixou-se perder, confundida pelo preconceito de que a linguagem literária não comportava os exageros do nosso primeiro instante de modernidade.

O choque dos projetos é nítido em Tristão de Athayde, e com o decorrer do tempo a necessidade de coerência só irá agravá-lo. Na verdade, é fácil perceber a razão de sua autoridade crítica durante os primeiros anos modernistas: trata-se de uma das poucas pessoas, no Brasil de então, com cultura estética e filosófica capaz de conferir certa dignidade e certa solidez ao que escreve. Seu nível é mais alto que o da maioria, e Grieco, Medeiros e Albuquerque ou Afrânio Peixoto, ficam aquém dele. No en-

²⁸ *Ibidem*, p. 927.

tanto, é exatamente essa maior amplitude que vai levá-lo a um esquema mais rígido e vai determinar o aprofundamento das contradições entre a ideologia do conservador e a estética do Modernismo. Se sua consciência do literário é bastante grande para não permitir uma adesão ao “passadismo” retórico e superficial, por outro lado suas idéias reacionárias são suficientemente fortes para não permitir uma compreensão e uma aceitação da literatura nova. A resultante é o combate acirrado ao que chama de “modernismo intencional”, isto é, às obras que, de propósito ou por inabilidade, exageravam os procedimentos vanguardistas. No extremo, a resultante é o elogio ao “anti-moderno”, ao estilo que se despoja de qualquer “vezo” modernista.

Nasceram daí também alguns desvios literários consideráveis, alguns instantes de franca reação contra o que considerou moda desprezível e sibaritismo imoral: a preocupação predominantemente estética do Modernismo, quando havia tanto a pensar e fazer pela formação nacional. Seus critérios de valor, nessas horas de desvio, nada têm de estéticos, mas são baseados em afinidades ideológicas; como na crítica a *Remate de males*, se o autor não coincide com sua visão de mundo ou pelo menos dela não se aproxima, recusa-o e recusa a obra. Mesmo que ela apresente, em contrapartida, as trezentas e cinquenta inquietações de Mário de Andrade, sua incompreensão vai ao ponto de enxergar ali só “uma complacência no exterior, nas formas, nos amores fáceis, no mistério apenas do imprevisto de associações subconscientes, no *conformismo* enfim”²⁹. Há aqui, nesse julgamento, uma visão limitada do livro criticado. *Remate de males* é a mais complexa coleção de poemas publicados por Mário: a inquietação aparece no título, na epígrafe (“Quid, homo, ineptam sequeris laetitiam”),

²⁹ Tristão de Athayde, *Estudos*, 5ª série, pp. 132-3.

no poema inicial (“Eu sou trezentos...”), na diversidade técnica das composições (desde o fragmentarismo das “Danças” à forma contínua da “Louvação da tarde”), na suavidade angustiante dos “Poemas da negra” ou na insatisfação latente dos “Poemas da amiga”.

Em compensação, Alceu acha “notável” a profundidade do romance deixado inédito por Jackson de Figueiredo³⁰, que foge certamente do “sibaritismo”, daquilo de que Oswald de Andrade é acusado a cada passo e nada mais é que a procura agressiva de uma nova expressão literária. Acontece que o “sibaritismo” de tal expressão nova ataca com muito vigor o mundo não-literário, a vida real em seus preconceitos de hierarquia e ordem. Representa de fato uma verdade que o católico não quer ver e não quer aceitar. Por isso suas preferências vão se dirigir a figuras como a desse desconhecido Luiz Delgado, cujo romance *Inquietos* elogia assim:

“O valor considerável da prosa do sr. Luiz Delgado é um pouco semelhante ao dos poemas do sr. Augusto Schmidt — a ausência de toda a modernidade desejada. O estilo desses inquietos lembra um pouco o de Julien Green e seduz pelos mesmos motivos. [...] A ausência de toda imagem, de todo brilho, de todo imprevisto. A monotonia como elemento de ressaltado. Um paradoxo.

No sr. Luiz Delgado há qualquer coisa de semelhante. Estilo sem adjetivo, que salte, sem um termo novo, sem um regionalismo desejado. Nada, nada de bárbaro, nada de modernismo convencional. O contrário. E daí o que acho nele de considerável. Pois cada vez mais só admito o moderno que não

³⁰ *Idem*, “Esquema de uma geração”, in *Vida Literária, O Jornal*, 26/05/1929.

pense em ser moderno. E que é o único meio de o ser de verdade, sinceramente.”³¹

Na admissão apenas do que “não pense em ser moderno”, o que vai é a recusa efetiva do moderno. A posição — insistimos — tem conotações políticas, e o próprio Alceu foi capaz de perceber, e explorar esse fato. No já referido artigo “Passou a hora das coisas bonitas”, escrito em cima da Revolução de 30, seu esforço é, não só o de pregar a necessidade de uma literatura nacionalmente engajada, mas também o de definir em que consistiria o “engajamento”. Esse nada tem da postura irreverente dos modernistas de “esquerda”, empenhados em revelar uma face risível da vida nacional e dispostos a destruir a solenidade encasada dos “donos-da-vida”. Pelo contrário, Alceu preza bem essa seriedade solene e triste; por isso o desvio provocado pela poesia de Schmidt é visto como útil e importante. O autor de *Pássaro cego* ganha um vasto elogio e o qualificativo de “profeta”, porque “sua gravidade, sua tristeza, sua inquietação, sua renúncia ao frívolo, ao pitoresco, seus apelos à vida calma, sua vontade de partir, seu messianismo”³², tudo isso anunciava os acontecimentos que se tramavam ocultamente e que viriam a eclodir em 30. A ligação política/literatura é vista com clareza pelo crítico que compreendeu — em cima da hora — os novos rumos do Modernismo; infelizmente, tal lucidez se perde nas considerações reacionárias e nos caminhos *de retorno* que propõe.

Para encerrar essas considerações vale a pena mostrar como a tão pregada volta à “tradição brasileira católica” e o repúdio aos

³¹ *Ibidem*.

³² Tristão de Athayde, “Uma voz na tormenta”, in *Vida Literária, O Jornal*, 26/10/1930.

“mimetismos descaracterizadores” mascaram também uma incompreensão da dialética “localismo/cosmopolitismo”, que foi um dos segredos e uma das forças do movimento modernista. Sobre a tradição católica do brasileiro há um excelente ensaio de Mário de Andrade, no qual se demonstra a inexistência de tal tradição e do pretenso “laço religioso” em um povo profundamente sincretista como o nosso.³³ O “desejo” do católico tampouco seus olhos para a realidade nacional, impedindo-o de enxergar o verdadeiro caráter do Brasil. E a consequência séria foi acreditar que o cosmopolitismo, por nada ter de comum com essas inexistentes origens católicas, era um mal a combater, um elemento a ser descartado.

No entanto ele é que ficou ligado a um “cosmopolitismo”, o da pior espécie: a sensação de inferioridade frente ao falso refinamento de uma literatura oficial francesa, que correu paralela às vanguardas. A esse respeito deu-se uma curiosa controvérsia em torno do livro *Océan et Brésil*, de Abel Bonnard. Esse secundário escritor francês esteve em nosso país em 1927 e, em 1929, publicou na revista *Les Annales* as observações que aqui fizera. Seu texto provocou reações inteiramente diversas em Tristão de Athayde e Antônio de Alcântara Machado, e parece-nos que tal diferença ilustra bem a distância entre o crítico conservador e o escritor modernista.

O artigo de Tristão, escrito em estilo diferente da segura e precisão habituais, tem o título semipoético de “Ariel entre os guindastes”³⁴, e começa evocando a figura de Bonnard, “imagem

³³ Mário de Andrade, “Tristão de Athayde”, in *Aspectos da literatura brasileira*, pp. 7-25.

³⁴ Tristão de Athayde, “Ariel entre os guindastes”, in *Vida Literária, O Jornal*, 25/08/1929.

eternamente viva, e móvel e diversa de Ariel”, posto entre os guindastes do cais, em conversas com o crítico brasileiro nas tardes cariocas da Praça Mauá. Alceu procura mostrar a diferença entre o intelectual europeu, herdeiro de *longa tradição cultural*, refinado, complexo, e o Brasil bárbaro, desmedido, selvagem:

“Nessas tardes eu vi ao vivo, diante de mim, e senti bem fundo em mim mesmo todo o drama da nossa civilização incipiente.”

E qual é esse drama? O esmagamento, o desaparecimento do homem face à Natureza... Nas palavras de Bonnard, a Europa é “o homem sem a natureza”; a Ásia é “o homem e a natureza”; a América é “a natureza ‘sem’ o homem”. E Tristão de Athayde cita o escritor francês:

“Nós outros não levamos bastante em conta qual seja a felicidade de descendermos de uma linhagem antiga e segura, de podermos constantemente nos apoiar nas obras de nossa raça, nos palácios e nas igrejas que ela construiu, nos museus e nas bibliotecas que ela enche do testemunho de si mesma... Aqui, pelo contrário, aquele que, por seu esforço isolado, se eleva até a altura em que reinam os grandes espíritos fica tanto mais exposto a todas as influências quanto nenhuma tradição o ampara e torna-se então quase inevitável que, em seus sentimentos, o excesso se junte ao acaso.”

Irrompe de novo a importância concedida à Tradição. Mas a sensação de inferioridade do brasileiro não fica aí. Tristão traduz, para terminar, um apólogo moral que Bonnard compusera diante das imponentes cataratas do Iguazu: são duas borboletas atraídas pela torrente; a primeira desaparece nas águas, tragada, e a segunda salva-se e afasta-se. Em estilo florido o francês afirma ver aí “dois destinos”, e o brasileiro angustia-se com o dra-

ma da alma nacional, “que não quer deixar-se esmagar pelas forças da brutalidade ambiente”.

“Ariel entre os guindastes” é artigo de boa fortuna: abordando o problema, central para nós, que é a oscilação entre o meio rústico e a refinada Europa, é bastante bem-sucedido na época, e Carlos Dante de Moraes, por exemplo, cita-o duas vezes em um livro de 1937³⁵. Mas a reação de Antônio de Alcântara Machado é que torna curioso o episódio, invertendo de forma exemplar o ponto de vista católico. O autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* escreve, ele também, uma crônica sobre o livro de Bonnard. E desanca de rijo tanto o escritor francês (diretamente) como o crítico brasileiro (indiretamente). Compare-se.

O título agora é lapidar: “O trouxa”³⁶. E o artigo vai nessa linha, desmistificando ponto por ponto o suposto refinamento do Ariel, mostrando sua superficialidade, sua literatice passadista e frívola, seu gosto pela banalidade de metáforas como a das borboletas que eram “dois destinos”. Vale a pena transcrever o seguinte trecho:

“Mas o brasileiro, coitado, *não é sustentado por nenhuma tradição* e se nas suas *vigílias* cai na asneira de evocar *um grande homem* o ilustre cavalheiro exerce sobre ele *uma ascendência irresistível e fascinado por esse poderoso mago nem pode ter a certeza de haver escolhido o mestre que realmente convém à sua natureza*. Assim se pede a proteção de Nietzsche o alemão se arremete contra ele que nem pó se salva. Criança infeliz. Todo esse drama foi muito bem exposto a Bonnard por um *jovem brasileiro, pleno de inteligência e ardor* que tem uma bruta ad-

³⁵ Carlos Dante de Moraes, *Tristão de Athayde e outros estudos*, pp. 52 e 102.

³⁶ Antônio de Alcântara Machado, “O trouxa”, in *O Jornal*, 02/03/1930.

A literatura subjugada

miração por Maurras. Drama pavoroso. Moços há que não resistem. Houve um até que morreu de tanta exaltação. E outros existem que *rompem com tudo quanto os apaixonava para se jogarem no gênero de vida que mais os repugnava*, entregando-se a negócios de dinheiro no Rio ou São Paulo. Outros ainda (êta eles) *vão adormecer na solidão*.

Claro que não vale a pena discutir essa xaropada cretina. Basta gozar. Gozar bem. Depois descobrir o mancebo talentoso e fogoso que escolheu Bonnard para confessar. Isso sim paga a pena. É preciso que a gente conheça quanto antes essa preciosidade sobre a qual Maurras, *águia do céu latino*, paira *com asas ainda maiores. Estão vendo o quadro?*³⁷

A “vaia fina” de Antônio de Alcântara Machado é que produziu o movimento mais vivo de nossas letras. Não ficou, de bom, quase nada da Ordem, da Tradição, da Hierarquia, da Autoridade. Pelo contrário, ficaram os anos estéreis que vão de 37 a 45, o Estado Novo, o fascismo policial e tantos outros episódios menos criadores de nossa história, tentativas de remar contra o tempo, conduzir o barco às avessas e deter as mudanças que se faziam cada vez mais inevitáveis.

Mário de Andrade, em 1931, ao concluir seu estudo sobre Tristão de Athayde, afirmava que, além da impressão de grande dignidade intelectual, “os futuros não-sei-o-quê vivendo nestas terras do Brasil terão ao lê-lo o espetáculo dum homem querendo desviar uma enchente, apagar o incêndio dum mato, ou parar um raio com a mão”.³⁸ É bem a verdade.

³⁷ *Ibidem* (grifos do original).

³⁸ Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 25.

Mas é verdade igualmente que vemos hoje um outro Alceu Amoroso Lima, dotado da mesma dignidade intelectual daqueles tempos e ainda engrandecido por mais esse fato: está agora ao lado da história. Em 1967, falando sobre a necessidade de mudanças sociais, pregava uma revolução cristã, “feita pela inteligência e pelo amor”. E acrescentava: “Mas não basta pregá-la. É preciso fazê-la”.³⁹

³⁹ Tristão de Athayde, *Sobre a encíclica papal “Populorum progressio”*, p. 33.

A consciência da linguagem



Mário de Andrade (1893-1945)

1. As categorias da crítica

A linha de análise que vimos seguindo até esse ponto, procurando em cada crítico a medida de sua consciência estética e as interferências recíprocas do ideológico e da concepção da literatura, encontra aqui, no exame da obra de Mário de Andrade, a sua aplicação mais rica e mais complexa. Não se trata agora do diletantismo esfumado e epicurista de Grieco — redutor da obra literária e sua crítica aos prazeres da leitura e da divagação verbalista; nem se trata igualmente do outro tipo de simplificação, o pragmatismo católico de Alceu Amoroso Lima — forte ao ponto de cegá-lo para algumas das novas direções da arte em nosso tempo. Mário é, de fato, entre os escritores que estamos estudando, o esforço maior e mais bem-sucedido, em grande parte vitorioso, para ajustar numa posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, compondo na mesma linha a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional.

Armado da mais aguda consciência de sua arte e provido de uma convicção ética notável que o impelia sempre, como escritor, ao engajamento direto na realidade social, o autor de *Macunatma*

se apresenta dentro do Modernismo brasileiro com a pesquisa mais abrangente — e nesse sentido também a mais fecunda e atual — dos nossos rumos literários. Isso não quer dizer que sua reflexão tenha encontrado o ponto ideal de equilíbrio ou a solução dialética capaz de fundir — superados os conflitos — projeto estético e projeto ideológico; ao contrário, Mário vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cômico das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social. Mas é exatamente a vivência dramática dessa tensão, encarada no dia-a-dia da prática literária e enfrentada com o rigor de honestidade que foi um dos princípios básicos de sua vida, é sobretudo a consciência alerta para tais problemas, para suas minúcias e sutilezas, que o torna tão distinto — tão à frente — dos homens de sua época.

“Consciência” é aqui a palavra-chave: consciência da obra de arte como fato estético; consciência do poema como resultante das projeções de experiências individuais, às vezes obscuras e enraizadas no eu-profundo; consciência da necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo; consciência da função social da arte. O pensamento de Mário de Andrade se estende por sobre todos esses aspectos, detalha-os, busca os meandros de cada um deles, vai atrás de suas implicações mútuas, simplifica-os, complica-os, tenta a síntese. Do esforço para abrangê-los nasce sua obra — por vezes confusa, arbitrária, dilacerada entre tantos rumos, mas sempre incansável na pesquisa da solução clara, lavra paciente nos mistérios da criação e de seus destinos. E sobretudo — precisemos bem esse ponto — uma obra que se desenha sobre o fundo nítido da *consciência da linguagem*.

E esse termo — *linguagem* — deve ser entendido aqui em seu sentido amplo, pois não se trata apenas do fato artístico, da linguagem esteticamente organizada, estruturada em obra de arte,

mas ainda de outros aspectos do fenômeno, subjacentes à obra feita. Assim, se Mário apresenta desde os textos da juventude uma preocupação constante em teorizar a utilização estética dos meios expressivos, não se esquece também de buscar as raízes da criação, procurando fundamentar sua poética numa compreensão ampla da natureza psicológica dos procedimentos. Mais tarde, premido pela consciência do papel funcional da literatura, acrescentará à teoria erigida nos inícios do Modernismo, sem perder os enfoques estético e psicológico, mais uma faceta do problema literário: seu caráter de instrumento da comunicação humana, seu papel socializador.

A linguagem é, portanto, pesquisada sob três aspectos diferentes e complementares de sua natureza: enquanto se organiza em obra de arte (*enfoque estético*), enquanto expressa a vida psíquica individual (*enfoque psicológico*), e enquanto participante da vida social (*enfoque sociológico*). A riqueza e a complexidade desse esquema se evidencia mais se tomarmos em consideração o fato de que as duas categorias anestéticas convergem para o eixo de organização formal; tendendo a explicar psicologicamente a utilização dos procedimentos (aclarando a expressividade de um determinado meio, o sentido psicológico do ritmo, por exemplo, ou a necessidade de uma deformação do Aleijadinho) ou a justificar sociologicamente sua existência (a reiteração dos procedimentos como elemento socializador do poema, caso analisado em Schmidt, ou o “mal-estar” do barroco mineiro como índice da marginalidade do mulato e da condição colonial), Mário mantém, entretanto, como fulcro de suas críticas, a visada estética, o exame intrínseco da linguagem.¹

¹ Ver Leon Kossovitch, “As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método”, pp. 83-96.

Poder-se-ia criticar tal abordagem da obra de arte alegando contra ela o fato de não isolar a série literária das séries psicológica e social, e conseqüentemente de trabalhar com elementos heterogêneos, confundindo dessa maneira a natureza do objeto. A linguagem da arte não estaria, portanto, sendo vista em si mesma, como uma estrutura peculiar e autojustificativa. No entanto, essa objeção é apenas parcialmente válida: o importante aqui é não perder de vista a natureza implicitamente estética da literatura, não confundir aquilo que faz parte da organização literária (enquanto estrutura) com o que é simples material (vivência psíquica individual ou experiência social). Essa distinção é clara em Mário, e seu conceito de *lirismo*, por exemplo, tal como aparece em *A escrava que não é Isaura*, ganha um estatuto estrutural ao ser complementado pelo conceito de *técnica*; ou seja: a inspiração, a vivência psíquica, o lirismo, “estado afetivo sublime — vizinho da sublime loucura”, é encarado e estudado na medida em que, enformado pela técnica e — simultaneamente — sendo capaz de condicioná-la, é transfigurado esteticamente e se transforma em poesia.

Mas vamos por partes. Procuraremos, na frente, mostrar como Mário de Andrade, na sua pesquisa de uma expressão nova, voltou-se para o estudo da psicologia da criação, buscando subsídios extraliterários que confirmassem as suas teorias *estéticas* e a sua concepção do poema como um fato de linguagem. Em seguida, tentaremos mostrar como a preocupação de participar leva-o a incluir em seu esquema o dado sociológico, modificando sensivelmente várias das posições anteriores, mas mantendo — sempre — a consciência básica da linguagem, a noção da obra de arte como fatura e forma. A tentativa final é a de examinar — no interior dessas “consciências” (a obra como fato estético, como fato psíquico, como fato social) — a tensão entre projeto estético (a linguagem nova, de vanguarda) e projeto ideológico (participação na vida social).

Essa visada é muito geral, porém necessária para a justa compreensão das posições críticas de Mário durante o decênio de 30. Por essa altura, na década de 30, as três categorias já estão bastante definidas em seu espírito e é por elas que vai pautar toda a sua atividade crítica. Por isso teremos que recuar um pouco no tempo: para compreender bem as posições literárias que geraram os escritos recolhidos, por exemplo, em *O empalhador de passarinho*, parece-nos útil remontar ao início do movimento modernista. O exame detido das primeiras idéias sobre literatura ajudará a situar de forma correta o crítico Mário de Andrade.

2. As poéticas da juventude

Principiemos pelos dois textos que assinalam — polemicamente — as primeiras preocupações do criador em justificar teoricamente a obra criada: o “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*. Nessas duas poéticas da juventude desenha-se já o primeiro par de conceitos em torno dos quais irá girar a reflexão sobre a arte nos tempos combativos do Modernismo. Mário procura aí desenvolver, baseado em teóricos da vanguarda européia e em seus conhecimentos de técnica musical, uma interessante concepção da Poesia, encarando-a sob o ângulo genético (o lirismo, a inspiração, isto é, as fontes da criação) e sob o ângulo técnico (os procedimentos literários, ou seja, os meios expressivos utilizados pela nova linguagem).

O prefácio à *Paulicéia desvairada* (1922) é mesmo interessantíssimo, e não apenas no título irônico ou nas idéias que apresenta e expõe, mas na própria maneira de apresentar e expor essas idéias. Elíptico, econômico na formulação de muitos conceitos que às vezes se limita a sugerir em poucas palavras, sem desenvolvê-los e logo pegando outro fio de raciocínio, parece basear-se

desde o começo no princípio estrutural que presidirá à composição dos poemas — o fluxo das associações, a simultaneidade. A forma tipográfica contribui para reforçar essa constatação, pois em vez da costumeira distribuição regular das linhas impressas e dos parágrafos, estão eles dispostos à maneira de versos e estrofes livres.

É o “Prefácio interessantíssimo”, portanto, um texto verdadeiramente propedêutico à nova poesia exemplificada pela *Paulicéia desvairada*. O curioso é que Mário se preocupasse não simplesmente em expor a teoria de sua prática, mas fizesse questão de que a teoria fosse, ela mesma, vazada na forma — entenda-se: na linguagem — que procura justificar e explicar. Parece-nos que encontramos, já aqui nesse aspecto... formal, uma inclinação sensível para encarar a obra em sua organização própria. De fato, não é sem certa malícia que se utilizam recursos desse tipo: se, por um lado, dispor as frases de um texto de prosa como se fossem versos de um poema é ingênuo como justificativa para novos tipos de procedimentos poéticos, por outro lado revela profunda obsessão para com esses procedimentos. A utilização dos princípios técnicos da nova poesia na composição de um texto teórico a eles introdutório revela consciência e domínio plenos dos recursos manipulados. É como se os procedimentos fossem — não apenas explicados — mas desnudados diretamente diante do leitor; deslocados de seu lugar habitual, eles se exibem, evidenciando-se. A metalinguagem, aqui, se desdobra habilmente, num recurso de artista que procura obter a concretude daquilo que deseja exprimir.

Mas prossigamos. A finalidade de Mário não é apenas expor os recursos de linguagem utilizados na feitura dos poemas; o ponto central do “Prefácio interessantíssimo” é demonstrar que tais recursos têm sua razão de ser e não brotam da loucura ou da ignorância. A citação de Epstein (“um autor que assina não es-



Capa do livro *Paulicéia desvairada*,
de Mário de Andrade, 1922.

creve asneiras pelo simples prazer de experimentar tinta”, pois “sob essa extravagância aparente havia um sentido porventura interessantíssimo”) revela-nos a preocupação de combater a obtusidade simplificadora do passadismo, sempre disposta a atribuir à vanguarda os qualificativos de paranóica ou mistificadora. Não nos esqueçamos do papel polêmico do texto: a necessidade do momento é menos a de explicar os procedimentos (o que, aliás, é feito) do que a de justificar sua existência como recursos legítimos da arte. Daí o argumento seguinte:

“Há neste mundo um senhor chamado Zdislas Milner. Entretanto escreveu isto: ‘O fato duma obra se afastar de preceitos e regras aprendidas, não dá a medida do seu valor.’ Perdoe-me dar algum valor a meu livro.”²

Por certo que a simples mudança dos procedimentos não serve como critério para se aferir a validade de uma obra. É preciso achar uma razão (uma teoria, uma poética) que justifique a ruptura e o afastamento. Os formalistas russos diriam, com Chklovski e outros, que o desgaste dos velhos procedimentos e a necessidade de “singularização”, de desautomatização das faculdades perceptivas, gera a rotação das formas.³ Como se vê, o formalismo recorria aqui a um argumento de fundo perfeitamente psicológico; sem fazer por enquanto aproximações apresadas (mais adiante discutiremos isso), assinalemos contudo essa área de contato: a fim de justificar sua poesia Mário recorre à ex-

² Mário de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”, in *Poesias completas*, pp. 13-32. (As citações sem indicação que se seguem pertencem a este texto. Dispensamo-nos de indicar as páginas para não cumular o capítulo de notas.)

³ Cf. *Théorie de la littérature*, *passim*.

plicação psicológica, de acordo aliás com ponderável parcela da vanguarda européia.

O ponto mais polêmico do “Prefácio interessantíssimo” (ontem como hoje) está aqui: na discussão da natureza psicológica do lirismo. A poética parnasiana levava a um verdadeiro fetichismo da técnica; métrica, rima, chave de ouro, cesura obrigatória, todos os pequenos truques da versificação eram confundidos e identificados com a poesia. Sucede que tal poética tinha seus quadros muito estreitos, incapazes de abranger aspectos importantes da poesia: a ênfase exagerada no papel da técnica resultava na diminuição igualmente exagerada do valor da inspiração.

Mário se insurge contra esse desequilíbrio — e na sua tentativa de libertar-se da prisão parnasiana resvala levemente para o lado oposto, enfatizando o lirismo em detrimento da técnica:

“A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer impecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixa que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.”

O que se nota nesta definição de Poesia (trata-se da fórmula de Paul Dermée: Lirismo + Arte = Poesia) é que Mário concede quase total autonomia ao primeiro termo da equação — o lirismo — prejudicando o segundo termo — a técnica, ou a Arte. Além disso, separando rigidamente os dois momentos nessa fórmula, parece entender a técnica como alguma coisa que se sobre põe à inspiração. Trechos desse tipo são freqüentes no “Prefácio” e, sem dúvida, correspondem a uma necessidade imperiosa, a de libertação:

“Lirismo: estado afetivo sublime — vizinho da/ sublime loucura. Preocupação de métrica e de/ rima prejudica a naturalidade livre do lirismo/ objetivado.”

É preciso, no entanto, tomar cuidado com essas afirmativas vigorosas do lirismo. Se elas, aparentemente, nos levam a concluir que a poética de Mário baseia-se na predominância da inspiração sobre a técnica, é possível pensar também que isso seja simples aparência. Há toda uma interpretação que, desconhecendo esse perigo e optando pelo explícito, esqueceu-se de averiguar em outros pontos do próprio “Prefácio” (já nem digo da *Escrava*, onde essas afirmações são corrigidas) como certas colocações atenuam muito a ênfase aparente sobre a inspiração.

Pois logo a seguir, baseando-se na idéia de que a criação é uma obediência aos impulsos profundos do Inconsciente, vai Mário de Andrade descrever *os recursos expressivos* utilizados pelo poeta modernista. Nesse instante, embora nada esteja dito, percebe-se claramente a mudança de enfoque. Não é a natureza do lirismo que importa; o importante é que a linguagem dos poemas se encontra justificada: o estudo da natureza do lirismo serve somente para explicar essa linguagem nova e é, portanto, mero subsídio, algo que passa a um plano secundário. Porque o surpreendente, quando lemos o “Prefácio”, é descobrir que a ênfase inicial sobre a inspiração serve apenas, no fim, para defender *uma nova concepção de técnica*, que não é o artifício parnasiano nem a liberdade romântica, mas é o equilíbrio entre os dois termos da fórmula definidora da Poesia, proposta por Dermée.

Tal mudança de enfoque se percebe com facilidade através das três conseqüências principais tiradas por Mário dessa aparente predominância do lirismo:

- 1) a arte é diferente da natureza; o movimento lírico, nascendo dos impulsos profundos do Inconsciente, tende a criar

algo muito afastado do “natural”; destrói-se o conceito de mimese direta (fotográfica) e chega-se à conclusão de que a beleza da arte é uma *construção artificial*;

- 2) a ordem lógica não é a única que existe; no aparente torvelinho da imaginação, nas associações do subconsciente, existe também, e o poema modernista o adota, através da simultaneidade, um outro tipo de *ordem*;
- 3) a linguagem não é a gramática e não é a rigorosa obediência aos usos comuns; a linguagem pode se tornar mais elástica, as palavras podem ganhar liberdade, a gramática pode ser rompida, desde que haja necessidade de expressão e dentro dos limites da comunicação; a clareza gramatical não é no entanto um objetivo, pois a poesia admite a “forma dubitativa”, o poeta está “entre o artista plástico e o músico”; se o poema modernista rompe regras gramaticais, nem por isso deixa de ser um tipo de comunicação, de *linguagem*.

Aqui, como vemos, a explicação psicológica da poesia converge para a explicação estética; o psicologismo, embora subjacente, cede lugar a uma “vontade de crítica”, a uma análise formal do poema: os procedimentos (simultaneidade, palavras em liberdade, ordem, utilização da ambigüidade) são agora examinados e é dada “a medida do seu valor”. Nessas três conseqüências configura-se uma visão do poema que não se pode chamar simplesmente de psicologista. Se a poesia, para Mário de Andrade, é *artifício, ordem e linguagem*, isto significa que seu enfoque da literatura, não obstante mantenha o fundo psicologista, é também estético.

As duas abordagens são complementares, e em *A escrava que não é Isaura* essa complementaridade fica explícita e mais clara. Se no “Prefácio interessantíssimo” a relação nos parece às vezes mecânica, o lirismo surgindo como algo anterior, a que se sobre-

põe, como *correção*, a técnica, já na *Escrava Mário* tem o cuidado de mostrar-nos que os dois aspectos estão diretamente ligados:

“Agora vereis se essa vontade de análise existe, pela concordância dos princípios estéticos e técnicos que já determinamos com o princípio psicológico de que partimos. Todas as leis proclamadas pela estética da nova poesia derivam corolariamente da observação do moto lírico.

Derivam não é bem exato. Fazem parte dele. Têm mais ou menos o papel das homeomerias de Anaxágoras: concorrem para a existência do lirismo — sempre vário, em constante mudança.”⁴

Nasce assim uma consciência da linguagem enquanto organização estética específica, consciência que se encontra aliás, de modo muito patente, no rápido excuro em que, na *Escrava*, procura mostrar como a música, abandonando a palavra, o des-critivismo, torna-se puro som:

“[...] MÚSICA PURA,
ARTE,
nada mais.”⁵

E completa logo a seguir, dando a definição que afasta, em definitivo, a pecha de “psicologista” de sua poética:

“No século 18 a música já realizara a obra de arte, como só seria definida duzentos anos depois:

‘A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES’.”⁶

⁴ Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, in *Obra imatura*, p. 225.

⁵ *Ibidem*, p. 257.

⁶ *Ibidem*, p. 258. (Trata-se da definição de Le Corbusier.)

Esta definição — que “está completa para as pessoas *Esprit-Nouveau*”, como Mário anota ao pé-de-página — revela uma preocupação com os materiais usados de modo esteticamente eficaz, isto é, estruturados. A palavra máquina é aí muito significativa, porquanto a preocupação do Modernismo com o mundo mecânico, longe de ser simples exterioridade, ou puro reflexo da vida industrial sobre a sua temática e vocabulário, é alguma coisa que penetra profundamente em sua concepção de arte. Se o poema é uma máquina, decorre que seu funcionamento depende do bom entrosamento e/ou da boa articulação dos elementos que o compõem. Daí a clara compreensão da importância dos materiais; a música é som, a pintura são “cores, linhas, volumes numa superfície”, a escultura é “o dinamismo da luz no volume”⁷, e a literatura...

Mário não chega a dizer explicitamente que literatura é palavra. No entanto, quando corrige Paul Dermée (Lirismo + Arte = Poesia), acrescenta “o meio utilizado para a expressão” e deixa a fórmula dessa maneira: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia⁸. Seu pensamento se dirige para o entendimento do poema como uma estrutura verbal e na própria *Escrava*, repensando uma técnica utilizada em poemas da *Paulicéia desvairada*, critica-se e não se esquece de advertir que “há musicalidade musical e musicalidade oral”, mostrando dessa maneira que estava bem consciente da natureza e das possibilidades da palavra.

Temos, portanto, uma poética preocupada com o concreto da expressão, com os meios técnicos da obra de arte. Não queremos dizer que o psicologismo, a crença na inspiração mágica, tenha desaparecido completamente. Vimos no “Prefácio” como ela

⁷ *Ibidem*, p. 258.

⁸ *Ibidem*, p. 205.

se impõe de maneira acentuada, mas vimos também que já aí encontram-se os germes da concepção de arte como fatura, concepção que aparecerá explicitamente no fim da vida. Uma das idéias centrais de Maria Helena Grembecki, em *Mário de Andrade e l'esprit-nouveau*, é a convicção de que Mário encara a obra literária sob duas perspectivas, a inspiração e a fatura, mas as vê como algo indissolúvel, a cisão não implicando “numa desvinculação entre os dois aspectos, que continuam a se inter-relacionar estreitamente, já que ambos concorrem para a organização de um todo único final”. Seguindo a pista das influências através da “marginália”, Grembecki constata que, durante a leitura de *Dermée*, ocorreu uma inadequação ao psicologismo (devido à formação de Mário parnasiano), houve uma adesão posterior no “Prefácio” e, depois, veio a correção da *Escrava*, que “vai colocar em xeque a posição psicológica assim como foi adotada no início, sem anulá-la no entanto”. A posição final, ainda segundo Grembecki, ele foi achar em *Surbled*, “que considera não um afastamento total das duas atividades, mas uma relação de dependência do subconsciente ao consciente, pois durante o afloramento do lirismo não há separação estanque entre as mesmas, mas uma inter-relação dependente, permitindo ao eu o comando do sub-eu, e, dessa forma, um controle da inteligência sobre a sensibilidade”.⁹

De fato, um dos objetivos de Mário em *A escrava que não é Isaura* é mostrar exatamente que essa separação não existe; os meios técnicos de expressão sequer derivam do moto lírico, pois como vimos atrás, “fazem parte dele” e têm “o papel das homeomerias de Anaxágoras”. Se às vezes parece forçar a explicação psicológica da poesia, como nos instantes em que fala da “gra-

⁹ Maria Helena Grembecki, *Mário de Andrade e l'esprit-nouveau*, *passim* (pp. 36, 41 ss., 44-5).

fia do lirismo”, sugerindo ser o melhor poema aquele que registra os impulsos do subconsciente com o mínimo de policiamento, isso se enquadra no seu esforço para libertar-se da poética parnasiana. Romper a linguagem petrificada exigia, da parte do escritor, um mergulho fundo nas fontes da criação, a fim de que pudesse, como Rimbaud, arrancar as quinquilharias disfarçadas da escrava do Ararat.

3. Psicologismo e ruptura da linguagem

Essa é, de resto, a posição assumida por importantes parcelas da vanguarda mundial por esta época; a técnica do “fluxo da consciência”, adotada no romance um pouco antes, além de sua intenção de registrar a vida interior do homem (obedecendo aí aos avanços da psicologia e da psicanálise) possui também a finalidade de romper com os esquemas habituais da representação literária. Registro psicológico e ruptura da linguagem não vão juntos fortuitamente: o desvelamento das maneiras de comportar-se do homem corresponde ao desmascaramento da linguagem artificial, o desnudamento das sensações corresponde ao desnudar-se dos procedimentos, ao *strip-tease* a que Rimbaud obriga a escrava que não é Isaura.

Assim, o psicologismo se justifica e se legitima. A “grafia do lirismo” é comparável ao processo da escrita automática dos surrealistas: em ambos os casos, e apesar das diferenças que existem entre as duas técnicas, trata-se de multiplicar as significações das palavras até sentir-se esfumaçada a falsa significação unívoca. O “harmonismo” e o “polifonismo” teorizados por Mário no “Prefácio” e na *Escrava* abrem o texto e seu sentido à participação do leitor; citando seguidamente Ribot, Renan e Wagner (“Você está reparando de que maneira costume andar sozinho...”), a propó-

sito da polissemia latente no poema, Mário coloca já no “Prefácio interessantíssimo” o importante problema da ambigüidade e da obra aberta, ponto axial das poéticas contemporâneas:

“Ribot disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz. Essa atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor. Assim aquele não escorcha e esmiuça friamente o momento lírico; e bondosamente concede ao leitor a glória de colaborar nos poemas.

*

‘A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite.’ Renan.

*

‘Entre o artista plástico e o músico está o poeta, que se avizinha do artista plástico com a sua produção consciente, enquanto atinge as possibilidades do músico no fundo obscuro do inconsciente.’ De Wagner.”

É interessante citar o trecho inteiro pois ele nos mostra, de maneira bem curiosa, o oscilar de Mário entre a psicologia e a estética, entre lirismo e técnica. A citação de Ribot, que explica a inspiração, mostra a dependência do moto lírico à atividade consciente; esta é diminuída do ponto de vista de sua utilização pelo criador, mas para ser repartida entre o poeta e o leitor. Tira-se desse fato a conseqüência, que está na citação seguinte, de Renan: uma das características da linguagem é exatamente a ambigüidade, o mesmo estado que caracteriza o moto lírico. Logo é possível concluir: tanto mais “poética” será a poesia quanto menos intervenção da inteligência houver.

Mas está errado. A citação de Wagner repõe o equilíbrio: pois o poeta ao mesmo tempo se aproxima do artista plástico, “com a sua produção consciente”, e do músico, capaz de atingir

“o fundo obscuro do inconsciente”. Assim, a poesia não poderá ser o mero registro do lirismo; a ambigüidade é apenas uma das características do poema, e este não pode ser levado ao extremo da música, já que também é de sua natureza manter afinidades com as artes plásticas.

Façamos um parêntesis aqui apenas para indicar que essa oscilação entre o caráter “plástico” e o caráter “musical” da palavra poética, termos que traduziríamos hoje por “denotativo” e “conotativo”, é uma das preocupações mais salientes do pensamento estético de Mário. Em artigo muito posterior ao “Prefácio” (“Castro Alves”, de 1939, que examinaremos mais para a frente) voltou a esses dois conceitos, detalhando-os melhor e teorizando, com o mínimo de recursos (mas no caso de Mário de Andrade é possível falar em “mínimo de recursos?”), num país sem tradição de estudos sistemáticos de literatura, a ambigüidade essencial da função poética. Nesse sentido é que falamos em sua consciência da linguagem. A intuição do artista, aliada ao bom conhecimento do *métier* técnico, à erudição musical e ao contato com os livros das vanguardas, levou-o para dentro mesmo da natureza da literatura contemporânea, tornando-o capaz de abordar prospectivamente os seus problemas fundamentais.

Mas voltemos à relação entre “moto lírico” e “técnica”. Dizíamos atrás que a ênfase no lirismo corresponde à necessidade de ruptura dos procedimentos literários herdados ao Parnasianismo. A ânsia de libertação que atravessa toda a *Paulicéia desvairada*, criando, inclusive, certo desequilíbrio estrutural, visível no grande número de exclamações e reticências que constituem a maioria da pontuação dos poemas, prolonga-se também pelo “Prefácio”, que é (como os poemas) uma explosão irritada contra as prisões:

“Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava o Prefácio Interessantíssimo. ‘Toda canção de liberdade vem do cárcere’.”

Por certo, o desejo de se livrar do cárcere passadista implica recusa à legislação estética parnasiana. Mas não implica, necessariamente, numa recusa a toda e qualquer legislação. Mário sempre teve presente — mesmo nos momentos de maior ênfase sobre o lirismo — a necessidade e a importância da técnica. Sua formação rigorosamente intelectualista não permitiria a adoção do irracionalismo absoluto; no refinado conhecedor de música a inclinação construtiva estava enraizada de longa data e não daria chance a uma concepção de arte que simplificasse a questão da ruptura pela simples elisão da técnica. No “Prefácio” mesmo já estava ele bem consciente dessa inclinação, ao escrever que não era “todo instinto” e que havia em seu livro “uma tendência pronunciadamente intelectualista”, que não o desagradava. Aliás, misturando blague e seriedade, confessa de início ser passadista e não entender bem a orientação moderna da arte. No entanto, sua colocação do problema mostra-o a par dos caminhos predominantes na vanguarda do tempo:

“Livro evidentemente impressionista. Ora, segundo modernos, erro grave o impressionismo. Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova, filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes elementares: cubo, esfera etc. Os pintores desdenham Delacroix como Whistler, para se apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Greco. Na escultura Rodin é ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia... ‘tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade...’ Sou passadista, confesso.”

Há neste trecho, descontada a ironia, um conflito claro entre duas orientações polares da arte contemporânea, no entanto con-

vergentes para o mesmo ponto: a que chamaríamos de “tendência construtiva”, essencialmente preocupada com os materiais da arte e com sua maneira de estruturar-se de forma estética (e da qual o Cubismo e o Abstracionismo seriam os melhores exemplos), e a que designaríamos pelo nome de “tendência destrutiva”, ocupada principalmente com o desnudamento dos processos artísticos e com a exposição das fraturas da linguagem (e da qual são bons exemplos o Dadaísmo e o Surrealismo, também em certa medida o Expressionismo alemão no cinema quando, por exemplo, sublinha com força o caráter fictício, “irreal”, da representação). Ambas as tendências convergem para o mesmo ponto na medida em que postulam uma radical modificação do conceito de mimese, alterando o modo de representação da realidade através do mesmo procedimento básico: a penetração na natureza dos instrumentos, a reflexão aturada sobre os *media* expressivos, ou como diria Roland Barthes, o olhar dúplice que aspira a ser simultaneamente linguagem-objeto e metalinguagem¹⁰. É claro que essas duas direções estéticas são bastante divergentes; todavia, é importante ter em mente que o traço comum, definidor de sua modernidade, é exatamente a autoconsciência, o conhecer-se como arte, o saber-se linguagem.

Ora, num escritor que em 1922, ao lançar-se como vanguardista, demonstra estar tão em dia com essa discussão — mostrando-se inclusive dilacerado entre duas direções diferentes —, não poderíamos esperar simplificações abruptas dos problemas. A oscilação entre as duas orientações da vanguarda, colocada no instante em que ele mesmo acende a luta modernista no Brasil, mostra-o amplamente receptivo tanto ao enfoque psicologista quanto ao enfoque estrutural da obra literária. Sua tentativa de conju-

¹⁰ Roland Barthes, *Crítica e verdade*, pp. 27-9.

gar os dois pontos aparece com nitidez nos passos da *Escrava* em que procura definir os recursos técnicos do poeta modernista em concordância com o princípio psicológico de base. Se é verdade que há aí uma tensão entre o psicológico e o formal, também é verdade que há um equilíbrio, o qual é importante compreender e ressaltar, porque ele nos ajudará a entender melhor a evolução de seu pensamento crítico.

Roberto Schwarz, no importante ensaio que dedicou a “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”¹¹, apontou com precisão esse como outros pontos conflitantes; entretanto, viu verso sem ver reverso: ao traçar o “quadro de *polaridades irreductíveis*, que irá orientar a reflexão de Mário de Andrade: lirismo-técnica, subconsciente-consciente, indivíduo-sociedade, ser-parecer [...]”, cometeu, ao que parece, o erro de simplificar excessivamente a postura do artista brasileiro. Na verdade, se fossem essas de fato *polaridades irreductíveis*, na conseqüência final poderia não haver conflito: tudo tenderia a resolver-se num só pólo, através da absorção total da técnica pelo lirismo ou o contrário. Aliás, Roberto Schwarz chega a conclusão aproximada, como se pode deduzir pela síntese que faz dos pontos básicos de *A escrava que não é Isaura*: “Voltando: a descoberta do menino Rimbaud tem conseqüências imediatas: a poesia deve ser a pura grafia do lirismo, despido de qualquer impedimento de ordem material ou intelectual; versos e rimas devem ser livres, a lógica não tem que ditar normas. O tema, que é uma delimitação lógica dentro do campo mais vasto do assunto, deve desaparecer. Os movimentos da subsciência devem ser inteiramente respeitados. Mesmo as resistências do *medium* expressivo, a linguagem estruturada, devem ser rompidas — inventem-se neologismos e

¹¹ Roberto Schwarz, “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, in *A sereia e o desconfiado*, pp. 1-11.

sintaxes. A linguagem é pura serviçal do subconsciente e deveria, para coerência absoluta, anular-se de uma vez”¹².

Essas seriam sem dúvida as conseqüências da predominância do lirismo, caso fosse levada até os seus limites finais. Mas tal não se dá: o “lirismo” está relacionado *em tensão* com a “arte”, não se encontra *em oposição irreductível*. É fácil achar, na *Escrava*, trechos que atenuem muito cada uma das afirmações incisivas de Schwarz e provem assim a complementaridade das categorias estética (mais para o “formal”) e psicológica. Aproveitemos o esquema que o próprio crítico nos fornece para dar uma última visada nesse problema específico.

A afirmação de que a poesia “deve ser a pura grafia do lirismo”, sem impedimento, isto é, sem trabalho intelectual sobre a inspiração, pode ser refutada com facilidade. Temos visto até aqui, longamente, como Mário ressalta a cada instante, até mesmo no “Prefácio interessantíssimo”, a importância da técnica. Explicamente, escreveu ele o seguinte, na *Escrava*:

“O poeta não fotografa o subconsciente.

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda a criação dá-se um esforço de vontade. [...] A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas *lirismo não é poesia.*”¹³

E não o é por faltar a *arte*, por faltar o procedimento especificamente estético, a organização do moto lírico. A técnica é uma complementação necessária do lirismo, Mário de Andrade o sabe perfeitamente; por isso, também jamais afirmaria que os “movimentos da subconsciência devem ser *inteiramente* respeitados”,

¹² *Ibidem*, p. 4.

¹³ Mário de Andrade, *A escrava que não é Isaura*, pp. 242-3.

nem que “versos e rimas devem ser livres”, se tomarmos aí a palavra “livres” no sentido absoluto que Roberto Schwarz parece lhe atribuir: a teoria do “polifonismo” constitui uma sistematização que, embora justificada psicologicamente, possui um estatuto estético indiscutível, na medida em que é vista como um processo de organização estrutural do poema.

Ainda duas afirmações do crítico nos lançam diretamente dentro da poética do autor de *Macunaima*, e aí só podemos afirmar ter sido admirável a intuição do criador: a teorização da ambigüidade, que se dá na medida em que o tema, delimitação lógica, cede lugar ao assunto, mais vasto e portanto mais fluido, mais denso de significação; e a ruptura da linguagem, tarefa des-sacralizante e desalienadora que é, talvez, a mais importante função da literatura contemporânea. Ambas as conseqüências, se podem ser lançadas à conta do psicologismo, estão entretanto amplamente justificadas. Empregadas de forma sistemática por Mário, constituem hoje em dia uma das partes mais felizes de sua obra, e lhe garantem a leitura inquieta de nosso tempo. Além disso, ele nunca chegou ao irracionalismo de pretender a invasão total da objetividade pela subjetividade, mas, ao contrário, resalta o perigo da poesia obscura e desenformada, e frisa o papel coordenador da atenção:

“Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletear do subconsciente — [...] continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize.”¹⁴

Mas a tensão entre interioridade e exterioridade, entre o puro lirismo e o poema como objeto construído e independen-

¹⁴ *Ibidem*, p. 243.

te, nos leva à última das afirmativas contidas na síntese de Roberto Schwarz: a anulação da linguagem como consequência coerente da posição psicologista.

Ainda uma vez, aqui, a análise do crítico sofre distorção. É fato: a grafia pura dos estados interiores conduziria a uma coincidência absoluta entre o poema e a vida, a um viver o poema que resultaria no desaparecimento, por inútil, do próprio poema. O silêncio seria em si mesmo a obra plena e impossível: recusada qualquer mediação entre o real e o homem, a linguagem se tornaria inservível. Essa é, aliás, uma das principais contradições em que se debateu o Surrealismo; recusando a mediação da linguagem convencional, acreditando na reconciliação imediata de sujeito e objeto, seu programa estético chegou ao impasse do paradoxo intransponível.

Tal ameaça, Mário percebeu de imediato, com agudeza: daí a “Advertência” que acompanha o *Losango cáqui*, livro aliás mais bem realizado que a *Paulicéia desvairada*, no tocante ao domínio técnico dos procedimentos novos. Esse texto é de 1924, e marca um momento decisivo de *correção* em seu pensamento, pois ao par “psicológico/estético” se acrescentará, a princípio de modo quase indistinto, depois de forma mais clara, a terceira categoria, o enfoque sociológico. Também de 1924 é o “Postfácio” da *Escrava*, em que combate o irracionalismo e reivindica “senão a superioridade e a prioridade”, ao menos “o domínio, a orientação e a palavra final” para a Inteligência.

4. Técnica e linguagem construída

Importa notar que a guinada não atinge os cento e oitenta graus; pura correção de rumos, Mário abandona a linha irracionalista de exploração do subconsciente (que no limite pode-

ria levá-lo, de fato, ao silêncio) e adota em definitivo a linguagem construída, mas sem ainda suprimir qualquer dos dois termos da equação que o acompanhará pelo resto da vida: Lirismo + Arte = Poesia. Apenas, se num certo momento a necessidade de romper com a estética parnasiana leva-o às pesquisas da destruição, outros fatores agora se desenham e o poeta procura superar o “erro grave” do impressionismo. Mais disciplinado, desloca a ênfase, que pusera primeiro sobre o papel da inspiração, para o papel da técnica.

A mudança se deve, em parte, às influências de *L'esprit-nouveau*, que aliava curiosamente as investigações psicológicas do processo criador à convicção de que a arte “não deveria ser acidental, excepcional, impressionista, inorgânica, pitoresca etc., mas pelo contrário, geral, estática” e dotada de “clareza, precisão, fidelidade ao conceito”.¹⁵ Mas se deve também à consciência da função social da arte, presente em seu espírito desde a publicação dos versos pacifistas de *Há uma gota de sangue em cada poema*; o sentimento de que o poema, realizado na maneira individualista do *Losango cáqui*, perde “aquela característica de universalidade que deve ser um dos principais aspectos da obra de arte”¹⁶, leva-o a incluir a função socializadora da linguagem e da literatura entre seus postulados básicos.

Através da correspondência com Manuel Bandeira podemos detectar a lenta e debatida evolução. Nas cartas que vão de 1922 a 1924 repetem-se os conceitos expostos no “Prefácio interessantíssimo” e na *Escrava*, através de referências diretas a esses dois textos ou sob a forma de alusões ao “lirismo” e à “técnica”. Em

¹⁵ Herbert Read, *apud* M. H. Grembecki, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶ Mário de Andrade, “Advertência”, *in* *Poesias completas*, p. 67.

fins de 1924 começa a mudança: a carta datada de 7 e 8 de novembro mostra admirável equilíbrio entre inspiração e fatura, e revela o Mário de Andrade consciente do valor *expressivo* de elementos *estruturais* do poema. Vale a pena transcrever o trecho que inicia debate minucioso de problemas técnicos de poesia:

“Manuel

‘O Sr. barão das Catas Altas
Reúne todas as constelações
Pra fundir uma baixela de mundos.’

Queres que eu faça disso um só verso. Não há razão propriamente. Ao contrário. Se por acaso no verso livre cada verso correspondesse a um juízo inteiro, então terias razão, mas o verso livre não é só isso, embora seja também isso. Há muitas vezes que obedecer a ritmos interiores pessoais. E geralmente isso obedece a intenções que podem transparecer embora não conscientes no momento primeiro da escritura. O Sr. Barão das Catas Altas, sozinho, ressalta na importância cômica que lhe dou. A frase tripartida ressalta assim na importância que lhe dou, um pouco irônica a princípio e terminando incisiva, brilhante, visionária, eloqüente, no rápido ‘pra fundir uma baixela de mundos’ que tem de vir livre, sozinho como um rojão em céu escuro. Repara como esse verso é rápido, muito mais rápido que os dois anteriores, embora com maior número de sílabas. Mistérios da Idéia, amigo... E repara o vigor do meu ‘pra’ em comparação ao quilométrico e incolor ‘para’.”¹⁷

¹⁷ *Idem, Cartas a Manuel Bandeira*, p. 46.

Esse lampejo de análise, brilhante como “um rojão em céu escuro”, aproxima-se do método estilístico, tal como foi realizado por um Dámaso Alonso, por exemplo, sempre preocupado com o valor psicológico dos significantes, com a carga emocional que estes — sozinhos e estruturados dentro do poema — acrescentam ao significado denotativo. E tais análises não são casuais; nas cartas a Bandeira elas se repetem com uma frequência que não admite dúvidas: trata-se da crença de que os meios expressivos devem traduzir artisticamente um verossímil psicológico. Assim, ao discutir uma colocação de pronomes à brasileira ou à lusitana, acaba por concluir, incisivo, que tudo está “em se observar o que é psicologicamente aceitável e o que não é”¹⁸.

O que estamos chamando de *enfoque sociológico* vem como um passo à frente e se espelha no princípio de que o poema não pode ser apenas a tradução, mesmo artística, desse verossímil psicológico, mas deve transcender o individual e assumir a postura socializante de seus meios de expressão. A idéia o acompanha obsessivamente durante o ano de 1925; nas cartas a Bandeira sente-se que Mário polemiza consigo mesmo, acusando-se de individualismo e pregando a absoluta prioridade da técnica sobre a inspiração. Uma frase de Machado de Assis (“Alguma coisa é preciso sacrificar”) aparece três vezes, autêntico moto obsessivo que rebate na memória do escritor e lembra-lhe a obrigação de desindividualizar-se a fim de cumprir sua função social.

A correspondência com Bandeira permite ver que os anos de 1922 a 1925 são, de fato, fundamentais para a formação completa do arcabouço estético que o acompanhará vida afora. O dilaceramento entre lirismo e técnica, indivíduo e sociedade (os pares apontados por Roberto Schwarz), acompanha-o por essa

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

altura e as cartas registram fielmente a oscilação: ora se propõe ao predomínio completo da técnica sobre o lirismo (reforçando assim o caráter social do poema), ora tende a encontrar um equilíbrio entre os dois termos. Criticando o “Não sei dançar” de Bandeira, afirma que a composição é “das tais poesias que não são poesia, são lirismo”, e aconselha-o a organizá-la em forma de rondó, conferindo-lhe a sugestão do círculo, “serpente mordendo o rabo, a gente acaba por onde principiou e fica o moto-contínuo balançando a sensação”.¹⁹

Clã do jaboti, elaborado nessa época, é bem o exemplo da oscilação: contendo o “Carnaval carioca” (1923) e o “Noturno de Belo Horizonte” (1924), possui também o “Poema”, construídíssimo, apresentado na mesma carta em que sugere a forma de rondó para o “Não sei dançar”:

“POEMA

Neste rio tem uma iara...

De primeiro o velho que tinha visto a iara

Contava que ela era feiosa, muito!

Preta gorda manquitola ver peixe-boi.

Felizmente velho já morreu faz tempo.

Duma feita, madrugada de neblina

Um moço que sofria de paixão

Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,

Se levantou e desapareceu na água do rio.

Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,

Cabelos de limo verde do rio...

¹⁹ *Ibidem*, pp. 105-6.

Ontem o piá brincabrincando
Subiu na igara do pai abicada no porto,
Botou a mãozinha na água funda
E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...”²⁰

Estão aí o rondó, a estrutura nítida, o verso livre que de tão regular parece medido, a construção progredindo com rigor através de elementos organizadores do tempo (*de primeiro, de uma feita, então, ontem, e vai*), o fato de se tratar de uma estória (elemento épico e objetivo que se opõe ao lirismo), e no entanto... O lirismo, embora sobposto à técnica, disciplinado, formalizado, deixa suas marcas por todo o poema, na enumeração dos adjetivos (“Preta gorda manquitola ver peixe-boi”), na imagética que suprime os elos sintáticos (“Cabelos de limo verde do rio...”), no poder sugestivo do próprio verso reiterado, poder que lhe é conferido exatamente por seu caráter de refrão.

A prática conseguia, portanto, a tensão equilibrada que o escritor, na teoria, não lograva obter. O ano de 1925 é, assim, um ano confuso; a obsessão com o caráter social da literatura impõe-se de maneira tão forte — lembremo-nos de que o Modernismo, por essa época, inicia sua descoberta do Brasil — que, no ponto crítico, há um repúdio completo às idéias anteriores. Mas observemos com atenção: Mário é polêmico e provocador, e esse traço psicológico, muito nítido aliás em sua geração, leva freqüentemente à radicalização que não tem outro fim senão agitar posições, provocar e polemizar. De resto, as cartas a Bandeira registram exatamente o período de transição, as dúvidas que

²⁰ Mário de Andrade, *Poesias completas*, pp. 139-40.

se formam e que impedem a síntese e o estabelecimento da complementaridade entre os dois termos da obra de arte, o pólo individual e o pólo social. Porque essa complementaridade foi por fim atingida, depois de todo um longo tempo de debates interiores, durante o qual Mário oscilou entre uma exigência rigorosa, quase parnasiana de técnica²¹, e uma compreensão mais dialética e mais total do processo criador. A última carta de 1925, datada de 12 de dezembro, coloca o problema em termos bem diferentes:

“Agora meu desejo é esse: construir o poema pau, o poema que não tem nenhuma excitação exterior, nem de pândega, nem de efeitos nenhuns nem de sentimentos vivazes. Nada que flameje, que rutila, que espicace. [...] O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (senão não transparece) o mais formidável que puder porém duma ardência como que escondida porque inteiramente interior. [...] Pois agora veja este Ponteando sobre o Amigo bom. Leia quando estiver disposto, medite. E veja que fatura forte, que-dê verso-livre dentro desses versos aparentemente livres? Não tem. É tão medido em tudo, muito mais que um poema parnasiano, sem cair no parnasianismo. Muitas vezes tenho tentado fazer poemas deste meu novo gênero sem poder... Requer uma disposição toda especial e tão concentrada de lirismo que não é muito comum a gente se achar nela.”²²

Ora, se a posição aqui se distancia muito dos tempos de *Paulicéia desvairada* e *Losango cáqui*, está longe entretanto de ser o seu antípoda. O lirismo, embora condicionado pela técnica, e

²¹ *Idem, Cartas a Manuel Bandeira*, pp. 156-7.

²² *Ibidem*, pp. 165-6.

contido, deve transparecer. Temos um equilíbrio, uma noção rigorosa tanto das exigências do poema enquanto construção, como das necessidades da “ardência interior”, da inspiração. Nesse momento a linguagem, fato social e mediação entre a interioridade e o real, abarca o nível do indivíduo e o nível da sociedade *através de uma concepção eminentemente estética do poema*. Gerado pelas exigências de uma função da literatura, o enfoque sociológico reforça a idéia de técnica mas não elimina a necessidade da expressão individual; ao par lirismo/técnica se acrescenta o par indivíduo/sociedade, na verdade simétrico e homólogo ao primeiro, de vez que ambos colocam sempre o mesmo problema: a transposição da experiência individual ou social à linguagem específica do poema.

Mas voltemos por um instante ao início deste capítulo; dizíamos lá que a compreensão da problemática envolvida pela função social da arte não significava em absoluto que Mário tivesse encontrado uma síntese dialética capaz de resolver todas as questões; ao contrário, dávamos ali como seu traço característico e definidor o fato de ter vivido com intensidade e lucidez a tensão fundamental entre suas exigências de artista e as necessidades do momento social. Ou, como ele dizia: “O problema da contradição entre o intelectual que sou e o comunista que sou me escacha”²³. Portanto, é preciso retificar um pouco a análise (que acabamos de fazer) sobre a convergência dos três enfoques adotados para a abordagem da obra de arte. De fato, não são eles tão harmônicos como a última carta de 1925 pode levar a crer; Roberto Schwarz apontou com razão o dilaceramento da poética de Mário de Andrade, e, se não podemos aceitar com o crítico de *A sereia e o desconfiado* a irredutibilidade mecânica das oposições,

²³ *Ibidem*, p. 274.

devemos igualmente evitar o erro de crer numa harmonia de conceitos que não existe.

E nem Mário de Andrade seria a figura tão interessante — o escritor tão importante, hoje, para nós — se não apresentasse esse quadro de contradições. A literatura contemporânea se alimenta da crise e se torna essencial e decisiva no instante mesmo em que evidencia a contradição, instalando-a no interior de seu ser e rompendo-se — linguagem que denuncia e aponta os impasses sociais. O autor de “Eu sou trezentos...” não obteve a síntese dialética que lhe permitisse resolver o problema da divisão nítida entre arte, de um lado, e engajamento social do outro; pôde, todavia, colocá-lo numa forma clara, que afasta no mais das vezes as simplificações mecanicistas e busca sempre conciliar os elementos da oposição.

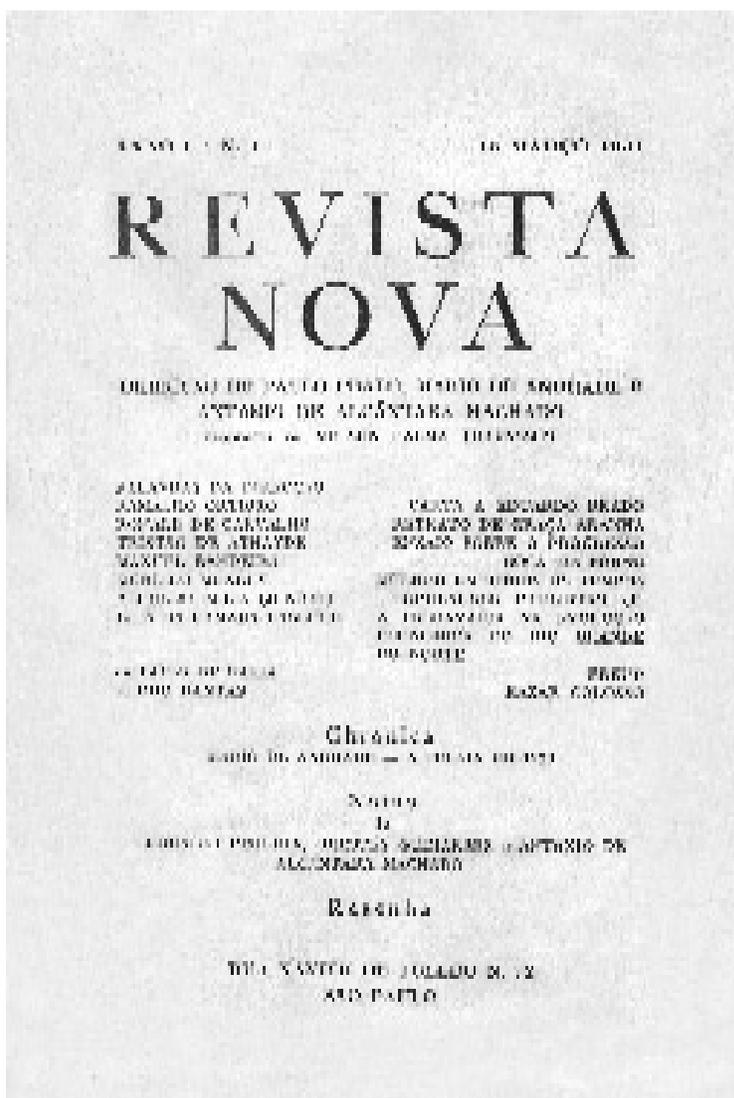
Mas sobre a tensão entre projeto estético e projeto ideológico falaremos adiante. Tiremos por agora algumas conclusões do que já foi visto no decorrer dessa exposição.

Dizia Tomachevski que, nos instantes de ruptura da tradição literária, a escola que surge tende sempre a justificar realisticamente — e não esteticamente — a utilização dos novos procedimentos, protestando (pretextando) uma fidelidade para com a vida, a realidade. Desfeito o sistema estético anterior, é preciso mostrar que o novo sistema tem a sua razão de ser: está enraizado no homem e no mundo.²⁴ Foi isso naturalmente que aconteceu com Mário de Andrade: procurando “dar um valor” às novas regras e preceitos estéticos buscou, na psicologia e no caráter social da literatura, a justificativa para os procedimentos literários que utilizava. Como, entretanto, jamais perdeu de vista o caráter estético desses procedimentos, não se pode acusá-lo de gran-

²⁴ B. Tomachevski, “Thématique”, in *Théorie de la littérature*, p. 286.

des desvios. Pelo contrário: ao romper com uma poética que já não atendia às exigências do real e ao procurar no real as bases de sua nova poética, demonstrou possuir uma visão abrangente da arte, que a quer ao mesmo tempo estrutura estética, expressão do indivíduo e função social.

Ética e poética



Capa do primeiro número da *Revista Nova*, publicação dirigida por Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado.

1. De um projeto a outro

Já nos referimos antes à *Revista Nova*, cujo início de publicação, em 1931, serviria como índice do deslocamento ocorrido no movimento modernista, que passaria a assumir uma postura não apenas literária, mas procuraria uma visão mais abrangente dos problemas culturais brasileiros.¹ Ora, na verdade essa data parece marcar não apenas um *início* mas também o *clímax* de um longo processo. Paulo Prado publicara três anos antes seu *Retrato do Brasil*, livro que — pode-se dizer — reflete fielmente a largueza de visão e a variada gama de preocupações que caracterizariam a revista da qual é um dos diretores. Outro diretor, Mário de Andrade, certamente também refletira muito sobre aqueles problemas, formulando-os literariamente em *Clã do jaboti* — espécie de “repertório do Brasil inteiro”, em que a dança do “Carnaval carioca” se mistura à meditação do “Noturno de Belo Horizonte”, o “Coco do Major” Venâncio da Silva convive com a “Moda da cadeia de Porto Alegre” e com a cama paulista de Gonçalo Pires, ou, por fim, a escrivãinha da Rua Lopes Chaves des-

¹ *Revista Nova*, ano I, nº 1, 15/03/1931, pp. 3-4.

cobre em assombro o acreano “pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos”. Depois a reflexão vai além, passa os limites do repertório — embora já crítico —, e explode na sátira de *Macunaíma*, também de 27/28.

É que o movimento de ampliação encontrava-se já desde a Semana de 22, latente, crescendo sempre, presente na *Paulicéia desvairada* e no sentimento “possivelmente pau-brasil” do *Losango cáqui*. A diferença é a maturidade consciente cada vez maior que o tempo vai lhe proporcionando, o sentido crítico e o senso político que o escritor vai, aos poucos, adquirindo. Telê Porto Ancona Lopez, em livro recente dedicado ao estudo da formação ideológica de Mário de Andrade, mostra com rigor sua trajetória freqüentemente acidentada, marcada por uma constante preocupação popular e nacionalista, pelo esforço em superar as contradições teóricas nascidas do autodidatismo, pelas tentativas de conciliar autores, idéias e visões e obter uma síntese coerente do Brasil e do papel do intelectual na formação da nacionalidade. Para essa autora, a idéia de engajamento acompanha Mário desde seus primeiros trabalhos, mas esses apresentam apenas “um desejo de opção política”. Isso até o ano de 1933, quando pela primeira vez ele procura “ligar o Folclore ao Marxismo”; conforme demonstra longamente a autora de *Mário de Andrade: ramais e caminho*, os anos que vão de 1927 a 1931 são marcados “pela premência de aplicar emocionalmente formulações políticas” e são a época “de indagações e conflitos, que culmina com a mistura da problemática social à problemática individual do escritor”².

Vimos atrás, embora de maneira muito rápida, como a preocupação “social” modifica os rumos de sua poética, e voltaremos

² Telê P. A. Lopez, *Mário de Andrade: ramais e caminho*, *passim* (pp. 12, 236).

a isso quando formos analisar o ensaio “A poesia em 1930”. Peguemos o problema entretanto, nesse instante, pelo outro lado, o da consciência propriamente política, das atitudes políticas assumidas fora do *métier* de escritor. Sabemos que Mário não teve jamais uma militância aberta, como o tiveram por exemplo Oswald de Andrade, na esquerda, ou Antônio de Alcântara Machado, no âmbito do liberalismo. Sua participação no Partido Democrático, desde a fundação, pautou-se sempre pela presença discreta e — ao que se infere de seu depoimento “Começo de crítica” — por uma relutância íntima de quem é “infenso a quaisquer políticas, sejam elas religiosas ou profanas”³. Resistência à política enquanto ação, bem entendido, enquanto militância direta dentro de um partido, porque como escritor — e também é assunto que remetemos para adiante — fez sempre obra política. Mas o cidadão Mário de Andrade, pequeno-burguês brasileiro dos anos trinta, evitou habilidoso o contato com as manobras partidárias. Nesse sentido permaneceu coerentemente escritor, mais do que Tristão de Athayde permaneceu coerentemente católico.

Houve, no entanto, os momentos de envolvimento direto, marcados pela emotividade que o caracterizava e pela irresistível pressão, em sua consciência, dos elementos ideológicos de sua classe. Assim, em 1931, escreve a Manuel Bandeira, queixando-se da “política maldita” e mostrando sentir, traduzida em termos *pessoais e familiares*, a frustração da burguesia paulista ante os rumos da revolução:

“Esta vai com atraso das nossas conversas mas é que tenho estado doente outra vez, cheguei a passar aqui uma semana

³ Mário de Andrade, “Começo de crítica”, in *Diário de Notícias*, 05/03/1939. (Ver a este respeito os artigos de Hélio Damante, “Mário de Andrade, animal político”, in *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 02 e 09/07/1972.)

sem existência própria. Depois, tanta preocupação, tanta política maldita, tanta perplexidade, essas coisas acabam com a gente. Ou pelo menos comigo. Aqui em casa voltaram as mesmas inquietações e mesmas suspensões dos últimos tempos do Perrepismo. Só que agora elas inda são mais penosas, por tudo, pela desilusão aumentada e que dantes não havia, pela repetição que é como as recaídas, engravece a coisa. E ainda porque dantes a gente sempre como que estava em família, se tinha a esperança que castigo ainda vinha como parente pra parente, doía menos e era menos bárbaro. Agora si vier vem de desconhecidos, de gente sem pelo menos aquele trato de sociedade que enluvava as malvadezas e sempre engana um bocado, vem duma gente estrangeira, todos são estrangeiros, todos são bárbaros, todos são incultos. Parece que o único mérito possível é o que eles chamam ter derramado sangue pelo Brasil. Poucos se inquietam de saber o que eles mesmos chamam de Brasil, uma coisa vaga, meia sem conceito, concebida de um natural e nativo porquemeufanismo, misturado com leituras apressadas meia feita entre frases mal digeridas de Comunismo e dos livros de Sociologia que por acaso tiver na livraria onde entram com o fito de se instruir. É horrível, Manuel. É penosíssimo. Ando atordoado, cortado pelas idéias mais díspares, parece que despenhei por um corrupio de atordoamentos, perdi o ímã, mudo de idéia de quarto em quarto de hora.”⁴

A correspondência com Bandeira é importante, tanto por mostrar problemas pessoais e particularidades do caráter de Mário — fornecendo-nos assim uma imagem viva do indivíduo — como por discutir, em pormenores, as variadas direções estéticas da

⁴ *Idem, Cartas a Manuel Bandeira*, pp. 345-6.

sua época. Os trechos sobre política são relativamente poucos, e esse que transcrevemos acima é um dos mais explícitos e extensos de todo o epistolário. O que surpreende nele é o tom emocional em que está redigido; não há aí uma análise do momento político: toda a insatisfação e inquietação dos paulistas, que se viam frustrados pelo modo como Getúlio conduzia a revolução, alijando-os do poder que esperavam, nos são transmitidas através de sua repercussão na sensibilidade do escritor. A desilusão é vista como uma “recaída”, equiparada portanto à doença, ou como um “castigo”, tanto mais doloroso quando não vem de um “parente”, mas de “estrangeiros”, “bárbaros” e “incultos”. O espírito de clã familiar se mistura ao sentimento bairrista e obscurece qualquer possibilidade de compreensão realmente política do momento. Não há uma análise, há um lamento e uma perplexidade; mesmo quando constata o despreparo intelectual dos revolucionários, é para sair-se em seguida com outra queixa, que mostra seu atordoamento e a predominância completa da reação emotiva: “É horrível, Manuel. É penosíssimo”.

É possível opor o argumento de que se trata de uma carta particular, não representativa, portanto, do pensamento de Mário. Escrevendo ao amigo íntimo o desabafo seria mais natural que a análise, o sentimento se sobreporia ao raciocínio. Mas a totalidade da correspondência com Bandeira possui um tom geral que afasta essa objeção: mesmo as freqüentes confissões, as angústias e dúvidas reveladas, são expostas com uma lucidez e uma capacidade de discernimento que aqui não encontramos. O autor das cartas prezava o gênero e considerava-o seriamente; ao escrever aos amigos não se limitava ao banal — de certa forma compunha ali também uma obra, dava testemunho de si e de sua época.

Por isso é importante esse registro emotivo. Mostra como mesmo um intelectual do gabarito de Mário deixava-se levar, em 1931, sem se deter para o exame das causas, pela manipulação

da burguesia paulista. Seu comportamento durante a Revolução Constitucionalista, um ano mais tarde, é ainda espelho fiel desse “corrupio de atordoamentos”. Em carta a Carlos Drummond de Andrade, narra os fatos ocorridos a partir de 10 de julho e analisa suas reações. Primeiro, é o horror pela guerra, a sensação de erro e de que “militares estranhos à terra”, mancomunados com “políticos despeitados, de antigo regime”, aproveitavam-se da importância do estado para golpear o governo central. Depois, a constatação do levante popular e sua justificativa, disfarçadora da realidade: o “povo” paulista, humilhado, se levantava contra a “nojenta ocupação gaúcha de 30 e a não menos nojenta avançada nordestina em seguida”. E então, depois de “cinco dias de martírio”, pressionado por família e amigos, o escritor cede, adere, trabalha pela revolução.⁵

Essa carta a Drummond é curiosa: o texto ainda está permeado pela emoção (é de 06/11/1932), mas o tom é agora bem diferente daquele que aparece no trecho atrás examinado. Antes era o lamento, agora é uma declaração apaixonada de bairrismo — mas agora está presente também uma alta dose de espírito crítico, que compreende a estreiteza da posição assumida, recusa-a no plano intelectual, aponta o desarrazoado da atitude... para no entanto abraçá-la com paixão, afastando raciocínio e conceitos políticos anteriormente formados. Perante a Revolução Constitucionalista, Mário de Andrade se divide, incapaz de encontrar a saída correta que superasse a contradição entre a consciência do pequeno-burguês paulista, ansiando pelo poder e manobrado por setores da burguesia cafeeira, e a consciência do escritor culto, que já ultrapassara “esse sentido, político, exclusivista, proprie-

⁵ *In 71 cartas de Mário de Andrade*, pp. 74-82.

tário, de pátria”⁶. Na verdade, por trás de toda a justificativa que apresenta a Drummond, explicando sua participação nos acontecimentos como decorrência do fato de *ser paulista*, existe sempre uma sensação de culpa, que se percebe a cada instante, nos momentos mesmo em que o escritor explicita a divisão que vive.

Por essa mesma época criava “O carro da miséria”, o longo poema de violência e amargura em que denuncia o jogo político que se aproveita da “miséria nacional”. Mas criava, conforme seu testemunho doze anos mais tarde, em estado de semiconsciência, sentindo e incapaz de compreender, lançando sobre o papel uma linguagem cifrada que ocultava dele próprio o caráter verdadeiro do drama por que passava. Em 1944 escreve a [Carlos] Lacerda e dá o que julga ser a explicação e a chave do poema, narmando as circunstâncias em que este foi composto. O poema, explica, tem três datas (24/12/1930, 11/10/1932 e 26/12/1943), mas só as duas primeiras são verdadeiramente de “criação”, a última correspondendo apenas a retoques mínimos e sem importância. E as duas primeiras datas, localizadas no período que estamos agora focalizando, são de crise aguda, de desilusão com duas revoluções que sentia fracassadas. Mário conclui que esse sofrimento, sentido de forma confusa mas intensa, é o motor que gera o poema-desabafo. Mas não é só; em 1944 vê outra causa, mais profunda:

“E esse assunto do poema, que agora vai esclarecer o sentido dele todo e de numerosos versos e mesmo partes inteiras dele, é a luta do burguês gostoso, satisfeito das suas regalias, filho-da-putamente encastado nas prerrogativas da sua classe, a luta do burguês pra abandonar todos os seus preconcei-

⁶ *Ibidem*, p. 78.

tos e prazeres em proveito de um ideal mais perfeito. Ideal a que a inteligência dele já tinha chegado por dedução, lógica e estudo, e que a noção moral aprovava e consentia, mas a que tudo mais nele não consentia, não queria saber. Simplesmente porque estava gostoso.”⁷

Se aceitarmos essa explicação — e embora discutível trata-se de uma boa explicação — compreenderemos a diferença que vai entre o “engajamento” nacional dos anos vinte e a nova consciência dos anos trinta. Há uma atitude na *Paulicéia desvairada* e no oratório profano “As enfiaturas do Ipiranga”; há outra atitude, qualitativamente diversa, em *O carro da miséria*. Essa última marca o início de um novo projeto ideológico — início confuso, como vemos, início de dúvidas, recuos, ecletismo, mas de qualquer forma o começo de uma coisa nova: a “pré-consciência pessimista do subdesenvolvimento”, como diria Antonio Candido, o começo de algo que terá prosseguimento durante os anos seguintes até culminar na lucidez dessa carta de 1944.

Todos os modernistas, de esquerda e direita, demonstraram de uma forma ou de outra tais preocupações durante o decênio de 30. Mário fez disso o ponto principal de suas reflexões críticas nessa época — e produziu os textos extraordinários que estão em *Aspectos da literatura brasileira*: o “Castro Alves” e o “Machado de Assis”, por exemplo, em que são analisadas linguagem e ideologia dos escritores; “A elegia de abril”; ou ainda “O movimento modernista”, em que o dilema arte/participação é colocado de forma dramática. Talvez valha a pena recuperar, por essa via, a atualidade de tais problemas.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

2. O artista e a sociedade

Quanto mais que, via Mário de Andrade, essa recuperação se dá sem perda do que deve, de fato, constituir o ponto central das discussões: a questão da linguagem. É bastante significativo que, apesar de toda a sua confusão ideológica nesse momento, tenha no entanto escrito alguns textos de plena lucidez “literária”, tais como “A poesia em 1930”⁸ e “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”⁹, nos quais discute algumas direções da literatura modernista. A discussão é feita pelo ângulo da linguagem, mas os enfoques psicológico e sociológico estão presentes. No artigo “A poesia em 1930” examina alguns procedimentos utilizados por Bandeira, Drummond, Schmidt, Murilo Mendes, procurando “a ordem de criação em que a poesia desses quatro grandes poetas se situa”, como afirma ao final. Um dos pontos centrais é o problema do ritmo, em torno do qual arma um raciocínio que vai ligando a técnica de livre versificação aos traços psicológicos do criador e passa daí às características da poesia de cada um, vistas como expressão da dialética indivíduo/sociedade. Trata-se de um ensaio bem típico do método crítico de Mário: utilizando conjuntamente os três enfoques que atrás definimos, não perde também a oportunidade de refletir sobre a natureza da arte e sua função social. Por isso convém que o examinemos — procurando ao mesmo tempo descobrir sob a escritura serena algum indício do drama político que o ensaísta vive.

A crítica é iniciada por *Libertinagem* e Mário se detém um instante no ritmo dos poemas de Bandeira, achando-o áspero,

⁸ Mário de Andrade, *Revista Nova*, ano I, nº 1, 15/03/1931, p. 102.

⁹ *Idem*, *Revista Nova*, ano II, nº 2, 15/09/1932, p. 292.

intratável, feito “todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimentos em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação”. Essa afirmativa é demonstrada pela citação de trecho do “Porquinho-da-Índia”, e o poeta aproveita a dificuldade do verso final para observar:

“E citei o verso longo final pra mostrar toda a áspera rítmica do poeta. Aspereza tanto mais característica que, se estudarmos esse verso pelas suas pausas cadenciais, a gente se acha diante dos versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo:

O meu porquinho da Índia (7 sílabas)
Foi a minha primeira namorada (10 sílabas).”¹⁰

Da análise formal passa para o enfoque psicológico: a partir desse verso personalíssimo, feito com os dois versos mais comuns da língua portuguesa, dessa “áspera rítmica” construída sobre a suavidade da redondilha e do decassílabo, Mário lança uma observação sobre o “dualismo curioso” que existe na obra de Bandeira, oscilante entre os poemas extremamente pessoais, individualistas, e os movimentos mais amplos, mais gerais. Nos primeiros o ritmo é característico, revela o indivíduo Manuel Bandeira; nos segundos “o poeta se generaliza tanto que volta aos ritmos menos individualistas da metrficação”.

A anotação psicologista surge, como vemos, assentada sobre a análise do ritmo; além disso, ela não importa em si, isto é, ela não vale como revelação psicológica de Bandeira (nesse caso teríamos de fato crítica “psicologizante” em vez de crítica literária), mas como uma ponte para observação teórica sobre a peculiari-

¹⁰ *Idem, Aspectos da literatura brasileira*, p. 29.

dade da linguagem poética. Aliás, feita em nota de pé-de-página que é melhor transcrever:

“Esse poder socializante do ritmo medido tem uma prova crítica bem evidente dele e de Manuel Bandeira, quando este na ‘Evocação do Recife’, ao constatar, caçoísta, a nossa escravização ao português gramaticado em Lisboa, principia dançando de repente e organiza, no meio dos versos livres, um verdadeiro refrão coreográfico e *coral*:

... Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lustada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem... (etc.).

Sobre a força socializadora da métrica, ainda se notará a preferência pelos ritmos ímpares de marcha, em Augusto Frederico Schmidt, que é um católico de feição francamente proselitista.”¹¹

E nessa nota de pé-de-página o salto para um dos aspectos mais importantes do ensaio, marca da atenção que o ensaísta dedica a esse problema: a ligação literatura/sociedade ou linguagem/sociedade, refletida em pares como verso livre/verso metrificado, ritmo individual/ritmo “socializante”. Sente-se nesse instante que o pensamento de Mário anda às voltas com a questão da função social da arte. O problema é velho, vem dos tempos do “Postfácio” da *Escrava* e da “Advertência” de *Losango cáqui*; trata-se da mesma tensão entre lirismo e técnica, indivíduo e sociedade, no fundo

¹¹ *Ibidem*, p. 30.

a tensão entre projeto estético e projeto ideológico. O escritor modernista sente que as poéticas de vanguarda são conquistas do individualismo (“O verso livre é uma vitória do individualismo...”, assinala nesse mesmo texto), sente que é preciso aproveitar essas poéticas (“Beneficiemos ao menos dessa vitória”, prossegue), mas há algo que o inquieta e o faz desejar um campo mais largo de expansão.¹² Por isso, depois de analisar a sistematização do tema da partida em “Vou-me embora pra Pasárgada”, escreve satisfeito que Manuel Bandeira perdeu muito do seu individualismo para dar “a um tema useiro dos nossos poetas de agora a sua cristalização mais perfeita”¹³.

A parte seguinte de “A poesia em 1930”, sobre Carlos Drummond de Andrade, é também excelente. Embora de fato recheada de dados psicológicos, representa ainda uma boa análise do tratamento temático e dos procedimentos técnicos preferidos pelo autor de *Alguma poesia*. Mas é no estudo sobre Augusto Frederico Schmidt que voltam as preocupações com o novo rumo “socializante” da literatura. Mário examina os “32 cacoetes” que fazem o material da poesia de Schmidt, observando que, embora cacoetes e “embora ostensivos e dispostos sem a mínima delicadeza de coração, ajustam um grau tamanho de caráter à obra do poeta, que deixam de ser cacoetes pra se tornarem caracteres dela”¹⁴.

A crítica a *Pássaro cego* é feita sempre nesse tom entre morde e sopra, entre a declaração do “não é bom” e a escusa salvadora de alguma virtude achada. A virtude é sempre o caráter engajado da poesia de Schmidt e a restrição, embora *também* ideológica, é quase sempre quanto à técnica, as “imperfeições e desle-

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴ *Ibidem*, p. 37.

xos de fatura numerosos” que no entanto, para Mário, não invalidam seu caráter de Arte barroca, aberta a acrescentamentos e... “generosa”.

É essa idéia de “obra generosa” que fascina Mário de Andrade e o faz entrar em choque com o possível individualismo da arte vanguardista. Compreendendo como poucos os caminhos da arte moderna e as revoluções por ela operadas no interior da linguagem literária, mantém todavia a sua tendência a funcionar socialmente, procurando assim afastar o fantasma do individualismo e se aproximar de uma linguagem — ou de certas “constâncias” psicológicas populares — capaz de tornar efetivo seu desejo de engajamento. Nesse movimento sua maior dificuldade é a contradição que sente existir entre a expressão poética e o proselitismo político, o primeiro transportando “as noções mais conscientes pra um plano vago, mais geral, mais complexamente humano”, e o segundo exigindo exatamente o oposto, precisão e consciência, e encontrando portanto seu veículo ideal na Prosa.¹⁵ Tal dilema, nessa época de inquietação política, parece-lhe às vezes insuperável. O projeto ideológico, chocando-se com o projeto estético, produzia afirmações radicais como esta:

“Ou que a Poesia se traia inteiramente e vire cantadora pragmática dos interesses sociais, ou vire, no máximo orgulho, inexoravelmente senhoril e livre da inteligência. *O meio-termo está se tornando cada vez mais inaceitável.* Noventa por cento da pseudo-poesia humana é falsificação. É preciso atingir o lirismo absoluto, em que todas as leis técnicas e intelectuais só apareçam pelas próprias razões da libertação, e nunca como normas preestabelecidas. Ou então trair desavergo-

¹⁵ *Ibidem*, p. 41.

nhadamente: pregar. Ou ser Juiz duma vez ou ser 'louco' duma vez. Versejar cantando a Terra, a Mãe Preta, descrever o Carnaval, gemer de amor batido ou vitorioso, em Poesia, tudo isso é dum carrancismo didático medonho. Não é Poesia, é festinha escolar. E é Prosa da ruim, porque deficiente, incompleta como análise, deformada como essência. E a Poesia cada vez tem que ser mais lírica, no pólo oposto à associação de idéias.”¹⁶

Aqui vemos como está agravado o conflito indivíduo/sociedade, levando-o a sentir-se acuado e sem saída possível. Por trás de declarações assim percebe-se a pressão de uma consciência estética refinada que, posta em face de um impulso ético de participação, recusa-se a ceder e permanece atuante. O conflito se agrava porque, na concepção de Mário, a expressão poética é essencialmente individual, quer dizer, está livre de normas coercitivas impostas de fora, por outros motivos que não sejam os dela própria. O problema é curioso e mostra, em sua complexidade, a rede de tensões formada pelas três concepções de arte do escritor: a literatura é vista como expressão do indivíduo, sentida como necessidade social e examinada enfim como objeto estético. Nesse instante a primeira e a última estão em complementaridade perfeita, Mário de Andrade acreditando que “as leis técnicas e intelectuais” apareceriam pelas “próprias razões da libertação”, até atingir o “lirismo absoluto”; o elemento que destrói o equilíbrio é a necessidade de participação, capaz de desarranjar, pelas suas imposições “externas”, o arranjo precário entre lirismo e técnica.

Nos primeiros anos do decênio de 30, Mário ainda está longe das soluções mais tarde formuladas em textos como “Atualida-

¹⁶ *Ibidem*, p. 41 (grifo nosso).

de de Chopin” ou “O artista e o artesão”, onde obtém uma noção mais clara da função social da arte. No entanto — embora paralelas e refletindo sua confusão política — as críticas dessa época revelam uma visão literária já consolidada e bem mais lúcida que a visão política. A verdadeira análise que faz de Bandeira, Drummond, Schmidt e Murilo Mendes mostra o crítico que domina inteiramente os processos de composição e é capaz de determinar com precisão as maneiras e os procedimentos de cada poeta. Mas não é só: seu esforço seguinte é o de determinar a razão das preferências por tais procedimentos; assim, explica a repetição, o inacabamento, a visibilidade dos processos em Schmidt como decorrência de sua posição pragmática. Em outras palavras: mostra *como* são os poemas e procura explicar *por que* são assim. E caminha, nessas duas etapas, com clareza prodigiosa para a época e o meio em que trabalha.

Onde se detém é na etapa seguinte, quando seria preciso formular, já fora da análise, uma teoria capaz de harmonizar as exigências da arte e da participação social. Nesse sentido, alguns textos dos *Aspectos da literatura brasileira* compõem um verdadeiro roteiro de suas perplexidades e de seus esforços para encontrar o caminho adequado. Em “A poesia em 1930” são as oposições entre o geral (a sociedade) e o particular (o artista) que o preocupam. Em “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana” (1932) ainda se trata do mesmo problema, com a diferença que, dando um passo à frente, demonstra a impossibilidade e os riscos da poética estritamente individualista que ele mesmo adotara na década de 20 e que, levada ao extremo, conduziria ao silêncio. Em “Castro Alves” e “Machado de Assis”, ambos de 1939, temos um par estranho, antípoda, e, sem dúvida, reflexo simétrico do mesmo problema: Castro Alves é o poeta engajado, cantor de causas sociais, mas recusado como paradigma por ser um “satisfeito”, um otimista infantil e ingênuo em sua generosidade ideológica e um

artista autocomplacente, incapaz de pesquisa e sutileza; por outro lado, Machado de Assis é o grande autor de obra genial, individualista a quem, no entanto, faltam essa mesma generosidade e esse mesmo otimismo, e a quem recusa exatamente por constituir uma influência negativa capaz de levar aos “desamores da imobilidade”. Ainda dois livros fundamentais da literatura brasileira são examinados e também neles se espelha a questão: a “écriture artiste” de *O ateneu* e a simplicidade estilística das *Memórias de um sargento de milícias*, o “caso pessoal” de Raul Pompéia e a cidade carioca de Manuel Antônio de Almeida. Em “A volta do condor” a crítica à linguagem retórica de Schmidt e seguidores se mistura a cada instante com a crítica à ideologia do essencialismo católico. Nos textos mais diretamente doutrinários, como o “Tristão de Athayde”, “A elegia de abril” ou “O movimento modernista”, o dilema artista/sociedade, intelectual/engajamento, está presente de maneira palpável, e às vezes — como na conferência sobre a Semana de 22 — constituindo mesmo o ponto central das discussões.

Esse livro de ensaios não representa, portanto, apenas uma coleção de estudo sobre alguns *Aspectos da literatura brasileira*. Trata-se, na verdade, de um livro bastante vertebrado. Como os textos cobrem período relativamente longo (“Tristão de Athayde” foi escrito em 1931 e “Segundo momento pernambucano” em 1943) é natural que apareçam afirmações contraditórias, capazes inclusive de nos desnortear. Assim, os textos escritos na época de confusão política, nos primeiros anos da década, revelam uma posição igualmente confusa quanto à participação do escritor, radicalizando as oposições entre a natureza da arte e sua função social e tendendo a simplificar o assunto por meio das afirmações extremadas, as quais no entanto mostram bem o seu esforço de lucidez. Eis, por exemplo, o que escrevia em 1932:

“Nós hoje nos debatemos sofredamente ante os problemas do homem e da sociedade, com uma consciência, com um desejo de se solucionar, de conquistar finalidade, com um desespero pela posição de fora-da-lei inerente ao intelectual de verdade, que jamais os artistas do passado brasileiro não tiveram. Basta conceber, por tudo o que nos deixaram de obras, de confissões, de vida, como foram fáceis de adaptabilidade, inconscientes de seus problemas individuais e humanos, um poeta social pragmatizado como Castro Alves, ou um *au dessus de la mêlée* tão irreduzível como Machado de Assis, pra verificar que o problema do intelectual só veio perturbar a criação do artista brasileiro na época atual. Hoje estamos preocupados em voltar às nascentes de nós mesmos e da arte. Surgem os traidores dissolutos, convictamente injustos, socializados, revertendo tudo à sua fé católica ou à sua fé comunista. Surgiu o pragmatismo estético que nem um Sílvio Romero foi capaz de ter. Em arte surgem os diversos primitivismos, os cubismos, os surrealismos etc. Outros, menos capazes da heroicidade dessas traições, vivem num dualismo acomodaticio, buscando seccionar a obra em partes nítidas, uma autoritária, e utilitária, outra livre e pessoal, como Antônio de Alcântara Machado, eu, e o caso curioso de Paulo Prado, cuja parte livre não se realiza em obras impressas, mas na sua atuação nos meios artísticos de São Paulo e do Rio. Outros aceitam a insolubilidade do intelectual com ferocia irreduzível, como Manuel Bandeira, Augusto Meyer, Carlos Drummond de Andrade. Estes ainda são poetas, fazem poesias, suas obras derivam de seus amores, criam amor; porém os que fazem a prosa dos ensaios e aspiram conservar a insolubilidade do intelectual e permanecer *au dessus de la mêlée*, esses irritantemente confrangem as *suas verdades* a uma discrição invertebrada, que nem

sempre consegue ocultar o que pensam e aspiram. Serão talvez os que sofrem mais, por isso mesmo que mais irresolutos em sofrer. E na certa que se enxergam enormemente confundidos com o atualmente impossível diletantismo. Enfim, todos nós estamos conscientes da nossa amarga posição de intelectuais, e movidos pelos fantasmas que nascem desse medo. Uma situação maldita.”¹⁷

A longa discussão sobre os pragmatismos está aí colocada de maneira evidentemente distorcida. Mário ainda não imagina que possa haver, entre o “pragmatismo estético”, identificado às experiências da vanguarda, e o pragmatismo social, que “traí” a arte para “pregar”, uma possibilidade de conciliação. E por quê? Nesse ponto há que dar plena razão à já referida análise de Roberto Schwarz sobre “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”: é a concepção de poesia como registro do subconsciente — e portanto como algo impregnado de individualismo — que impede a concepção de uma forma capaz de aliar eficácia estética e eficácia social. Esse artigo, “Luís Aranha ou a poesia preparatoriana”, é o primeiro movimento para se sair do impasse; concluindo com o silêncio de Luís Aranha, em cuja mudez julga descobrir a impossibilidade de “as poesias” atingirem “a Poesia”, Mário parece colocar-se diante da mesma opção: o silêncio, a confissão da derrota, ou a modificação das atitudes tomadas. A demonstração do impasse, o fato de ter sido escrito o ensaio, indica a escolha da segunda opção e constitui uma espécie de condenação a uma das tendências de 22:

“Luís Aranha largou a arte pra que ela não o devorasse.
Dominado por um realismo psicológico fácil de demonstrar

¹⁷ *Ibidem*, pp. 49-50.

na evolução das suas poesias, não teve a coragem de Blaise Cendrars que ao chegar às soluções extremas de lirismo psicológico dos *Poèmes élastiques* abriu outro caminho com o *Formose* e com *L'Or*, escrevendo como se falava, contando o que era a humana e social verdade.”¹⁸

Como Cendrars, Mário não abandonou a arte e tratou logo de abrir outros caminhos. A busca foi certamente difícil e prova disso é a relativa escassez de produção poética nos últimos anos da década de 20 e nos primeiros anos de 30 (digo *relativa* em comparação com a cópia de poemas dos tempos iniciais do Modernismo¹⁹; o aspecto de qualidade literária das peças dessa época é outro — logo o abordaremos). A opção era difícil, e na verdade continua a existir ainda hoje, para os artistas ou para os críticos que se debruçam sobre o problema. São os experimentos vanguardistas uma forma de dessacralizar a linguagem e, por essa via, de desalienar o homem? Ou são, pelo contrário, como querem vários autores, a quintessência da alienação, produto alienado de sociedade alienante? O caso curioso de Luís Aranha é paradigma de uma posição extremada, que leva ao limite a postura “lírica” e acaba por isso mesmo eliminando a “técnica” — o individual liquida o social e a resultante é a morte da literatura, a condenação ao silêncio e à imobilidade: as “poesias” jamais farão jus à “Poesia”. A alienação é completa, pois se perde o sentido da função social do poeta e da literatura: “Com Luís Aranha se deu um fenômeno comuníssimo: mandou a arte à fava e se fez burguês de mansinho”²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹ Cf. Telê P. A. Lopez, “Cronologia da obra de Mário de Andrade”.

²⁰ Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 50.

Com Mário de Andrade não se deu o mesmo e o poeta resurgiu procurando contar o que “era a humana e social verdade”. Tendo de abandonar os caminhos do lirismo psicológico foi forçado a armar novo esquema teórico e prático sobre a literatura. A primeira mudança ocorreu, como vimos, logo após o *Losango cáqui* e foi provocada pela consciência nacionalista; a segunda mudança é na década de 30, e representa a necessidade de se adaptar, literariamente, a um novo projeto ideológico, que exige a participação política — mesmo mediada — do artista dentro da sociedade.

3. Ética e técnica

Estamos, nesse ponto exato, dentro do conflito que vem servindo de referência para nossa análise; o projeto estético dos anos vinte se choca com o projeto ideológico dos anos trinta e produz a principal contradição vivida na segunda fase modernista. O dilema é: experimentar com a linguagem, na linha anterior, e assim afirmar uma concepção de arte afinada com a modernidade, ou trair, tornar-se didático, pregar as verdades políticas?

Pode-se dizer que o dilema é falso e sua formulação grosseira, pode-se repetir Maiakóvski ou repisar análises envelhecidas que acusam a separação da arte e da vida. A discussão é atual no Brasil e, até hoje, as formulações oferecidas não satisfazem, acham matizes, destroem sutilezas que importam e pesam, distorcem perspectivas e terminam oferecendo posições distorcidas. Sem dúvida a literatura exige experimento e novidade, estranhamento e vivificação da linguagem; por outro lado, também não há dúvida de que esta produção “nova” se distanciou, como nunca acontecera antes, do público para quem se dirige; trata-se de uma arte de elite, cujas exigências de repertório vão muito além das possibilidades do leitor comum. No mundo contemporâneo a

literatura parece ter se amputado brutalmente de uma de suas funções: a grande massa dos consumidores já não se reconhece nela, e, por consequência, já não é mais capaz de usá-la como instrumento de seu prazer e de sua transformação. A vanguarda se vê assim limitada e impotente, quando se coloca o problema político.

Naturalmente, não cabe em nossos limites a discussão do assunto; apenas procuramos constatar a tensão — existente em Mário, Tristão e Octavio de Faria, latente sob o verbalismo de Grieco, presente em toda a produção literária da década de 30, no Brasil e também na Europa e nos Estados Unidos. O romance social e a poesia participante, que então surgiram, são formas em que o conflito procurou resolver-se, adotando soluções híbridas, incorporando conquistas da vanguarda e reativando velhos esquemas de representação da realidade. No Brasil essas formas tiveram realizações magistrais, principalmente com Graciliano Ramos e com o Carlos Drummond de Andrade do *Sentimento do mundo* e de *A rosa do povo*. Mas foram instantes de raro equilíbrio; na grande maioria da literatura “engajada” da época a regra foi outra: os escritores tornaram-se propagandistas e falharam na tarefa de obter as construções literárias eficazes para a transmissão da luta política.

O caso de Mário é curioso. Os poemas escritos nos primeiros anos da década de 30 (parte do “Grã cão do outubro”, em *A costela do grão cão*, *Livro azul* e *O carro da miséria*) são de extraordinário hermetismo, muito pouco engajados, de fato, se considerarmos essa palavra no seu sentido político imediato. Mesmo *O carro da miséria*, cujo assunto é político, não possui a linguagem didática que se poderia considerar exemplar para uma literatura comprometida com a revolução social. Do restante nem se fala: as imagens fechadas e obscuras de “Rito do irmão pequeno”, de “O grifo da morte”, de “Grã cão do outubro”, não podem ser ligadas facilmente ao ideal poético-participante dos anos trinta.

No entanto, o sentido político desses versos é notável: penetrando nas angústias do homem — de um homem datado e localizado espacialmente — o poeta critica com violência o mundo e a sociedade. No meio do lirismo amoroso de um poema como “Os gatos”, por exemplo, irrompe o fluxo de imagens denunciadoras, nauseadas e revoltadas. Como nos versos de Drummond, se poderia dizer dessas composições:

“Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.”

Pois assim é *O carro da miséria*. Esse livro é gerado por tensões profundas, que não se reduzem apenas ao conflito entre o “burguês gostoso” e o intelectual consciente; é também uma tensão de poéticas, de linguagens, de atitudes face à literatura. O “registro psicológico” da primeira poética coexiste com as formas “socializadas” do *Clã do jaboti* (ritmos de côco, maxixe, samba), tudo subordinado a uma terceira necessidade, que é a denúncia da Tia Miséria. Nessa curiosa conjunção a forma se despedaça, estilhaçada a linguagem e a literatura, mas o que sobra é eficaz, permanece de pé no paradoxo de ser ainda poema, linguagem literária.

“Chorar é bom, rir bim, raivar é bão pão pão
Mas im miu páito as núvoas dus absentos
Não puderão tir mais dulçuras de mulatras
Nem o soave gimir das brises no caqueiral.

Torpe é a cidade. Um desejo sombrio de estupro
Um desejo de destruir tudo num grito
Num grito não num gruto
E dar um beijo em cada mão de quem trabalha...

E si o Fulano for maneta?
Ora brinque-se senhor adevogado

Diga adeus e vá pro Diabo que o carregue
Que eu também já vou saindo
Pro galo poder cantar.”²¹

O “lirismo psicológico”, conduzido por um sábio conhecimento artesanal e determinado por um senso ético que penetra no fundo sombrio das injustiças sociais, produz *O carro da miséria*. Vale dizer: Mário consegue aqui (e no instante em que se sentia mais dilacerado em sua condição “insolúvel” de intelectual) atinar com a forma em que convergem os dois aspectos de sua poética: o “registro” emotivo das tensões interiores e a forma “socializada” (embora não *clara*, nem *didática*), que se enraíza na luta, participando. Na destruição sistemática da linguagem (“Num grito não num gruto”) a forma se recompõe; no dilaceramento da consciência burguesa a forma se engaja; o projeto ideológico encontra seu caminho no interior do projeto estético. Parodiando a parábola da escrava, poder-se-ia dizer que o desnudamento da poesia aponta para a falsidade dos enfeites, máscaras de carnaval (“O caronel o ginaral o gafetão”) no carro alegórico da Tia Miséria. A linguagem, despida e violentada, revela seus artifícios e condena os contextos que os geraram.

Era um caminho, mas Mário de Andrade (como se pode deduzir pela já citada carta a Carlos Lacerda) não o percebeu logo. Durante todos os primeiros anos de 30 viveu a contradição entre a vanguarda a que pertencera e os novos rumos políticos que o país então perseguia. Se na parte de criação poética obteve essa solução em que logrou conciliar os procedimentos do Modernismo e a necessidade de participação, não conseguiu entretanto, nos ensaios e críticas literárias dessa época, formular a saída para

²¹ *Idem, Poesias completas*, p. 226.

o impasse. Foi capaz de esboçá-la mais tarde, em textos como “O artista e o artesão”, “Atualidade de Chopin” e “A elegia de abril”. Eis como ele mesmo descreve, em 1944, o caminho percorrido até chegar a essa consciência:

“Só mais uma explicação. E um esclarecimento. Pra confirmar a fase sócio-estourante da minha vida, esse período 1929-1935, ainda tem a talvez mais trágica das arrebentações, o ‘Grã Cão do Outubro’, que é de 1933, de quando me vieram as preocupações feias de ter feito quarenta anos. (Agora, nos 50, não tive preocupação nenhuma). De maneira que as datas do desfazimento em mim dos prazeres e prerrogativas da minha classe são essas: 1930, ‘O Carro da Miséria’; 1932, 2ª versão e definitiva do mesmo; 1933, ‘Grã Cão do Outubro’ e enfim, fins de 1934 o artigo me confessando ‘coram populo’ comunista. Sem sê-lo e sem sêlo nenhum, hélas!

E depois. Depois dessa fase ‘purgatória’, veio a fase re-constructiva, principiada por aquela ‘Oração de Paraninfo’, que você gosta. E eu gosto, apesar de o seu muito verbosa. E que foi a abertura dessa série de escritos ‘O Movimento Modernista’, ‘Atualidade de Chopin’, o prefácio ao livro de Otávio de Freitas Júnior. Agora repare, eu por mim não poderia chegar nunca à compreensão do ‘Carro da Miséria’ se não fosse toda esta fase e esses escritos. Hoje, o ‘assunto’ verdadeiro e profundo do poema me parece claríssimo, todo o poema por imagens e palavras diretas só diz isso que até me causa vergonha não ter percebido isso antes. Mas de fato eu não podia perceber. Antes eu não *deixava* que eu percebesse isso. E só agora eu posso realmente aquilatar que todo esse drama foi um sofrimento muito grande em mim.”²²

²² 71 cartas de Mário de Andrade, pp. 91-2.

Temos aqui, portanto, um escritor que viveu obsessivamente o conflito de sua época. Não simplesmente a contradição de classes (o que já não seria simples, de fato) mas também a contradição entre um conceito da literatura e uma visão da história. Por isso são inevitáveis os paralelos: Tristão de Athayde tudo subordinou à sua doutrina de católico e, assim, foi obrigado a recusar grande parte do ideário modernista; Oswald, tão estupendo no modernismo de *Miramar* e *Serafim*, deslizou em falso, entretanto, no “veio naturalista que estufou do decênio de 1930, estimulado pela moda de literatura documentária e social então predominante”²³; o próprio Mário (se contra-argumentaria) compôs a *Lira paulistana*, realização de bom nível mas já distanciada da estética modernista. Trata-se porém, além disso, de outro aspecto: Mário se colocou, o tempo todo, no centro da contradição, e terminou por fazer dela o fulcro de suas reflexões literárias; dessa atitude, que um temperamento como o de Oswald não teria suportado, e que um ortodoxo como Tristão de Athayde não poderia aceitar — nasce entretanto uma concepção nova de técnica e arte que, no quadro atual da literatura brasileira, vale a pena recuperar e repensar.

Trata-se da idéia exposta, creio que pela primeira vez, na conferência “O artista e o artesão”²⁴, de 1938. Aqui Mário de Andrade ampliou consideravelmente o seu conceito de “técnica”, tornando-o capaz de abranger tanto o lirismo individual como as condições sociais em que o artista produz sua obra. Distinguindo entre o artesanato, que é o aprendizado do material, e o virtuosismo, que é o conhecimento da tradição artística, vis-

²³ Antonio Candido, *Vários escritos*, p. 80.

²⁴ Mário de Andrade, “O artista e o artesão”, in *O baile das quatro artes*, pp. 11-33.

lumbra ainda uma terceira parte da técnica, a solução pessoal que o artista, defrontado com as dificuldades do material e com as exigências de seu tempo, deve encontrar para que sua obra seja de fato representativa, e seja de fato obra de arte.

Essa técnica pessoal é alguma coisa que não fica claramente definida no pensamento de Mário. Tal como exposta nessa conferência, poderia ser confundida com conceitos vagos do tipo “talento”, “gênio” ou “inspiração”. Mas não é disso que se trata. Mário quer referir-se a uma atitude coerente entre o artista e o mundo, entre a realização da obra de arte e a vida social. Sua exigência é a de uma postura pessoal de incansável pesquisa, que todos os artistas devem adotar se quiserem traduzir o espírito de sua época e ultrapassar o artesanato e o simples virtuosismo. Assumir essa postura significará então, ao mesmo tempo, lançar-se para as experimentações da matéria e guardar um fundo ético incorruptível. Vanguarda e experimentalismo ganham, a partir daí, um singular sentido social: a busca do artista, por individualista que possa parecer, representará sempre a busca de seus contemporâneos; como no caso de Chopin, a *verdade* com que se faz a procura de uma expressão artística acabará resultando numa obra solidária com os problemas da humanidade.

Procuremos explicar melhor. O conceito não é tão idealista como pode parecer a um primeiro olhar; ao contrário, implica realismo exigentíssimo. A primeira e a mais geral das exigências é a de que o artista deve viver plenamente sua época, mas vivê-la de forma compreensiva, tornando-se capaz de distinguir nela o que é essencial. Para isso deverá ele armar-se, além das técnicas do artesanato e da tradição, de outros meios de conhecimento, capazes de solidificar sua visão de mundo deixando-o ao mesmo tempo livre para criar. Simultaneamente, deverá ele manter sempre uma atitude *estética* diante da arte e diante da vida, atitude que pode se definir como “uma humildade e segurança

na pesquisa, um respeito à obra de arte em si, uma obediência ao artesanato”.²⁵

Apesar de vago o conceito representa, como se vê, uma proposta de engajamento constante, em todas as direções: o artista não deve alienar-se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a “técnica” é vista como um *esforço de desalienação*, que implica em constante e insatisfeita procura. Dizemos que essa “procura” é “desalienadora” porque ela representa, em última análise, um esforço do artista *para reconhecer-se, no objeto que produz e no mundo em que vive*. Para que o artista se realize é preciso que seja capaz de assumir esses três níveis e pesquisar nos três a sua verdade pessoal. Essa última se identificará, por fim, aos anseios de seu tempo.²⁶ A moralidade que se encontra sob essa proposição foi assim explicitada em “A elegia de abril”:

“Imagino que uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e os [sic] superemos, o desbastando de suas fugaces aparências, em vez de a elas nos escravizarmos. Nem penso numa qualquer tecnocracia, antes, confio é na potência moralizadora da técnica. E salvadora... [...] O intelectual não pode mais ser um abstencionista; e não é o abstencionismo que proclamo, nem mesmo quando aspiro ao revigoramento novo do ‘mito’ da verdade absoluta. Mas se o intelectual for um verdadeiro técnico da sua inteligência, ele não será jamais um conformista. Simplesmente porque então a sua verdade pessoal será ir-

²⁵ *Idem*, “Atualidade de Chopin”, *op. cit.*, pp. 137-65.

²⁶ *Idem*, *op. cit.*, p. 31.

reprimível [...] Será preciso ter sempre em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional. *Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto.* Que os assuntos são gerais e eternos e entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o *seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores.* Esta a sua verdade absoluta.”²⁷

Nesse momento parece ter sido formulado o princípio que dez anos atrás dirigira a composição de *O carro da miséria*. Como um verdadeiro técnico “de sua inteligência” o poeta, superando as próprias limitações políticas e contradições intelectuais, criou uma forma capaz de exprimir as perplexidades daquele instante brasileiro. A base ética da sua atitude consiste de fato nisso: em assumir integralmente, à custa de todo dilaceramento, “um pensamento inconformável aos imperativos exteriores”. Mas para tanto seria preciso, não apenas o domínio artesanal, mas também um esforço constante de pesquisa, um debruçar-se incessante na busca da escritura “triumfalmente clara” (expressão usada por ele para caracterizar o estilo de Machado). Curiosamente, essa definição de técnica aproxima-se dos conceitos formulados por Umberto Eco em “Do modo de formar como engajamento para com

²⁷ *Idem, Aspectos da literatura brasileira*, pp. 193-4 (grifos nossos).

a realidade”: “O verdadeiro conteúdo da obra torna-se seu *modo de ver o mundo* e de julgá-lo, traduzido em *modo de formar*, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo”²⁸. A experimentação se une aqui à História e a vanguarda aparece como uma aventura, no entanto repleta de responsabilidades para o artista que a ela se lança. A posição de Mário equivale à advertência feita por Breton, também em 1942, contra “todos aqueles que não sabem que na arte não há grande renascimento sem perigo de vida; que o caminho a tomar não é manifestamente protegido por um parapeito, *e que cada artista deve partir só à procura do velocino de ouro*”²⁹.

4. A escritura e o insatisfeito

Façamos aqui um parêntesis a essa altura necessário. A crítica literária realizada por Mário de Andrade é tão rica de aspectos a serem analisados e discutidos, que abordar a maioria deles seria empresa bem mais vasta do que aquela à qual nos propomos. Assim, seremos forçados a deixar de lado uma série de problemas importantes: sua longa defesa da língua nacional, por exemplo, sua preocupação com a cultura popular, suas opiniões sobre a tradição literária brasileira, sua oscilação entre Europa e Brasil. Em todos esses assuntos foi ele, sem dúvida, o modernista de mais ampla visão intelectual. Mas ficaremos apenas em um aspecto, esse que viemos discutindo até aqui: a relação entre linguagem artística e participação social.

²⁸ Umberto Eco, *Obra aberta*, p. 258.

²⁹ *Apud* Hans Magnus Enzensberger, “As aporias da vanguarda”, in *Tempo Brasileiro*, p. 112 (grifo nosso).

Ao final da década de 30, quando Mário exerceu a crítica literária no *Diário de Notícias*, sua grande preocupação era o artesanato, a técnica da escritura. Essa é a tônica, facilmente perceptível, dos artigos recolhidos em *O empalhador de passarinho*. Nessa época voltam sem grandes alterações algumas idéias da fase inicial, como o problema da obrigatória complementaridade entre “lirismo” e “técnica”, já por nós longamente discutido. Exemplos a esse respeito são textos como “A poesia em pânico” ou “Belo, forte, jovem”³⁰, onde o crítico reprova os descuidos de fatura em que incidiam vários dos nossos melhores poetas. O artigo sobre Murilo Mendes chega a ser duro e rigoroso na exigência de um cuidado estético maior, capaz de constituir a verdadeira obra de arte pelo condicionamento da inspiração à técnica. “A poesia em pânico” retoma e reformula, com maior severidade, alguns conceitos lançados em “A poesia em 1930”; ali o ensaísta enxergava, no livro de Murilo Mendes, as obras de arte que destruíam a arte, a inspiração avassaladora que rompia as normas artísticas e estabelecia inéditos ângulos de fruição da poesia; agora Mário considera que Murilo, na sua procura da poesia essencial, descuidara-se bastante do problema estético e produziu um livro “mais de lirismo que de arte”. E é em tom de acusação que afirma:

“Enfim: sempre essa inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até os nossos dias.”³¹

A “arte poética”, o sentido construtivo da poesia, se torna uma das preocupações críticas centrais. Em “Belo, forte, jovem”

³⁰ Cf. Mário de Andrade, *O empalhador de passarinho*.

³¹ *Ibidem*, p. 50.

volta-se contra os epígonos de Modernismo e contra os imitadores do versículo bíblico e claudeliano de Schmidt, assinalando a existência de “uma rapaziada ignorantíssima da arte e da linguagem, sem a menor preocupação de adquirir um real direito de expressão literária das idéias e dos sentimentos”³². A dissolução dos processos conquistados pela pesquisa modernista é sentida na própria carne, e não são poucos os trechos em que Mário se rebela contra a falta de técnica, defendendo-se e defendendo seus companheiros de aventura da responsabilidade de terem sido os iniciadores da fase desleixada e inconsciente. Na crítica literária que exerce enxerga a possibilidade de repor a questão nos eixos, através de um cuidadoso debate sobre os problemas formais da literatura. E embora reconhecendo que a complexidade do fenômeno artístico não implica apenas Forma, lamenta que a crítica brasileira tenha falhado sistematicamente nesse aspecto e não tenha avançado um passo sequer desde Sílvio Romero. Aliás, no artigo em que escreve essas observações (“A fábrica dos fantasmas”, de 1939), concebe uma história da literatura que fosse, não uma história dos literatos, mas “uma descrição e crítica histórica do aparecimento, do desenvolvimento, do espírito, da morte das formas literárias da técnica de escrever, das idéias e tendências humanas que se revestiram com essas formas e se serviram dessas técnicas diferentes”³³.

Essa idéia talvez provenha em parte da sua formação musical, em parte de um já possível contato com as obras dos “new-critics” americanos. Qualquer que seja a fonte, entretanto, é indiscutível que ela coroa uma longa preocupação com a especifi-

³² *Ibidem*, p. 18.

³³ Mário de Andrade, “A fábrica dos fantasmas”, in *Diário de Notícias*, 02/07/1939.

cidade do fenômeno literário. Nesse sentido é importante assinalar o alegre espanto de Mário ao ver coincidentes suas idéias, nesse pormenor, com as do “abstencionista” Paul Valéry, que também propunha uma história literária nos mesmos moldes.³⁴ A modernidade da visão unia aqui os dois grandes críticos, no agudo reconhecimento da literariedade.

É em nome de tal especificidade que ele critica a ausência de técnica. Mas não é apenas o descuido condoreiro da reação essencialista e claudeliana que condena; o condor de esquerda e o chamado “realismo documental” são também combatidos pela mesma clara percepção da linguagem. Apesar das afinidades ideológicas com a poesia de Rossini Camargo Guarnieri, lá está a restrição técnica e a observação de que “passados certos interesses de momento histórico, que nos fazem aceitar agora com calor a poesia deste moço, se ela não se garantir de uma arte mais rica e de um pensamento mais profundo, nada a sustentará”³⁵. Restrição semelhante é feita, também em várias oportunidades, aos esquemas simplistas dos romances documentais que tiveram grande voga na década de 30; a pobreza neonaturalista desses livros é comparada, enquanto envergadura, ao romance policial (mas “com menos imaginação”) e o crítico anota sem cessar deslizos estilísticos e erros estéticos em sua “linguagem esquecida”.³⁶ Eis como chega a referir-se à tendência:

“Estranhas e contraditórias preocupações minhas, que me fizeram considerar *A Madona dos Trens Noturnos*, de Maurice Dekobra, à medida que a lia na boa tradução do sr. Gus-

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Idem*, *O empalhador de passarinho*, p. 64.

³⁶ *Idem*, “Três novos”, in *Diário de Notícias*, 08/10/1939.

tavo Barroso, mais dentro da arte que vários dos romances ‘sérios’, lançados ultimamente pelos nossos escritores. Surgiu agora principalmente uma revoada de novos, todos de grande interesse. Mas o fato é que em Maurice Dekobra, apesar de toda a sua fragilidade psicológica, de todo o seu abuso descarado dos maus instintos humanos, há sempre o que se poderia chamar de ‘vontade de arte’. Uma constância presente do criar e do construir que nos afasta por completo da sensação de reportagem ou de pobreza criadora, ou talvez de desprezo pela criação, que temos diante de certos escritores nossos de agora.”³⁷

A comparação com a sublitteratura de Maurice Dekobra reitera a impaciência da comparação anterior com o romance policial. O artista que havia em Mário repele o realismo ingênuo propagado pelas esquerdas. Salva os verdadeiros escritores, aqueles que foram capazes de criar literariamente sobre a região nordestina (cita Graciliano, Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima), mas não admite o simplório método de registro bruto da realidade, comparando-o ao mesmo perigo representado pelo verso livre na poesia: “o abandono das preocupações técnicas, o se entregar à superficialidade das observações sem sublimação nem trabalho”³⁸.

A primeira conclusão a tirar das críticas desse período é que Mário não se deixou dobrar pela pressão ideológica dos anos trinta. Consciente da linguagem literária, procurou às vezes uma fórmula de compromisso entre a denúncia e a literatura, tentando engajar-se na luta. O engajamento, entretanto, ficava subordinado

³⁷ *Idem*, “Nem tanto nem tão pouco”, in *Diário de Notícias*, 16/07/1939.

³⁸ *Ibidem*.

à literatura e devia dar-se dentro dela... ou então totalmente fora, nas obras de erudição e de estudo. Seu sentimento de culpa, em mais de uma ocasião confessado, por ter deformado sua obra adotando “pragmatismos” exigidos pela hora presente, também é componente desse dilaceramento entre a ação e a arte. No entanto, é indubitável que ganharam os dois, pois justamente na medida em que se lança às pesquisas — impulsionado por seu senso ético de participação — é que Mário de Andrade se torna mais interessante para os nossos dias. Esse insatisfeito com a linguagem mostra bem uma das mais importantes direções literárias de nosso tempo, aquilo que Barthes chamou de “uma paixão da escritura”, sob a qual permanece presente o rompimento da consciência burguesa³⁹.

Está claro que a atitude de insatisfação repousa sobre uma moral da atividade de escritor. A pergunta “o que deve ser o escritor?” encontra-se junto a essa outra: “o que é o escrever?”. E Mário responde que deve ser uma tarefa dupla, a criação de beleza e a criação de humanidade, mas uma está contida dentro da outra e o artista deve procurar as duas simultaneamente. A procura insatisfeita de mais humanidade se volta contra a linguagem que não satisfaz e a destrói, como acontece em *O carro da miséria*, em *Macunatma*, em toda a sua obra, colocada sempre sob o signo da pergunta e da pesquisa.

Aqui é preciso pensar nas afirmativas finais de “O movimento modernista”, que contradizem boa parte do que dissemos e quase tudo o que Mário escreveu naquela época. Nada de admirar, uma vez que a contradição, como já observamos antes, é constante de um para outro texto: “A elegia de abril” e “O movimento modernista” são, nesse particular, exemplares. No entanto, ob-

³⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 12.

servemos que o final da conferência de 1942 deve ser lido com muito cuidado. Existem ali declarações que se podem considerar *táticas*, em face do momento político que o mundo então atravessava. Numa das cartas a Paulo Duarte, Mário confessava estar aproveitando o pretexto “pra dizer umas coisas meio brabinhas que desejo dizer”. E acrescentava: “Será talvez a minha coisa mais discutível e mesmo errada. O que importa é o pretexto para o que quero dizer”⁴⁰. A reação à conferência não foi boa, conforme conta em outra carta: “O final bole, está claro, com a própria mocidade, e esta não está querendo se incomodar”⁴¹. Na verdade, a contradição ali é mesmo terrível e “insolúvel”, porque mais uma vez o escritor colocou-a em termos que extrapolam a função do escritor:

“Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer. Será que a liberdade é uma bobagem?... Será que o direito é uma bobagem?... *A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões*. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há-de vir.”⁴²

Por certo, mas façamos a distinção, aliás implícita na frase que grifamos: trata-se de uma convocação que ultrapassa a literatura e penetra na área *da ação*. O final dessa conferência não é, na realidade, uma autocrítica literária, é uma autocrítica política, que inclusive afasta como menos importantes a arte e as ciências. De fato, o que significam as afirmativas finais é que a arte

⁴⁰ Mário de Andrade por ele mesmo, p. 227.

⁴¹ *Ibidem*, p. 241.

⁴² Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 255 (grifo nosso).

vale menos que a vida humana, e isso pode ter como consequência o seu abandono em favor da política. Evitemos concluir daí (e o texto não nos permite, em última análise) que o escritor esteja pregando uma concepção de arte dirigida. Sua intenção parece bem outra: fazer com que os problemas políticos do momento fossem discutidos pela juventude⁴³, que esta se colocasse frente à situação mundial e tomasse partido ativo⁴⁴.

Acreditamos, enfim, que apesar dessas contradições o que conta de sua produção da época é ainda o conceito de “técnica pessoal”, baseado na pesquisa incessante do material e na confrontação das questões essenciais de seu tempo. Muito elucidativa dessa insatisfação dupla, desse questionamento contínuo de linguagem e valores, é a crítica a “Castro Alves”, uma revisão do condor realizada “em face do nosso tempo”. A irritação de Mário de Andrade é contra a autocomplacência do poeta, que seria um satisfeito no amor (incapaz da “verde malícia” de Álvares de Azevedo), um satisfeito na ideologia burguesa que adota (feita de piedade paternalista pelo escravo) e um satisfeito afinal na linguagem retórica de seus poemas. Nesse último ponto vale a pena determo-nos um pouco. Depois de assinalar a preferência de Castro Alves pela “palavra escultórica” em detrimento da “palavra musical”, isto é, pelo sentido denotativo e preciso em desfavor da ambigüidade e da polissemia, escreve a seguinte nota, na qual faz uma curiosa relação entre ideologia e linguagem:

“É imprescindível qualificar de burguesa a coletividade que interessava a Castro Alves. O povo e as suas expressões artísticas usam e abusam da fluidez de sentido das palavras. O

⁴³ *Mário de Andrade por ele mesmo*, p. 241.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 235.

povo se adapta perfeitamente a frases, estrofes, orações totalmente incompreensíveis. O sentido como o pensamento lógico são expressões de burguesice. A burguesia renega as vaguezas, as evanescências; é anti-musical por excelência, porque não há como a semicultura pra insular a compreensão na terra curta do pensamento lógico.”⁴⁵

Não há portanto nenhum exagero em dizer que Mário intuía um verdadeiro engajamento da forma, tal como o concebemos hoje. Essa idéia ele nunca a expressou claramente (embora tenha procurado enraizar sua obra em formas de criação popular) e o trecho acima citado é o que dela mais se aproxima, entre os escritos dessa fase. No entanto, ela pode ser inferida de seu conceito da técnica como “o processo de realização do indivíduo” em oposição aos “imperativos externos”. Foi reconhecendo a extraordinária personalidade literária de Machado, o poder dissolvente de sua obra, seu domínio absoluto da técnica, que Mário rendeu-se afinal perante *o escritor*. Embora renegando *o homem*, o imperturbável fundador da Academia, que não seria exemplo para nenhum jovem autor brasileiro, o crítico se inclina diante de uma obra que busca a cada instante a perfeição da escritura. E descobre afinal que o possuidor de tão hábil técnica merece nosso respeito:

“Tomando a sério a sua arte, Machado de Assis se aplicou em conhecê-la com uma técnica maravilhosa. É impossível se imaginar maior domínio do *métier*. Fonte de exemplo, fonte de experiência, treino indispensável, dador fecundo de saúde técnica. Agora, mais que nunca, neste período de do-

⁴⁵ Mário de Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, p. 118.

mínio do espontâneo, do falso e primário espontâneo técnico em que vivem quase todos os nossos artistas, teríamos que buscar em Machado de Assis aquela necessidade, pela qual todos os grandes técnicos são exatamente forças morais.”⁴⁶

É verdade que estão presentes, nesse artigo, dois conceitos diferentes de “engajamento”. Pelo primeiro, que pressupõe uma atitude perante a vida, enquanto ação, Machado de Assis é recusado; pelo segundo, que pressupõe uma atitude também perante a vida, mas enquanto essa pode ser transformada em escritura e arte, conscientes de si mesmas, Machado de Assis é aceito. Mário não se livrou da contradição, e o final misterioso desse ensaio, em que confessa sua perplexidade, diz bem do impasse. No entanto, de todos os modernistas foi ele o único que chegou a formular, elaborado até esse nível, o segundo conceito; foi também o que mais aprofundou o conflito básico daqueles anos trinta, procurando incessante uma solução capaz de conciliar projeto estético e projeto ideológico. Por isso mesmo deixou a obra mais fecunda de sua geração.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 95.

A volta do velho



Octavio de Faria (1908-1980)

1. Tempo de romance: o crítico e sua teoria

Em 1928 é José Américo de Almeida, com *A bagaceira*; em 1930 é Rachel de Queiroz com *O quinze*; depois vêm Jorge Amado, Amando Fontes, Lúcio Cardoso, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, e uma fileira enorme de romancistas menores, diferentes uns dos outros, tateantes em sua maioria, produzindo uma literatura que, embora marcada pelo estouro libertador dos anos vinte, permanece aquém dele quanto à radicalidade da experimentação. Rotinizam-se, de fato, as técnicas modernistas do *coloquial* e da *ruptura* com as regras rígidas de construção convencionadas pelo século XIX; mas em algum lugar, em algum momento, perdeu-se o ímpeto criador: as formas do romance “novo” que surge acomodam-se, no geral, aos esquemas antigos, e procuram compor, lado a lado, elementos inspirados na modernidade e elementos herdados da tradição naturalista.

Esse não é um problema específico do Brasil, mas um fenômeno que ocorre em plano universal. Procurar-lhe uma causa seria problemático e temerário, embora seja possível — sem a mínima pretensão de esgotar sua complexidade — arriscar algumas hipóteses plausíveis. Uma delas, talvez a mais óbvia, a mais evidente, é aquela que viemos perseguindo nesse trajeto pelo

ideário estético e político de nossos críticos: a premência da luta ideológica no decênio de 30 deixa suas marcas na pesquisa literária, emperrando-a francamente e às vezes desviando-a, empurrando-a mesmo para trás, em direção às velhas poéticas do passado. Explica-se o retorno do velho por uma questão política, que está relacionada com um problema de repertório, com as possibilidades comunicativas e — logo — “participantes” da arte. A linguagem nova é sempre difícil, carece das redundâncias tão eficazes à comunicação; ora, para certa visão política dos anos trinta (com certeza muito pouco dialética) o “engajamento” do artista reduzia-se às suas possibilidades de comunicar, de transmitir, de fazer funcionar a literatura dentro do quadro maior da revolução. Acrescente-se a isso a visão mecânica das relações entre infra-estrutura e ideologia, além da ingenuidade na concepção do “real”, e ter-se-á a descrição aproximada do “realismo socialista”. Para o Brasil a receita ficará completa se a ela adicionarmos o subdesenvolvimento e as concepções políticas populistas e demagógicas, que nascem entre nós nesse decênio: tudo isso misturado, inclusive a herança modernista, resultará no nosso romance “nordestino”, “proletário” ou “participante”, que domina essa época e se define, estruturalmente, como modificação dos modelos naturalistas.

Política, romance, reação ao Modernismo. Esses três itens sumarizam (grosseiramente, anotemos) a paixão literária dos anos trinta, com seus escritores divididos entre direita e esquerda, com seus romances populistas, com o grande movimento editorial, com os ensaios históricos e políticos, com o abandono dos “exageros formais” da fase heróica e a aquisição de uma consciência da funcionalidade da arte. Esses três traços sumarizam, também, o que foi a paixão de Octavio de Faria. Estreando em 1931, ainda muito jovem, seu lançamento como escritor é característico das novas preocupações: *Maquiavel e o Brasil*, ensaio político de

um autor de 23 anos, é quase signo do que será a tarefa dessa geração que surge: levantar os problemas sociais do país e tentar propor um programa capaz de resolvê-los. Mais tarde, revelada a vocação de romancista, com *Mundos mortos* e o anúncio de toda a *Tragédia burguesa*, integra-se ele na produção literária também mais característica da época. Entre os dois livros publica outro ensaio político (*Destino do socialismo*, de 1933) e uma tentativa na crítica de poesia (*Dois poetas*, de 1935). Curiosa, entretanto, e altamente significativa, é a crítica literária que exerce durante esses anos. No *Boletim de Ariel* deixou registradas algumas páginas, a maioria sobre romances que então surgiram. Do exame dessas críticas procuraremos extrair as linhas principais de suas reflexões sobre a natureza do romance (enquanto gênero literário) e sobre as realizações brasileiras nesse período. Através disso, continuaremos a testar o nosso ponto básico: como o projeto ideológico contrasta com o projeto estético, nele interfere e às vezes o determina.

Os três pontos atrás citados poderão nos servir aqui, mais uma vez. Na verdade, eles formam o núcleo básico em torno do qual se desenvolverá a crítica de Octavio de Faria: primeiro, há uma tentativa de se definir o romance, enquanto técnica e enquanto material a ser elaborado; segundo, há uma acusação constante ao romance político, que seria incompatível (ao menos da maneira como era realizado no Brasil) com a própria essência do gênero; por fim, há um menosprezo e um esquecimento do Modernismo, visto como um desvio da verdadeira e substancial literatura. Examinemos por agora os dois primeiros itens, deixando o último para ser visto mais adiante.

A leitura, em ordem cronológica, dos artigos estampados no *Boletim de Ariel*, mostra curiosa obsessão com o conceito de “romance”, e sugere que uma concepção vai sendo aos poucos desenvolvida por Octavio de Faria, na medida em que vão surgin-

do os novos livros da época. Desde a crítica a *João Miguel* (1932) até o famoso artigo “Excesso de Norte” (1935), que marca o ponto culminante de sua campanha contra a ficção documentária dos escritores nordestinos, vai sendo, no começo insinuada, depois um pouco mais definida, uma concepção de romance. Eis aqui, por exemplo, o que escreve sobre o livro de Rachel de Queiroz:

“É tão raro encontrar no Brasil um verdadeiro ‘romancista’ que não estranha que muitos tenham duvidado de que Rachel de Queiroz [...] conseguisse mais do que já dera. [...] *O quinze* poderia ter sido uma exceção, um ‘caso’ bem contado. Certamente foi mais do que isso, foi um ‘romance’ escrito por um ‘romancista’ [...]”.¹

As palavras “romancista” e “romance”, entre aspas no texto original e opondo-se a “caso” (também entre aspas), fazem supor que o crítico atribua ao termo um significado preciso. A suposição se reforça na leitura do artigo aparecido no número seguinte do *Boletim de Ariel*. Desta vez são observações sobre a ficção francesa, e Octavio de Faria faz breves referências a *Vol de nuit*, assinalando tratar-se de “um romance imperfeito”, ao qual faltam “amplidão, proporção, técnica”; “seu autor”, prossegue, “pode não reunir todas as condições de grande romancista na acepção rigorosa da palavra”, mas é preciso reconhecer que o livro é bom: “Como narração”, conclui, “*Vol de nuit* é o que se pode exigir de mais perfeito”.²

¹ Octavio de Faria, “O novo romance de Rachel de Queiroz”, *BA*, ano I, nº 7, abril de 1932, p. 8.

² *Idem*, “Grasset e a morte do romance francês”, *BA*, ano I, nº 8, maio de 1932, p. 6.

Por que motivo se trata de uma *narração perfeita* mas de um *romance imperfeito*, ou o que significa ser “um grande romancista na aceção rigorosa da palavra”, isso Octavio de Faria não elucida. As afirmações são jogadas dessa maneira, pressupondo uma definição nítida do gênero que, no entanto, não aparece. Conclui-se apenas que a forma romanesca deve transcender a mera narração dos fatos; o modo pelo qual se obterá essa transcendência, entretanto, não é explicado senão mais tarde, já em pleno vigor do chamado “romance documentário”.

Em 1933, traçando um paralelo entre “Jorge Amado e Amando Fontes”, o crítico se alonga um pouco mais sobre o problema. Nesse ano saíram *Os corumbas*, *Serafim Ponte Grande* e *Cacau*, três livros carregados (embora em níveis muito diversos) pela denúncia política. O livro de Oswald é apenas referido de passagem, em frase curta e negativa; o de Amando Fontes é contraposto em seguida a *Cacau* e extremamente elogiado porque, segundo Octavio de Faria, o autor de *Os corumbas* se mantém “numa grande fidelidade à sua função de romancista, apresenta apenas o que viu, o que lhe parece ser a vida proletária em Aracaju, sem nada forçar um benefício de seu credo pessoal [...]”³.

Anotemos algo que parece ser um esboço de contradição e se insinua quase imperceptível sob essas afirmações: o romancista deve afinal narrar “apenas o que viu” ou seguir adiante? O partidarismo de Jorge Amado é condenável (e é possível entender aqui a posição do crítico), mas o outro lado não levaria à simples narração, também condenável? A dúvida nos lança de volta à pergunta inicial: o que é o *romance* para Octavio de Faria? Eis o que ele afirma, ainda de *Os corumbas*:

³ *Idem*, “Jorge Amado e Amando Fontes”, *BA*, ano III, nº 1, outubro de 1933, p. 7.

“Pois, além de não ser um romance tendencioso, é realmente um romance, pela sua construção e pelo seu desenvolvimento, pela sua ‘extensão’ e pela sua ‘consistência’, pela matéria que apresenta. No Brasil dos romances-novelas, dos romances-recorderias, dos romances-documentários, de todas essas tentativas falhadas de obtenção da forma ‘romance’, o livro do sr. Amando Fontes conseguiu (não importando as falhas do detalhe) ser verdadeiramente um romance, um romance conseguido, acabado, ‘feito’.”⁴

Evidentemente, e embora o crítico fale mais de uma vez no “romancista desinteressado — que viu e conta o que viu —”⁵, a distinção não é tão simples. O próprio Octavio se confunde ao atacar aqueles que “escrevem documentários ‘romanchados’ sobre os sofrimentos dos plantadores de cacau, sem coragem de ‘construir’ o romance que apenas ficou esboçado”⁶, pois implicitamente ataca também o registro *fidel* da realidade, o qual no começo da crítica parecia ser o ponto capaz de conferir valor a *Os corumbas*. Na verdade, ultrapassando a simplificação inicial, coloca ele agora um problema de técnica: além de não ser tendencioso o livro é romance pela sua “extensão” e pela sua “consistência”, por sua “construção” e pela “matéria” que apresenta.

O que significam esses quatro termos Octavio de Faria jamais definiu claramente. Mas sem dúvida a *Tragédia burguesa* possibilita uma explicação para eles: a matéria ali é o “ontológico”, o “humano”; a construção é dada pela “análise interior”, pelo “psicológico”; a consistência e a extensão significam apenas o “de-

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

envolvimento” exaustivo da “vida”, a profundidade atingida pelo escritor. Esses elementos opõem aquilo que é propriamente *romance* (no seu modo de ver) ao que é simples *narração*, isto é, à ficção do “local”, do “social”, do “característico” — exatamente o que é fundamental no romance dos anos trinta.

Trata-se portanto de uma perspectiva oposta à da corrente dominante, e isso colocará o crítico em posição polêmica e na obrigação de refutar os entusiasmos do meio literário pelos “romances do Norte”. As restrições surgem, invariavelmente, a cada obra que sai. Mesmo de José Lins do Rego, cujos livros *Menino de engenho* e *Doidinho* considera admiráveis, não fala sem frisar o ponto de sempre: o que encanta nele “é o modo pelo qual narra suas histórias”, e “é por esse estilo de narrador que seduz e conquista o seu seguro lugar na nossa literatura”⁷.

Mas a simples narrativa, como vimos, não basta. Escrevendo sobre *Maleita*, Octavio explicita pela primeira vez seus pontos de vista, e chega a nos fornecer uma razoável distinção entre a narrativa e o romance:

“Não sei, mas não vejo a idéia de romance separável da idéia de que o romancista nos mostra sempre uma série de destinos de indivíduos, destinos esses que se relacionam uns com os outros e dos quais ao menos os principais dentre os heróis têm conhecimento. Isto é: o romancista não só nos mostra os seus heróis no mundo como mostra também o mundo visto por seus heróis. Ao lado dos acontecimentos dá os sentimentos, a psicologia de suas criaturas. Ao mesmo tempo que segue o movimento que leva cada herói, pára e

⁷ Octavio de Faria, “José Lins do Rego”, *BA*, ano III, nº 3, dezembro de 1933, p. 61.

mostra cada um deles pensando e sentindo em relação a esse movimento.”⁸

Mesmo sendo de grande banalidade, a definição é, como se vê, redutora e de fato suficiente para levar o crítico à recusa dos romances nordestinos, uma vez que esses pouco ou nada importavam-se com a psicologia dos personagens. Octavio, embora acusando os autores de trinta de simplificarem a amplitude e o alcance do gênero romanesco, transformando-o na pura narrativa, caiu por sua vez na simplificação oposta, ao restringir as características do gênero a uma única possibilidade. Daí a valorização constante de escritores como Barreto Filho (*Sob o olhar malicioso dos trópicos...*), José Geraldo Vieira (*A mulher que fugiu de Sodoma*), Mário Peixoto (*O inútil de cada um*) e o segundo Lúcio Cardoso (*Salgueiro*). Daí a reação violenta contra a política na literatura, a política que transformou o romance em “documentário”, em “geografia romanceada” ou “propaganda ideológica romanceada”, desviando-o de sua verdadeira finalidade, que é a de dar “testemunho do homem”.⁹

2. O romancista e sua prática: o estilo é o homem?

Essas idéias são — todas — muito vagas, e poderiam ser interpretadas de diversas maneiras. Há perguntas, e várias, a serem feitas: o que é, por exemplo, o “ontológico”, o “humano” ou o “testemunho” a ser dado? Só uma análise ideológica pode-

⁸ *Idem*, “Maleita”, *BA*, ano III, nº 12, setembro de 1934, p. 322.

⁹ *Idem*, “Excesso de Norte”, *BA*, ano IV, nº 10, julho de 1935, p. 263.

ria respondê-las. Guardemo-nos entretanto de realizá-la aqui, por enquanto, e procuremos abordar o assunto através de um prisma diferente.

Em certas ocasiões, a acusação lançada por Octavio de Faria aos “romancistas do Norte”, foi a de que eles situavam-se “dentro de uma concepção puramente naturalista do romance”.¹⁰ Com essa observação queria ele dizer — mais uma vez — que se tratava de posição limitadora das possibilidades do gênero, além de ser uma atitude literária atrasada, de vez que se prendia a modelos do século passado. E certamente o juízo assim apresentado estava correto. No entanto, mesmo dando razão à crítica, resta procurar a alternativa, isto é, resta saber se a solução proposta inova de fato, se amplia o universo do romance e escapa à poética ilusionista do século XIX.

Os textos de crítica literária publicados por Octavio de Faria são insuficientes e não possibilitam o exame do problema por esse lado. Mas há os romances do ciclo *Tragédia burguesa*, dois deles publicados ainda na década de 30 e corporificando, concretamente, as vagas insinuações dos escritos críticos. Examiná-los não é, por certo, tarefa que caiba nesse trabalho; entretanto, algumas considerações rápidas sobre o trecho seguinte ajudarão a mostrar certas coisas que nos parecem interessantes:

“Ao ver que Ivo espaçava suas confissões e voltava às antigas dúvidas, padre Luís tivera uma imensa decepção. Era evidente: assim, em pouco tempo, estaria de novo em plena lama e todo aquele recente esforço, tão bonito e tão grande, perder-se-ia inteiramente, atirando fora aquela extraordinária oportunidade que Deus ainda lhe oferecera.

¹⁰ *Idem*, “Resposta a um crítico”, in *O Jornal*, 05/09/1938.

De confissão em confissão, percebera a degradingolada. Debalde tentara chamar Ivo a uma verdadeira compreensão do novo perigo que corria. Sentira-o desanimado, sem forças para resistir. De um certo momento em diante, suas palavras não o tinham mais atingido, as exortações morrendo sem produzir efeito algum.

Nessa luta ingrata permaneceu muitos dias, até perceber o que o recuo, o silêncio e a falta de jeito de Ivo significavam: voltara à vida de pouco tempo antes e não tinha mais coragem de se confessar. Por isso se afastava, esquivava-se, procurava companhias protetoras.”¹¹

Esse pequeno excerto, retirado a *Mundos mortos*, foi escolhido ao acaso. Encontra-se mais ou menos no meio do livro, quase ao final da primeira parte, intitulada “Descoberta do mundo”. O personagem Ivo, depois de resistir às “tentações da carne” entre tormentos e angústias, acaba cedendo e afastando-se dos sacramentos. Seu confessor, padre Luís, procura analisar a situação.

Temos aí um dos momentos do romance em que surgem traços apontados, nas críticas, como característicos do gênero: os fatos foram narrados e, agora, o romancista pára e mostra o seu personagem a examiná-los. Em outras palavras: o movimento foi dado e o problema seguinte é situar o personagem “pensando e sentindo em relação a esse movimento”. A matéria, portanto, não é mais o fato, mas a alma; ou, como diria Octavio em artigo de polêmica contra Graciliano Ramos: trata-se do “verdadeiro material do romance”, “esse monstro reacionário conhecido pelo nome de alma, com problemas próprios e sutilezas irredutíveis

¹¹ *Idem*, *Mundos mortos*, p. 170.

ao econômico puro”.¹² Em resumo e em suma: nada de “local”, de “característico”, de “social”, mas sim o “humano”, o “ontológico”, a “análise psicológica”.

Mas vejamos o texto.

Sobre o péssimo estilo, já sabido de todos e muito criticado, quase nem é necessário parar. Octavio é mau escritor e só isso basta para excluir seu nome de qualquer futura lista de bons autores da nossa época. Esse descaso estilístico, no entanto, não deixa de ser estranho e pode ser explorado por nós. É sabido que, dentre os romancistas da década de 30, poucos ligaram importância à escritura, principalmente os “engajados”, que colocavam em primeiro plano a denúncia social e consideravam o restante literatura fútil e vazia. Ora, deparamo-nos aqui com um fato curioso: o crítico, tão atento aos desvios do “romance político”, ao tornar-se romancista cai, ele próprio, numa das falácias que tanto criticara. Porque o desprezo do estilo, em todo o ciclo da *Tragédia burguesa*, não é mais que a consequência lógica desse ponto de partida: o romance não deve preocupar-se com a linguagem, mas deve mostrar a vida e as paixões humanas. Ao fim de tudo não era outro o ponto de partida dos “romancistas do Norte” e, no caso de Octavio de Faria, o que houve foi apenas uma ligeira mudança que nada alterava de substancial: enquanto os primeiros julgavam estar mostrando a vida — e logo fazendo romance — pela narração dos fatos e pelo enquadramento dos episódios em um esquema político, o segundo julgava ter acertado o caminho e estar mostrando a verdadeira vida — e logo fazendo o verdadeiro romance — pela análise dos fatos e seu enquadramento em uma visão de mundo que era também um esquema político.

¹² *Idem*, “O defunto se levanta”, *O Jornal*, 30/05/1937.

Por baixo de todas as diferenças encontra-se essa semelhança básica: em ambos os casos o ponto de partida é um projeto ideológico e a consequência é o abandono da linguagem e do estilo. Direita e esquerda convergem aqui, por mais opostas que possam parecer, no esquecimento comum daquilo que deveria ser a preocupação central: a literatura.

Mas há outras semelhanças. Voltemos mais uma vez ao texto retirado de *Mundos mortos*. Trata-se de um sumário narrativo, isto é, do relato generalizado de uma série de reações do padre Luís ao comportamento de Ivo, cobrindo um período de tempo relativamente longo. O narrador é onisciente e fornece ao leitor (com pretendida objetividade) tudo o que se passa na mente do personagem. O resultado é que, embora as reações sejam do padre Luís, nós só tomamos contato com elas de forma indireta, mediados pelo narrador. Os verbos no mais-que-perfeito, indicando a ação concluída, contribuem para aumentar ainda mais a distância: emperram enormemente a fluência do texto, conferindo-lhe certo tom ensaístico e aumentando assim a impressão da presença de um narrador.

Sumário narrativo e onisciência são dois traços marcantes de todo o romance em questão. Anotemos aqui, com Norman Friedman, que “podemos arriscar a generalização ampla de que a ficção moderna é caracterizada pela sua ênfase na cena /em inglês: *showing*/ (na mente ou nas palavras e na ação), enquanto a ficção convencional é caracterizada pela ênfase na narração”¹³, ou seja, no sumário narrativo /em inglês: *telling*/ e no ponto de vista onisciente. Mais importante, todavia, que o convencionalismo da construção de *Mundos mortos*, é aquilo que dele decorre: narrando

¹³ Norman Friedman, “Point-of-view in fiction”, in Ph. Stevick (org.), *The theory of the novel*, pp. 120-1.

indiretamente as reações dos personagens o autor interfere e, de uma maneira inequívoca, impõe suas próprias reações. A objetividade tão desejada desaparece nesse passe de ilusionismo: não se trata mais do personagem pensando e analisando o movimento, mas do autor impondo seu ponto de vista, dirigindo capciosamente a leitura. Mesmo não havendo, nesse trecho, a intrusão direta (se bem que haja uma quase-intrusão: “Nessa luta *ingrata* [...]”, por exemplo), a presença do narrador é palpável.

Engajamento de novo, agora no tecido mesmo da narrativa. Mário de Andrade, leitor atento às sutilezas, não deixou escapar esse caráter engajado da obra de Octavio. No seu estudo sobre a “Psicologia em absoluto” dos romances da *Tragédia burguesa* anotou: “O sr. O. de F. levado ainda pela sua atitude utilitarista, concebeu a sua ‘Tragédia Burguesa’ não como ‘uma’ tragédia burguesa mas como ‘a’ tragédia burguesa. Quero dizer: desejoso de ‘moralizar’, de apontar os males da sociedade contemporânea, os dramas sucedidos no livro bem como os personagens que os vivem são *aspectos-sínteses, manifestações exemplares* que realizam o panorama vital da burguesia. *Cada caso, mesmo cada acidente se realiza em função dessa síntese pretendida.* Há pois uma atitude eminentemente crítica na concepção romanesca do sr. Octavio de F. e que a caracteriza. Não é bem nem mal, é uma característica que temos de aceitar para melhormente compreender estes livros. *Nesse sentido o sr. Octavio de Faria se aproxima muito mais da concepção de romance cíclico de Zola, que da de Proust, ou mesmo de Balzac*”.¹⁴

Os grifos da citação anterior são nossos e cremos que, sem trair o pensamento de Mário, podemos traduzir as expressões e

¹⁴ Mário de Andrade, *apud* N. T. Feres, *Leituras em francês de Mário de Andrade*, p. 47.

frases assinaladas da seguinte maneira: *esquematismo*, *romance de tese*, *neo-naturalismo*. Exatamente tudo aquilo que Octavio de Faria censurou nos “romancistas do Norte”, acusando-os de prostituírem a literatura, pondo-a a serviço da política. No seu caso, e apesar das tentativas de “análise psicológica”, apesar da ênfase no “ontológico”, no “humano”, acabou reduzindo o romance (talvez mais do que os outros, pelo menos bons narradores) ao mero papel de veículo de um projeto ideológico.

Álvaro Lins escreveu certa ocasião sobre Octavio: “Como ensaísta e como crítico não só se exprime mal, literariamente, porém detestável [sic] nas suas idéias: idéias desumanas e fascistas. [...] Mas será que estas idéias, estes sentimentos, estas paixões não invadem e não intoxicam o romancista?”.¹⁵ A resposta do crítico é: não. Parece-lhe que o romancista supera as idéias do ensaísta e se afirma, capaz de realizar uma “síntese da vida”, de mostrar com a mesma fascinação o Bem e o Mal.

Duvidosa conclusão. Teria sido preciso um talento à Balzac para que o romancista superasse as idéias do ensaísta detestável; ou teria sido preciso (o que vem a dar na mesma) uma disposição técnica muito diferente, um domínio magistral dos meios. E com isso Octavio de Faria não contava. É também de Mário de Andrade a frase que — alusiva entretanto ao péssimo romance “engajado” dos anos trinta — melhor descreve a *Tragédia burguesa*: “[...] o monótono realismo escamoteando em sua estupidez moluscóide aquela transposição para o mundo da arte [...]”¹⁶. Pois, apesar de todas as objeções críticas levantadas contra a me-

¹⁵ Álvaro Lins, “Unidade e divisão”, in *O romance brasileiro contemporâneo*, p. 14.

¹⁶ Mário de Andrade, *O empalhador de passarinho*, p. 105.

diocridade do meio literário brasileiro, Octavio de Faria não se elevou um palmo acima dele, permanecendo no mesmo plano e apenas mudando de uma para outra extremidade.

3. Reação ao Modernismo: a alegria confiscada

As observações anteriores, parecendo levar-nos muito longe de nosso objeto, eram necessárias para que pudéssemos perceber melhor as confluências e contrastes entre o projeto estético e a ideologia. Arriscamos aqui uma hipótese homológica (como viemos fazendo, aliás, durante todo o tempo), supondo sempre uma relação entre a linguagem e a visão de mundo. No caso presente o que se procurou demonstrar foi simplesmente a existência de: a) uma contradição entre as idéias críticas e a realização ficcional; b) um disfarce ideológico sob a aparência desinteressada e objetiva tanto da linguagem crítica como da linguagem do romance; c) uma curiosa semelhança entre direita e esquerda política, no plano da realização literária. No fundo, remetemo-nos aos pressupostos básicos delineados no início desse estudo: a consciência política pressiona a consciência estética e traz como consequência o esquecimento da noção de que a literatura é linguagem, antes de mais nada. Perde-se, dessa maneira, a principal lição do Modernismo.

Octavio de Faria é um exemplo extremado dessa tendência. Suas violentas posições antimodernistas baseiam-se principalmente na idéia de que as vanguardas, dedicando-se à destruição das estéticas passadistas, foram muito longe e acabaram esquecendo-se dos valores “essenciais”, do que é verdadeiramente fundamental para o homem, do “eterno” e do “humano”. A sua famosa “Mensagem post-modernista”, publicada em 1936 no

número da *Lanterna Verde* dedicado ao balanço do Modernismo brasileiro, é uma completa coleção de equívocos. Ao lado de boa informação sobre os movimentos artísticos europeus do século XX, a “Mensagem” fornece-nos uma interpretação precária da revolução que até hoje influencia de modo tão decisivo a produção literária. Para ele, o que ficou do Futurismo, do Dadaísmo, do Surrealismo, do Cubismo foi: “*Much ado about nothing*... Nada ou quase nada, se preferirem...”¹⁷. A vanguarda foi apenas “uma parada momentânea num movimento que vinha de longe e que era necessário que prosseguisse”.¹⁸

O absurdo de tal interpretação mostra o ponto extremo do desvio em que incorreu o crítico. Não seria grave se fosse só o caso individual de Octavio de Faria: não o sendo, entretanto, e pelo contrário, estendendo-se e ramificando-se nas mais variadas direções, toma uma importância considerável para o desenvolvimento de nossa literatura. A recusa ao Modernismo e a retomada do “movimento que vinha de longe e era necessário que prosseguisse” conduziu-nos afinal à gravidade estéril, à apagada tristeza de uma poesia formalizante, falsamente profunda. O desejo de trabalhar sobre os “valores eternos” levou apenas ao verbalismo vazio de tantos Lédos e Alphonsus, e a uma ideologia que suprime a vida e a criação:

“O poeta sofre e canta porque a sua função é sofrer e cantar. Cantando terá que dar ao mundo todo o seu sofrimento ou fugirá à sua investidura. Terá inevitavelmente que mostrar a sua chaga — a chaga que nele é a única coisa capaz de bele-

¹⁷ Octavio de Faria, “Mensagem post-modernista”, in *Lanterna Verde*, nº 4, p. 57.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

za, capaz de encontrar o sofrimento alheio, de falar-lhe de mais perto, de tocá-lo quase.”¹⁹

Essa... figura do poeta faz par simétrico com o ideal de romance proclamado nas críticas do *Boletim de Ariel* e executado na *Tragédia burguesa*. Faz par também com o ideal de santidade proposto na biografia de Léon Bloy, onde Octavio chega a dizer que “o mais inequívoco dos sinais” da predileção de Deus é o sofrimento.²⁰

No plano da política isso talvez ajude a entender muitas de suas posições. No plano da literatura a conseqüência é a fixação na idéia de que a poesia está nos grandes e dolorosos momentos, no “sublime” e no “excepcional”. Daí a reação contra o cotidiano, cantado nos poemas modernistas e visto como superficialidade, fuga à “realidade difícil e penosa da vida”²¹. Daí a valorização do pior Schmidt e o esquecimento — proposital como é evidente — dos romances de Oswald ou das atitudes de *Macunaíma* — sátiras alegres e destruidoras, não obstante denúncias duras e eficazes.

Aliás, o problema da alegria, como componente importante da atitude criadora assumida pelos escritores modernistas durante certa fase, merece exame mais longo. Muito já se falou sobre isso; o próprio Mário de Andrade, em “O movimento modernista”, discorreu com bastante cuidado a respeito do espírito de blague jovial que marcou as arrancadas iniciais dos artistas novos. Nesta blague, entretanto, é preciso fazer uma distinção: é preciso separar aquilo que não passa de rapaziada inconseqüen-

¹⁹ Octavio de Faria, *Dois poetas*, p. 29.

²⁰ *Fronteiras da santidade*, p. 20.

²¹ *Ibidem*, p. 65.

te daquilo que representa um fator essencial da atitude modernista perante a vida e a literatura. De fato, “o claro riso dos modernos” (de que falou um poeta) encontra-se na base geradora das melhores obras produzidas na fase heróica. A desmistificação da aura que envolve a literatura começa por aí. Não há mais temas próprios ou impróprios, a seriedade deixa de ser a pedra-de-toque da poesia e um humor zombeteiro, uma ironia que envolve e arrasa tudo que está à frente do criador, entram no poema e destroem o caráter “sagrado” da obra de arte.

Já vimos atrás como se diferenciam nesse particular Tristão de Athayde e Antônio de Alcântara Machado. Retomemos a questão mais uma vez, agora através de outros autores. A autocrítica de Mário na conferência de 1942 poderá servir-nos como bom ponto de partida. Encontra-se lá a frase famosa, tão explorada (a nosso ver erroneamente) mais tarde: os modernistas foram “uns verdadeiros inconscientes”. Do ponto de vista político, não há dúvida; poderíamos talvez atenuar a afirmação e falar, com Antonio Candido, que se tratava de uma consciência otimista do atraso, uma confiança nas potencialidades e no poder criativo do país, esperança que na década de 30 começa a desaparecer e a ser substituída pela “preconsciência pessimista do subdesenvolvimento”. Mas a afirmativa de Mário vai além do alcance político e abrange também a estética: eram “inconscientes” dos problemas mais complexos que encontravam-se à base da criação literária. Mas, apesar disso, iam criando; apesar disso iam fazendo telhados, como no verso de Oswald.

Na verdade, e escritos como *A escrava que não é Isaura* servem para demonstrá-lo, a ignorância não era tão grande. Intuitivamente ou não (*e não podiam* ser apenas intuitivos escritores como Bandeira ou Mário) haviam acertado em cheio num veio criador. O pitoresco, o local, o cotidiano, os pequenos incidentes da vida de cada dia recebiam um tratamento verbal surpreendente

e as imagens novas, os ritmos inéditos, as expressões inusitadas ganhavam força poética às vezes muito grande. E, por trás de tudo, havia sempre uma vitalidade a gerar a criação, um esforço de transpor para dentro da obra de arte o ímpeto de viver que presidiu a organização da Semana, o espírito festivo e dionisíaco que é invocado nas páginas finais de *Serafim Ponte Grande*.

O dado da “alegria” é, pois, importante no ideário modernista. Não se trata apenas de “inconsciência”, como Mário de Andrade parecia acreditar já quase no fim da vida. Trata-se de alguma coisa mais ampla, algo que se encontra na base da estética do Modernismo: a maneira irreverente de se colocar perante os problemas sérios reflete-se na recusa e no afastamento de toda espécie de academismo. O humor vai aqui além de qualquer inconseqüência, porque penetra fundamentalmente na poética e contribui para a expansão de um estilo desalienador e dessacralizante.

A recusa desse espírito festivo é uma das primeiras reações dos anos trinta ao Modernismo. Amadurecer, deixar de lado as brincadeiras, os poemas-piadas, as atitudes jocosas, e passar a encarar a face séria da vida, tais são as palavras-de-ordem daquela época. A arte volta para o pedestal dos assuntos elevados, o poeta volta a ser visto como “o grande privilegiado, aquele que uma missão sagrada distingue de todos os outros”, aquele “enviado de Deus aos homens para lhes contar o seu sofrimento”.²² Não é mais o rapaz comum que faz exercícios militares e cujo coração estrala diante dos “olhos matinais sem nuvens”; é agora, segundo Octavio de Faria, o ser ungido, investido de uma missão, acima do resto dos mortais.

Por certo, estamos exagerando um pouco a distinção entre as duas fases. Mas a quase caricatura não se afasta tanto da ver-

²² Octavio de Faria, *Dois poetas*, p. 21.

dade. Se foi produtiva a recusa aos poemas-piadas e a volta a temas e técnicas que exigiam maior nível de elaboração e maior profundidade de pensamento (lembramos aqui de Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o próprio Mário de Andrade), em certa medida foi também prejudicial, pois levou a produção literária — passo a passo — à busca de formas *elevadas* que revelavam uma concepção distorcida do poético. Em Octavio de Faria encontramos com frequência essa distorção. As páginas iniciais de *Dois poetas* mostram muito bem até que ponto a ideologia otimista do Modernismo foi substituída por uma visão de mundo ensombrada e triste. A poesia é chaga, dor, miséria; o canto do poeta é a exibição catártica do sofrimento universal, e por essa dor é que se cria a beleza. Para esse escritor, conceber o poeta como “a criatura feliz que dança à luz do sol” parece impossível:

“Sinceramente, não creio que esteja ou que possa estar exagerando. Entre termos como esses: poesia e facilidade — poesia e tranqüilidade — poesia e felicidade — existem abismos. Não sei, mas sinto a poesia por demais densa, por demais profunda, por demais sagrada para permitir qualquer facilidade, para poder coexistir com a felicidade ou com a tranqüilidade. Sinto-a como um canto, um grande canto da alma a que só se chega depois de muito sofrimento e de muita luta, como uma terrível confissão de todas as dores suportadas que só a angústia das noites de desespero faz aflorar — [...].”²³

E seu livro mantém, até o fim, esse mesmo diapasão lúgubre. O valor conferido aos poemas lamurientos de Schmidt ou do primeiro Vinicius de Moraes assenta-se principalmente sobre

²³ *Ibidem*, p. 26.

tal visão da poesia e do poeta. Mas façamos desde já algumas ressalvas às nossas observações: não se trata, em absoluto, de não reconhecer valor às composições de Schmidt e de Vinicius; não se trata, também, de defender a todo custo, contra a poesia que se ocupa do sofrimento humano, as atitudes dionisíacas do Modernismo (mesmo porque, como em *Macunaíma* e nas “Danças”, essa alegria está bastante minada). Desejamos apenas ressaltar uma diferença ideológica básica, que acreditamos significativa porque não está limitada a Octavio de Faria mas é uma atitude generalizada no decênio, como o indicam a voga da poesia de Schmidt ou o artigo de Tristão de Athayde intitulado “Passou a hora das coisas bonitas” (texto que examinamos atrás). Com toda certeza, no radical Octavio de Faria essa distinção se agudiza e atinge seu ponto máximo. É curioso, por exemplo, comparar o poema-relâmpago de Oswald (“Amor/humor”) com o seguinte trecho de *Dois poetas*:

“Mas não há nada a fazer. O poeta nasceu para o sofrimento e o amor só pode trazer-lhe mais sofrimento ainda.”²⁴

A comparação pode parecer simplificadora e, de fato, em certa medida é mesmo, principalmente quando pensamos que o otimismo modernista tem bases precárias. Mas estamos comparando pontos extremos; e, ainda assim, ficamos muito distantes de qualquer caricatura. A obsessão da dor em Octavio de Faria é impressionante. A biografia de Léon Bloy, *Fronteiras da santidade*, toca a morbidez na insistência de fazer a apologia da “chaga”, do sofrimento apresentado como sinal da predileção de Deus. Dessa atitude nasce uma grande incompreensão (que chega à intolerância), e o crítico caminha para erros de julgamento

²⁴ *Ibidem*, p. 84.

grosseiros. Condenando o poema-piada faz restrições a “Irene no céu”, chamado de “uma historieta”, a “Pneumotórax”, ao belo verso final do “Poema do nadador”, de Jorge de Lima, que é considerado um trocadilho “mais ou menos” inofensivo.²⁵

Mas a conseqüência mais importante desse confisco da alegria é ainda, como vimos atrás ao tratar do romance, a valorização do “sublime”, do “eterno” e “essencial” e a expulsão simultânea do cotidiano, que parece-lhe indigno da verdadeira poesia:

“Se o poeta, para poder cantar, precisa desse pobre recurso, então, que renuncie à poesia, que continue pelos cafés onde as suas anedotas e as suas críticas serão sempre imensamente apreciadas. Mas que não saia da esfera de vida de todos os homens para procurar viver nessa outra onde só o artista pode penetrar em virtude da investidura recebida, do privilégio que só ele mereceu, e a que, seja como for, não pode renunciar.”²⁶

Como se vê, trata-se de uma recusa total dos assuntos banais de que tanto tratou a poesia modernista. Em *Dois poetas* (livro aliás tão prolixo quanto os autores examinados — e a prolixidade é também, de modo geral, característica de tudo quanto escreveu Octavio de Faria) muitas páginas são dedicadas a esse tópico. E, como na “Mensagem post-modernista”, temos uma nova coleção de equívocos. Para o crítico, os poetas vindos da Semana se comprazem na descrição da vida burguesa. Na verdade, o autor de *Mundos mortos* não pôde compreender (ou não quis aceitar) a agressividade estética contida na representação do cotidiano e de suas mesquinhas. É certo que grande parte da

²⁵ *Ibidem*, pp. 69-70.

²⁶ *Ibidem*, p. 72.

argumentação apresentada em *Dois poetas* baseia-se em Ribeiro Couto, cuja poesia apresenta de fato um grau elevado de complacência para com a vida pequena e fútil. Mas Octavio mistura com ele, no mesmo coquetel heterogêneo, o humor irônico de “Sweet home” e a sátira de “Pensão familiar”. A exigência do “sublime” leva-o a nivelar atitudes de qualidades diversas e impede-o de perceber a extraordinária eficácia da representação do cotidiano. Eis o que afirma, em tom de condenação:

“É bem ‘em surdina’ que se exprimem. Olham o mundo que passa por eles e fixam do que vêem o que há de mais brando e de mais prosaico. Preferem o detalhe ao fato, o ambiente ao drama. Num indivíduo, o que lhes interessa não é o seu caráter, mas essa ou aquela de suas características exteriores. Enquanto alguém se suicida, observam tranqüilamente o voo do canário belga que o barulho do tiro agitou na velha gaiola de madeira. Para eles a importância da cor gritante do vestido é bem maior do que a do sentimento que agita a mulher que passa desnordeada pela rua. E assim, tudo mais...”²⁷

À primeira vista são todas observações corretas: é isso mesmo que acontece com a poesia modernista. No entanto, aquilo que para nós é virtude, Octavio de Faria condena como deficiência. E simplesmente por isso: bem à maneira do século XIX, ele desejaria que a literatura só se ocupasse dos grandes momentos da vida, dos instantes decisivos. Não pôde compreender (ou não quis aceitar — repetimos) a modificação ocorrida, o “deslocamento da confiança” de que nos fala Auerbach: “confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo

²⁷ *Ibidem*, p. 48.

de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino”.²⁸

Octavio de Faria escolheu o caminho inverso e, nessa escolha, pesou talvez a ideologia reacionária e fascista que assumiu: as idéias de grandeza e superioridade levam ao desprezo pela vida do dia-a-dia, pela representação dos fatos circunstanciais e dos pequenos acontecimentos que tecem a vida dos homens. Levam também — e como consequência — à valorização do eloqüente, do prolixo, do repetido. Confiscadas a alegria, a cotidianidade, a linguagem despida e direta, restaram os *Mundos mortos*, parábola clara do velho que volta e tenta afastar o novo, disfarçado em eterno e essencial, mas, na verdade, desligado do mundo vivo que o cerca, perdido na discussão falsificadora de valores que o tempo vai desmistificando.

²⁸ Auerbach, *Mimesis*, p. 493.

Sumário

Ao terminar nosso estudo convém que fixemos de novo, em breve síntese, as preocupações que o nortearam. A variedade dos autores examinados — quatro críticos muito diferentes entre si — trouxe-nos uma conseqüência dificilmente evitável: nosso trabalho ressentiu-se de certa heterogeneidade que, embora tenhamos buscado contornar, surge com freqüência e perturba a unidade procurada. Nessas páginas finais (menos que uma conclusão) tentaremos mostrar como a preocupação de coerência existiu, e como a análise da crítica no período obedeceu a uma visão unificadora, abrangente, que focalizou os autores sob o prisma de uma concepção de literatura e tentou situá-los no interior de uma linha evolutiva do movimento modernista.

Principiamos com o esboço rápido de certas tendências do Modernismo. Assinalamos a preocupação formal que domina a fase heróica: a ênfase colocada sobre a experimentação, a destruição dos velhos cânones estéticos, o desnudamento dos procedimentos, a aguda consciência da literatura enquanto linguagem. Mostramos como, em seguida, valores ideológicos (particularmente a preocupação nacionalista e a necessidade de participação social) desviam o conjunto da produção literária dessa linha experimental e vanguardista. O raiar dos anos trinta encontra o Modernismo brasileiro em busca de caminhos diferentes. Por um

instante parece haver equilíbrio entre a concepção de literatura enquanto jogo renovador e revitalizador da linguagem, e a concepção de literatura enquanto reflexo consciente da realidade social. No decorrer do decênio, todavia, a situação se altera: as exigências da luta político-ideológica que se travava no país colocam o projeto estético do Modernismo com novos matizes e o empurram em outras direções. O experimento de linguagem cede lugar ao documento, a intenção inventiva curva-se à necessidade de registro, a agressividade formal se perde na demagogia verbalista das denúncias.

Nosso ponto central é o fato de que a década de 30 assiste, sob o influxo e o empuxo da luta político-ideológica, à dissolução dos princípios estéticos modernistas. Nesse quadro procuramos situar nossos críticos. A intenção era verificar até que ponto guardaram eles as lições do Modernismo, até que ponto compreenderam e aceitaram o conceito de arte literária como linguagem e forma, até que ponto foram capazes de conjugar (equilibradamente) a necessidade de realização estética e a necessidade de participação. Fizemos aí a nossa escolha principal: consideramos como “boa” crítica aquela que mantivesse no mais alto grau a consciência formal, aquela que procurasse abordar as obras a partir de sua realização propriamente literária e artística. Procuramos verificar em que medida os nossos autores se aproximavam dessa concepção, em que medida aceitavam eles os postulados básicos do movimento modernista. Os choques de tal atitude com as opiniões políticas, religiosas, morais etc. (com a ideologia, enfim), receberam bastante atenção e foram objeto de nosso exame mais minucioso. A tensão entre o que chamamos *projeto estético* (a consciência da linguagem e a ruptura com as formas tradicionais de representação literária) e o que denominamos *projeto ideológico* (a proposição de participar socialmente através da literatura) foi o fulcro de nosso trabalho.

Sumário

Assim, começamos pela obra de um pré-modernista, Agripino Grieco, para quem a crítica literária valia pelo estilo em que era vazada, pela sua capacidade de resistir, enquanto escritura, à passagem dos anos. Verificamos todavia que o estilo abundante e verboso desse velho crítico revelava um compromisso com as também velhas formas literárias anteriores ao movimento modernista. A eloquência da linguagem, os períodos sonoros, as imagens batidas e vazias compunham par perfeito com o devaneio impressionista (aqui e ali corrigido pelos elementos biográficos do *portrait*). A crítica impressionista, por outro lado, representava um perigoso alheamento às conquistas mais importantes da vanguarda. No instante em que a literatura e a arte voltavam-se para si mesmas e construía-se criticando-se, formavam-se exibindo seu modo de formar (e procuravam dessa maneira ultrapassar as estéticas da ilusão) era perigoso permanecer numa espécie de análise que se baseava apenas no efeito, que levava em conta apenas a sensibilidade. No instante em que nascia a crítica contemporânea (com o formalismo russo, a estilística e o *new-criticism*), Agripino obstinava-se em permanecer epicuristamente anatoliano. Sua erudição perdia-se nas divagações, seu humor dissolvia-se na risada inconseqüente do boêmio. Distante do Modernismo, alheio ao que ele significou de fato para nossa literatura (embora simpático às suas figuras principais), assim vimos Agripino Grieco. E, curiosamente, verificamos que a visão política revelava o mesmo tipo de alienação. Permaneceu indiferente aos acontecimentos políticos mais importantes da década, os quais serviram-lhe apenas de motivo para a sátira inócua e a literatice fútil de muitas páginas. À incompreensão da estética modernista e à incompreensão do papel da crítica somava-se — harmoniosamente — a posição política alienada.

Bem diferente era o caso do segundo autor examinado. Os temas principais por ele abordados durante o decênio de 30 re-

velavam claramente suas obsessões políticas. O católico Tristão de Athayde punha-se na defesa da Ordem contra a revolução, da Tradição contra a inovação, da Hierarquia contra a igualdade, da Autoridade contra a liberdade. Os princípios da religião, ortodoxamente obedecidos, ditavam com rigor e coerência seus escritos. A consequência, segundo procuramos demonstrar, foi a submissão da literatura ao jugo severo das exigências ideológicas. Os desvios rapidamente se fizeram sentir: primeiro, no fato do crítico literário ter-se transformado em “crítico de idéias”; segundo, no fato de que seus julgamentos de valor, por essa época, foram às vezes afetados pelas opiniões religiosas, morais e políticas; terceiro, no fato de que as idéias reacionárias por ele defendidas opunham-no a alguns dos princípios essenciais das revoltas vanguardistas — e que foram exatamente a revolução, a inovação, a igualdade e a liberdade. Tratava-se aqui, conforme dizíamos na introdução, do choque básico entre o apelo ao engajamento (trazido pela militância católica) e a consciência da especificidade artística da literatura. Tal especificidade, embora muito bem compreendida pelo crítico, era no entanto submetida à visão rígida de uma filosofia intransigente e terminava por afastar-se das estéticas modernistas.

Mário de Andrade, o terceiro autor estudado, viveu esse dilaceramento (entre participação e experiência de linguagem) de uma forma que, sem exageros, poderíamos dizer dramática. No exame que fizemos de seus textos nossa preocupação foi demonstrar, de um lado a alta consciência da linguagem, e de outro lado o impulso ético que o levava a arriscar-se sempre no jogo empenhado da literatura de combate. Recuamos à década de 20 e procuramos vê-lo, na juventude, a elaborar os dois textos que seriam — entre nós — as poéticas do Modernismo. Em seguida, já na década de 30, examinamos os ensaios dos *Aspectos da literatura brasileira*, nos quais o dilema arte/engajamento é analisado com

Sumário

paixão. Vimo-lo às voltas com a própria criação poética, compondo *O carro da miséria* e tentando resolver, dentro das direções modernistas, o problema da participação. Vimos também, através de outros ensaios, cartas e críticas publicadas no *Diário de Notícias*, sua defesa intransigente da técnica, seu ataque à falta de cuidado artesanal, seu desprezo pelas simplificações politiqueras e demagógicas. No crítico literário que foi Mário de Andrade julgamos ter encontrado, em sua plenitude e discutidas com honesta lucidez, as grandes contradições da época, a grande contradição dos anos trinta: o choque entre um projeto estético avançado e a necessidade de se criar uma literatura para o país subdesenvolvido e culturalmente atrasado.

Chegamos por fim ao último dos críticos escolhidos, Octavio de Faria. Nele acreditamos ter localizado um claro exemplo das tendências antimodernistas na década de 30. Sua reação à estética do Modernismo, seu desejo de retomar a “tradição” anterior ao movimento, suas críticas ásperas ao que havia exatamente de mais moderno no romance nordestino e na poesia da fase heróica (a contundência do coloquial), somavam-se a uma posição política retrógrada. Mais uma vez opiniões literárias e opiniões político-ideológicas combinavam-se no combate à vanguarda. Todavia, percebíamos que tratava-se apenas de uma face do problema: não era apenas o direitismo de Octavio de Faria que o levava a colocar-se contra o movimento modernista. A questão era mais geral: uma nova consciência dos problemas sociais instalava-se no país e um novo projeto ideológico, engendrado pelos nossos intelectuais, entrava em choque com as pesquisas de linguagem e a inventividade verbal que marcaram o Modernismo. Direita e esquerda convergiam nesse ponto e esqueciam-se das lições dos anos vinte. No crítico fascista encontramos apenas a exacerbação do processo (naturalmente pelo seu lado mais odioso) de volta às velhas estéticas, renovadas em par-

te pelo alento atualizador dos artistas que fizeram a Semana mas, de qualquer maneira, representando um retrocesso em relação àquela vanguarda.

Resta tirar uma conclusão? O problema da literatura nos países subdesenvolvidos, onde só uma elite está apta a fruir o prazer das inovações formais, permanece insolúvel, região sensível em torno da qual se travam ainda hoje grandes polêmicas. É assunto complexo e delicado. Procuramos examiná-lo naquele instante em que, no Brasil, ele se tornou agudo e determinou inclusive uma modificação nos rumos de nossa literatura. A perspectiva da atualidade nos permite ver que a vitória da linha “participante” retirou coisas preciosas da produção literária e levou aos descaminhos da mediocridade, a obras desprovidas de grandeza criativa. Não obstante, a discussão continua e deve continuar aberta. Nenhuma simplificação, para qualquer dos dois lados, pode satisfazer. Há muitos ângulos a serem debatidos e, se aqueles que combatem pela invenção e pela experiência não deixam de ter razão (defendendo o que parece uma concepção mais correta da literatura), é preciso entretanto não estreitar os limites mas incluir nos quadros da polêmica os aspectos sociais e políticos. Difícil, pois, tirar uma conclusão. Fica o estudo desses quatro críticos, tentativa apenas de descrever, em dado momento, quatro atitudes face ao mesmo e fundamental dilema.

Bibliografia

1. Críticos estudados

1. AGRIPINO GRIECO

1.1. Artigos

a) *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro)

Ano I — outubro de 1931 a setembro de 1932:

- 1) “Álvares de Azevedo”, nº 1, p. 8.
- 2) “Hall Caine”, nº 1, p. 9.
- 3) “Floresta de exemplos”, nº 1, p. 10.
- 4) “*Oscarina*”, nº 1, p. 15.
- 5) “Schmidt”, nº 1, p. 15.
- 6) “Lima Barreto”, nº 2, p. 4.
- 7) “Volta ao antigo”, nº 2, p. 17.
- 8) “Inquietude”, nº 3, p. 2.
- 9) “O autor do *Sargento de milícias*”, nº 3, p. 5.
- 10) “José Severiano de Rezende”, nº 3, p. 18.
- 11) “Um romancista espanhol”, nº 3, p. 19.
- 12) “O mais fecundo dos sociólogos”, nº 4, p. 13.
- 13) “A perfeição do inútil”, nº 5, p. 13.
- 14) “A correspondência de Machado de Assis”, nº 6, p. 4.
- 15) “Contra o *Fausto*”, nº 6, p. 13.
- 16) “Goethe e Martius”, nº 6, p. 17.
- 17) “Uma família agitada”, nº 7, p. 9.
- 18) “Ariel”, nº 7, p. 14.

1930: a crítica e o Modernismo

- 19) “Um ator brasileiro”, nº 7, p. 20.
 - 20) “Briand”, nº 7, p. 24.
 - 21) “Os jornais e Mirbeau (sic)”, nº 8, p. 5.
 - 22) “Turati”, nº 8, p. 18.
 - 23) “Goethe e a América”, nº 9, p. 5.
 - 24) “Doumer”, nº 9, p. 22.
 - 25) “A perpétua metrópole”, nº 10, p. 1.
 - 26) “Farrère”, nº 10, p. 12.
 - 27) “Verso e prosa”, nº 10, p. 25.
 - 28) “Gyp”, nº 11, p. 5.
 - 29) “Espírito do nosso tempo”, nº 12, p. 27.
- Ano II — outubro de 1932 a setembro de 1933:
- 30) “Musa parlamentar”, nº 1, p. 24.
 - 31) “Antologia de sonetos”, nº 1, p. 24.
 - 32) “A ilusão literária”, nº 2, p. 46.
 - 33) “Sobre Ferdinand Denis”, nº 2, p. 52.
 - 34) “A alma dos livros”, nº 3, p. 70.
 - 35) “Três assuntos”, nº 4, p. 101.
 - 36) “*Oropa, França e Bahia*”, nº 5, p. 112.
 - 37) “Felipe d’Oliveira”, nº 6, p. 145.
 - 38) “Caricaturistas”, nº 7, p. 184.
 - 39) “*O cavaleiro de Itararé*”, nº 8, p. 208.
 - 40) “José Carvalho”, nº 9, p. 229.
 - 41) “Virages”, nº 10, p. 261.
 - 42) “Rabelais et le rire de la renaissance”, nº 11, p. 297.
 - 43) “Guilherme Tell e Djalma Andrade”, nº 12, p. 306.
- Ano III — outubro de 1933 a setembro de 1934:
- 44) “Dois assuntos”, nº 1, p. 1.
 - 45) “De uma entrevista comigo mesmo”, nº 2, pp. 41-3.
 - 46) “Um jornalista”, nº 3, p. 60.
 - 47) “Fórmula da civilização brasileira”, nº 4, p. 106.
 - 48) “Luiz Schnoor”, nº 5, p. 139.
 - 49) “Anchieta gramático”, nº 7, p. 188.
 - 50) “Um grande poeta de que João Ribeiro gostava”, nº 8, p. 214.

Bibliografia

- 51) “Três livros franceses”, nº 9, p. 248.
 - 52) “Medeiros”, nº 10, p. 274.
 - 53) “Goulart de Andrade, velho amigo”, nº 12, p. 324.
- Ano IV — outubro de 1934 a setembro de 1935:
- 54) “Pirandello”, nº 3, p. 75.
 - 55) “Jornalistas argentinos”, nº 7, p. 193.
 - 56) “Velharias sobre um escritor velho”, nº 9, p. 244.
 - 57) “Dostoiévski”, nº 11, p. 294.
 - 58) “O último bandeirante”, nº 11, p. 303.
- Ano VI — outubro de 1936 a setembro de 1937:
- 59) “Pirandello”, nº 4, p. 110.
 - 60) “Arnold Bennett”, nº 6, p. 161.
 - 61) “Em defesa do vinho”, nº 8, pp. 232-4.
- Ano VII — outubro de 1937 a setembro de 1938:
- 62) “Literatura de sensação”, nº 1, p. 10.
- b) *O Jornal* (Rio de Janeiro)
- 1) “O sr. Tristão de Athayde” (recorte da Coleção Plínio Sússekind Rocha, com indicação hemerográfica incompleta), janeiro de 1929.
 - 2) “Ainda uma vez Anatole”, 13/01/1929.
 - 3) “As casas reais e imaginárias do cantor de Isaotta”, 27/01/1929.
 - 4) “O poeta do *Só* e alguns ‘Vencidos da vida’”, 03/02/1929.
 - 5) “O Sabbat da lealdade (sic)”, 10/02/1929.
 - 6) “De Shaw a Chesterton”, 17/02/1929.
 - 7) “Bandeirantes à antiga, bandeirantes à moderna”, 24/02/1929.
 - 8) “De Giordano Bruno a Benedetto Croce”, 03/03/1929.
 - 9) “Ainda uma vez o dr. Julinho”, 17/03/1929.
 - 10) “O maior dos franceses vivos”, 24/03/1929.
 - 11) “Guerra de papel e tinta”, 21/03/1929.
 - 12) “Martim Francisco”, 03/04/1929.
 - 13) “Jackson de Figueiredo”, 07/04/1929.
 - 14) “Um grande romancista”, 28/04/1929.
 - 15) “Joaquim Nabuco”, 05/05/1929.

1930: a crítica e o Modernismo

- 16) "Cultura italiana", 12/05/1929.
- 17) "João Grave e seu único leitor involuntário", 19/05/1929.
- 18) "Camille e Lucille Desmoulins", 26/05/1929.
- 19) "Ferri e Bosdari", 02/06/1929.
- 20) "Léon Bloy da Itália", 09/06/1929.
- 21) "Cigarra ou formiga saúva?", 16/06/1929.
- 22) "Em viagem", 25/06/1929.
- 23) "Schmidt físico e metafísico", 07/07/1929.
- 24) "Um amigo de Marcel Proust", 14/07/1929.
- 25) "Dois Amorosos do Brasil", 28/07/1929.
- 26) "Nossos irmãos da imprensa", 04/08/1929.
- 27) "Conseqüências do processo Wilde", 11/08/1929.
- 28) "À margem da burocracia", 25/08/1929.
- 29) "Um grande cronista", 01/09/1929.
- 30) "A legenda franciscana", 08/09/1929.
- 31) "Velharias sobre um escritor velho", 15/09/1929.
- 32) "Autores de livros e leitores de revistas", 22/09/1929.
- 33) "Mais velharias sobre um escritor velho", 29/09/1929.
- 34) "Dois paranaenses", 06/10/1929.
- 35) "Ainda a legenda franciscana", 13/10/1929.
- 36) "Um prosador e um poeta", 24/11/1929.
- 37) "Poetas ingleses", 02/03/1930.
- 38) "Meu reencontro com Alberto Oliveira", 23/03/1930.
- 39) "Bom e mau helenismo", 30/03/1930.
- 40) "O rei da Provença", 06/04/1930.
- 41) "A *Viagem maravilhosa* do sr. Graça Aranha", 13/04/1930.
- 42) "A Amazônia que eu vi", 27/04/1930.
- 43) "Um volume de William Stead", 18/05/1930.
- 44) "Quarenta medalhões de *A a G*", 31/08/1930.
- 45) "Um escritor e um homem", 18/08/1929.
- 46) "Quarenta medalhões de *G a Z*", 07/09/1930.
- 47) "Água benta e ácido sulfúrico", 21/12/1930.
- 48) "O caso Conrad", 04/01/1931.

Bibliografia

- 49) “Em favor do prato”, 11/01/1931.
- 50) “Um precursor da Academia Brasileira de Letras”, 18/01/1931.
- 51) “Baladas”, 25/01/1931.
- 52) “Papéis pintados”, 01/02/1931.
- 53) “Dois poetas”, 22/02/1931.
- 54) “Mais aventuras de um pescador de pérolas”, 08/03/1931.
- 55) “Ensaio brasileiro”, 15/03/1931.
- 56) “Entre o louvor e o deslouvor”, 22/03/1931.
- 57) “Velharias sobre uma eterna novidade”, 05/04/1931.
- 58) “D. Quixote madraço e parasita”, 12/04/1931.
- 59) “Pensando e agindo”, 19/04/1931.
- 60) “Alencar”, 16/10/1942.
- 61) “Paulo Barreto” (recorte da Coleção Plínio Süssekind Rocha, sem indicação hemerográfica completa), março de 1943.
- 62) “Portugueses”, 27/11/1940.
- 63) “Memórias de um major de milícias”, 16/03/1930.
- 64) “Homens fatais”, 20/04/1930.
- 65) “Em defesa do vinho” (também da mesma coleção, sem indicação completa), outubro de 1930.

1.2. Livros

- 1) *Vivos e mortos*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- 2) *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- 3) *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- 4) *São Francisco de Assis e a poesia cristã*, 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950 (1ª ed. de 1933).
- 5) *Estrangeiros*. Rio de Janeiro, Ariel, 1935.
- 6) *Gente nova do Brasil — Veteranos — Alguns mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- 7) *Carcaças gloriosas*, 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 (1ª ed. de 1937).
- 8) *O sol dos mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- 9) *Pérolas...* Rio de Janeiro: Companhia Brasil, 1937.
- 10) *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

1930: a crítica e o Modernismo

2. TRISTÃO DE ATHAYDE

2.1. Artigos

a) Vida Literária, *O Jornal* (Rio de Janeiro)

- 1) “Retrato ou caricatura?”, 06/01/1929.
- 2) “Empirismo organizador”, 13/01/1929.
- 3) “Naturalismo político”, 27/01/1929.
- 4) “Nabuco”, 03/02/1929.
- 5) “Provincialismo poético”, 10/02/1929.
- 6) “Geografia e geografismo”, 17/02/1929.
- 7) “Literaturas”, 24/02/1929.
- 8) “A Universidade na Constituinte”, 10/03/1929.
- 9) “Neo-espiritualismo”, 31/03/1929.
- 10) “Romances”, 07/04/1929.
- 11) “Poemas inéditos”, 14/04/1929.
- 12) “Freud”, I, 05/05/1929.
- 13) “Freud”, II, 12/05/1929.
- 14) “Esquema de uma geração”, 26/05/1929.
- 15) “Vária”, 09/06/1929.
- 16) “Ficção”, 23/06/1929.
- 17) “Limites da eugenia”, I, 07/07/1929.
- 18) “Limites da eugenia”, II, 21/07/1929.
- 19) “Dois poetas”, 28/07/1929.
- 20) “Formação espiritual do Brasil”, I, 11/08/1929.
- 21) “Formação espiritual do Brasil”, II, 18/08/1929.
- 22) “Ariel entre os guindastes”, 25/08/1929.
- 23) “Alicerces do Brasil”, I, 08/09/1929.
- 24) “Alicerces do Brasil”, II, 15/09/1929.
- 25) “Modernismo intencional”, 01/09/1929.
- 26) “Vinte anos”, 22/09/1929.
- 27) “Pátria nova”, 29/09/1929.
- 28) “Moralistas e imoralistas”, 06/10/1929.
- 29) “O romance de Graça Aranha”, 06/04/1930.
- 30) “Poli-americanos ou pan-americanos?”, 21/09/1930.
- 31) “Poli-americanos ou pan-americanos?”, II, 28/09/1930.
- 32) “Formação do Brasil”, 05/10/1930.

Bibliografia

- 33) "Prosa feminina", 12/10/1930.
- 34) "Passou a hora das coisas bonitas", 19/10/1930.
- 35) "Uma voz na tormenta", 26/10/1930.
- 36) "Um neo-naturalista", 30/11/1930.
- 37) "Monismo ou pluralismo político?", I, 07/12/1930.
- 38) "Monismo ou pluralismo político?", II, 14/12/1930.
- 39) "Romances", I, 21/12/1930.
- 40) "Romances", II, 28/12/1930.
- 41) "Contos e crônicas", 06/01/1931.
- 42) "Vozes de longe", 11/01/1931.
- 43) "Vozes de perto", 18/01/1931.
- 44) "Posição de Graça Aranha", 01/02/1931.
- 45) "Esperado ou desesperado?", 22/02/1931.
- 46) "Viajantes", 08/03/1931.
- 47) "Amazônia", 29/03/1931.
- 48) "Conceito de universidade (seguido de 'Post-scriptum')",
07/04/1931.
- 49) "Reforma universitária", 12/04/1931.
- 50) "Ciência e cientismo", 19/04/1931.
- 51) "Filosofia pedagógica", I, 24/05/1931.
- 52) "Filosofia pedagógica", II, 27/05/1931.
- 53) "Pedagogia psicanalítica", 14/06/1931.
- 54) "Adolescência tropical", 19/07/1931.
- 55) "Economia colonial", 19/02/1939.
- 56) "Tríptico lusitano", 26/02/1939.
- 57) "Romances e romancistas", 02/04/1939.
- 58) "Romances modernos", II, 28/01/1940.
- 59) "Romances modernos", III, 04/02/1940.
- 60) "Entre Antero e Eça", 25/02/1940.
- 61) "Viagens e viajantes", 03/03/1940.
- 62) "Thor e Pan", 17/03/1940.
- 63) "Posições sociais", I, 18/08/1940.
- 64) "Posições sociais", II, 25/08/1940.
- 65) "Posições sociais", III, 01/09/1940.
- 66) "Pombal", 15/12/1940.

1930: a crítica e o Modernismo

- 67) "Romances e romancistas", 06/04/1941.
 - 68) "O Brasil visto de fora", 19/10/1941.
 - 69) "Os mutilados", 09/11/1941.
 - 70) "Críticas", 14/12/1941.
 - 71) "Críticas", II, 21/12/1941.
 - 72) "Críticas", III, 28/12/1941.
 - 73) "A lição de Rui", 16/04/1944.
 - 74) "Três ases", 14/05/1944.
 - 75) "Nosso Euclides", 02/07/1944.
 - 76) "Setembro", 29/10/1944.
 - 77) "Outubro", 19/11/1944.
 - 78) "Contos e novelas", 20/11/1944.
 - 79) "Contos e novelas", II, 03/12/1944.
 - 80) "Contos e novelas", III, 24/12/1944.
 - 81) "Recordando Graça Aranha", 10/12/1944.
 - 82) "Dezembro", 31/12/1944.
- b) Letras Estrangeiras, *O Jornal* (Rio de Janeiro)
- 1) "A caracterologia", I, 06/05/1934.
 - 2) "A caracterologia", II, 20/05/1934.
 - 3) "Civilização latino-americana", 15/04/1934.
 - 4) "Gobineau e o Brasil", 10/02/1935.
 - 5) "Raça", 10/03/1935.
 - 6) "Revolução e Contra-Revolução", 07/04/1935.
 - 7) "Economia e finanças do Brasil", 19/05/1935.
- c) Coluna do Centro, *O Jornal* (Rio de Janeiro)
- 1) "Casas de oração", 07/04/1935.
 - 2) "Falência do outubrismo", 28/04/1935.
 - 3) "Ouvindo um discurso", 22/06/1936.
 - 4) "Luta decisiva", 26/07/1936.
- d) Outros
- 1) "O Neo-yanquismo", in *O Jornal*, 29/05/1930.
 - 2) "Revolução ou regeneração", in *Jornal do Brasil*, 19/10/1930.
 - 3) "Ecclesia abhorret a sanguine", in *O Jornal*, 26/10/1930.
 - 4) "Cristo no júri: carta Aberta ao Dr. Margarino Torres", in *O Jornal*, 18/03/1931.

Bibliografia

- 5) “Encruzilhada”, in *O Jornal*, 21/03/1931.
- 6) “A universidade”, in *O Jornal*, 16/04/1931.
- 7) “Deus na escola”, in *O Jornal*, 03/05/1931.
- 8) “Respondendo a objeções”, I, in *O Jornal*, 10/05/1931.
- 9) “Respondendo a objeções”, II, in *O Jornal*, 20/05/1931.
- 10) “Liga eleitoral católica”, in *O Jornal*, 07/03/1933.

e) Entrevistas

- 1) “São Paulo como centro de irradiação do catolicismo”, in *O Jornal*, 10/06/1931.
- 2) “Entrevista”, in *A Nação*, 09/03/1933.

2.2. Livros

- 1) *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
- 2) *Estudos*, 1ª série. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1927.
Estudos, 2ª série. Rio de Janeiro: Terra de Sol, 1928.
Estudos, 3ª série. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930, 2 volumes.
Estudos, 4ª série. Rio de Janeiro: Cetro D. Vital, 1931.
Estudos, 5ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- 3) *Introdução à economia moderna*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961 (1ª ed. de 1930).
- 4) *Debates pedagógicos*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- 5) *Problemas da burguesia*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1932.
- 6) *O espírito e o mundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- 7) *Indicações políticas: da Revolução à Constituição*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.
- 8) *Voz de Minas*, 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- 9) *Política*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1939.
- 10) *Contribuição à história do modernismo*, vol. I (“O Pré-Modernismo”). Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- 11) *Meditação sobre o mundo interior*. Rio de Janeiro: Agir, 1955.
- 12) *Estudos literários*, vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.
- 13) *Sobre a encíclica papal “Populorum progressio”*. Belo Horizonte: publicação da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1967.
- 14) *Introdução à literatura brasileira*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

1930: a crítica e o Modernismo

15) *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

3. MÁRIO DE ANDRADE

3.1. Artigos

a) “Taxi”, *Diário Nacional* (São Paulo) [Estes artigos foram reunidos posteriormente no volume *Taxi e crônicas no Diário Nacional*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976]

- 1) “Influências”, 09/04/1929.
- 2) “Casa de pensão”, 11/04/1929.
- 3) “Romances de aventura”, 13/04/1929.
- 4) “A linguagem”, I, 16/04/1929.
- 5) “Miss Brasil”, 20/04/1929.
- 6) “A linguagem”, II, 27/04/1929.
- 7) “A linguagem”, III, 28/04/1929.
- 8) “Macobêba”, 03/05/1929.
- 9) “Memória e assombração”, 10/05/1929.
- 10) “Sinhô”, 11/05/1929.
- 11) “São Tomás e Jacaré”, 17/05/1929.
- 12) “Fala brasileira”, I, 25/05/1929.
- 13) “Ascânio Lopes”, 30/05/1929.
- 14) “Desinteresse”, I, 04/06/1929.
- 15) “Desinteresse”, II, 05/06/1929.
- 16) “Desinteresse”, III, 06/06/1929.
- 17) “Qual é o louco?”, 12/06/1929.
- 18) “Centenários”, 22/06/1929.
- 19) “Da criança-prodígio”, I, 26/06/1929.
- 20) “Da criança-prodígio”, II, 28/06/1929.
- 21) “Cícero Dias”, 02/07/1929.
- 22) “Da criança-prodígio”, III, 10/07/1929.
- 23) “Decorativismo”, I, 17/07/1929.
- 24) “Decorativismo”, II, 18/07/1929.
- 25) “Na sombra do erro”, 29/08/1929.

Bibliografia

- 26) “Eugênia”, 31/08/1929.
 - 27) “O culto das estátuas”, 24/09/1929.
 - 28) “O culto das estátuas”, II, 29/09/1929.
 - 29) “Literatice”, 16/10/1929.
 - 30) “Incompetência”, 30/10/1929.
 - 31) “Mesquinhez”, 01/11/1929.
 - 32) “Democráticos”, 17/11/1929.
 - 33) “Le Corbusier”, 21/11/1929.
 - 34) “Amazônia”, 05/12/1929.
 - 35) “Ortografia”, I, 07/12/1929.
 - 36) “Ortografia”, II, 08/12/1929.
 - 37) “De-a-pé”, I, 14/12/1929.
 - 38) “De-a-pé”, II, 20/12/1929.
 - 39) “Blaise Cendrars”, 25/12/1929.
 - 40) “Noite de festa”, 29/12/1929.
 - 41) “De-a-pé”, III, 22/12/1929.
 - 42) “Flor nacional”, 07/01/1930.
 - 43) “Ortografia”, I, 18/01/1930.
 - 44) “Ortografia”, II, 21/01/1930.
- b) *Revista Nova* (São Paulo)
- 1) “Cantiga de quando eu era pequenina”, ano I, nº 4, p. 629.
 - 2) “Os três sargentos”, ano I, nº 4, p. 631.
 - 3) “Ingenuidade”, *idem*, p. 633.
 - 4) “Breve curso de análise musical”, *idem*, p. 636.
 - 5) “Mundêú”, *idem*, p. 644.
 - 6) “Literatura e poesia”, ano II, nº 5, p. 109.
 - 7) “Menina de olho no fundo” (conto), ano II, nº 6, p. 190.
 - 8) “Terminus seco e outros cocktails”, ano II, nº 6, p. 219.
 - 9) “Dois românticos brasileiros”, ano II, nº 6, p. 222.
 - 10) “No país dos quadratins”, ano II, nº 7, p. 368.
 - 11) “João Miguel”, ano II, nº 8/10, p. 104.
 - 12) “Galinha cega”, ano II, nº 8/10, p. 106.
- c) *Diário de Notícias* (Rio de Janeiro)
- 1) “Traduções”, 13/08/1939.

1930: a crítica e o Modernismo

- 2) “Traduções”, 07/07/1940.
- 3) “Os paulistas”, 21/07/1940.
- 4) “Caminhos cruzados”, 02/06/1940.
- 5) “Literatura”, 26/05/1940.
- 6) “Noticiário”, 05/05/1940.
- 7) “O traço característico”, 28/04/1940.
- 8) “A língua nacional”, 14/04/1940.
- 9) “Paris”, 31/03/1940.
- 10) “Miscelânea”, 10/03/1940.
- 11) “Mestres e pretextos”, 03/03/1940.
- 12) “Os definitivos”, 17/12/1939.
- 13) “Vários poetas”, 05/11/1939.
- 14) “Diálogos”, 16/04/1939.
- 15) “Calar é ouro”, 04/09/1939.
- 16) “Letras mineiras”, 03/12/1939.
- 17) “Persistência da asa”, 24/03/1940.
- 18) “Um olhar sobre a vida”, 14/01/1940.
- 19) “Começo de crítica”, 05/03/1939.
- 20) “Tavares Bastos”, 23/04/1939.
- 21) “Do conformismo”, 30/04/1939.
- 22) “O pegador de andorinha”, 14/05/1939.
- 23) “A fábrica dos fantasmas”, 02/07/1939.
- 24) “Os heróis inseqüentes”, 09/07/1939.
- 25) “A voz da história”, 23/07/1939.
- 26) “Três novos”, 08/10/1939.
- 27) “Os gaúchos”, 22/10/1939.
- 28) “Nem tanto nem tão pouco”, 16/07/1939.
- 29) “Poetas cotidianos”, 04/08/1940.
- 30) “A mulher obscura”, I, 21/01/1940.
- 31) “A mulher obscura”, II, 28/01/1940.
- 32) “A palavra em falso”, 06/08/1939.
- 33) “Dona Flor”, 19/05/1940.
- 34) “Portugal”, 18/08/1940.
- 35) “Tito Batini”, 18/06/1942.
- 36) “Os machadianos”, 24/12/1939.

Bibliografia

d) Outros

- 1) “O romance paulista”, in *O Estado de S. Paulo*, 01/10/1939.
- 2) “Um sul-americano”, in *Diário de São Paulo*, 08/01/1944.
- 3) “A túnica inconsútil”, in *O Estado de S. Paulo*, 08/01/1938.
- 4) “Decadência da influência francesa no Brasil”, in *Diário da Manhã*. Recife: 16/04/1936.
- 5) “Folhas d’álbum”, in *Mar*, nº 2. Santos: agosto de 1938.
- 6) “Contra o vandalismo e o extermínio”, in *O Estado de S. Paulo*, 16/10/1938.
- 7) “O irmão boi”, in *O Estado de S. Paulo*, 28/12/1938.
- 8) “Tavares Bastos”, in *O Estado de S. Paulo*, 23/04/1939.
- 9) “Médico ruim”, in *Publicações Médicas*, nº 109, agosto de 1939, p. 91.
- 10) “Milhões de gatos” (recorte do Instituto de Estudos Brasileiros, sem indicação hemerográfica).
- 11) “Arte de outubro”, in *O Estado de S. Paulo*, 05/11/1939.
- 12) “Um poeta místico”, in *O Estado de S. Paulo*, 12/11/1939.
- 13) “A cuia de Santarém”, in *Diretrizes*, nº 20. Rio de Janeiro: novembro de 1939, p. 9.
- 14) “Artes de novembro”, in *O Estado de S. Paulo*, 10/12/1939.
- 15) “Leopoldo”, in *O Estado de S. Paulo*, 04/02/1940.
- 16) “Geografia sentimental” (recorte do Instituto de Estudos Brasileiros, sem indicação hemerográfica).
- 17) “Educação sem classes”, in *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 01/03/1942.
- 18) “Pintores e pinturas”, in *Revista do Brasil*, ano III, nº 22, abril de 1940, p. 63.
- 19) “Tendências atuais da literatura brasileira (resposta ao inquérito da *Revista do Brasil*)”, *ibidem*, p. 107.
- 20) “Falam os escritores”, in *Revista do Brasil*, ano III, nº 24, junho de 1940, p. 67.
- 21) “Um romancista e um romance”, in *D. Casmurro*, ano I, nº 13, 05/08/1937.
- 22) “Congresso de língua nacional cantada”, in *D. Casmurro*, ano I, nº 15, 19/08/1937.

1930: a crítica e o Modernismo

3.2. Livros

- 1) *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R. A., 1935.
- 2) *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1966.
- 3) *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.
- 4) *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- 5) *O empalhador de passarinho*, 3ª ed. São Paulo: Martins/INL, 1972.
- 6) *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.
- 7) *71 cartas de Mário de Andrade* (coligidas e anotadas por Lygia Fernandes). Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- 8) *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*, (organizado por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968.
- 9) *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1943.
- 10) *Depoimentos 2/Mário de Andrade*. Ed. do Grêmio da FAU da USP, 1966.

4. OCTAVIO DE FARIA

4.1. Artigos

a) *Boletim de Ariel* (Rio de Janeiro)

Ano I — outubro de 1931 a setembro de 1932:

- 1) “Dois livros de André Maurois”, nº 2, p. 12.
- 2) “Um romancista novo: Graham Greene”, nº 3, p. 15.
- 3) “*Mundéu e Limite*”, nº 5, p. 6.
- 4) “O novo romance de Rachel de Queiroz”, nº 7, p. 8.
- 5) “Grasset e a morte do romance francês”, nº 8, pp. 6-7.
- 6) “O romance de Jackson de Figueiredo”, nº 9, p. 6.
- 7) “O *Lenine* de François Porché”, nº 11, p. 9.

Ano II — outubro de 1932 a setembro de 1933:

- 8) “O *Lenine* de Malaparte”, nº 3, p. 58.
- 9) “Ludwig e Mussolini”, nº 5, p. 115.
- 10) “Um novo crítico literário”, nº 7, p. 167.

Bibliografia

- 11) “Mauá e os marxistas”, nº 8, p. 207.
 - 12) “*Três caminhos*”, nº 11, p. 285.
- Ano III — outubro de 1933 a setembro de 1934:
- 13) “Jorge Amado e Amado Fontes”, nº 1, p. 7.
 - 14) “José Lins do Rego”, nº 3, p. 61.
 - 15) “Romance e exercício psicológico”, nº 7, p. 173.
 - 16) “*Maleita*”, nº 12, p. 322.
- Ano IV — outubro de 1934 a setembro de 1935:
- 17) “*O inútil de cada um*”, nº 2, p. 48.
 - 18) “*Salgueiro*”, nº 9, p. 236.
 - 19) “Excesso de Norte”, nº 10, pp. 263-4.
- Ano V — outubro de 1935 a setembro de 1936:
- 20) “Tentativa de um panorama”, nº 4, p. 99.
 - 21) “O prêmio Felipe d’Oliveira de 1935”, nº 6, p. 141.
- Ano VI — outubro de 1936 a setembro de 1937:
- 22) “Emílio Moura e Minas Gerais”, nº 4, p. 99.
 - 23) “*Geografia sentimental*”, nº 8, p. 231.
 - 24) “O ódio na atual literatura nacional”, nº 10, p. 291.
- b) Outros
- 1) “Freud”, in *Revista Nova*, ano I, nº 1, p. 70.
 - 2) “Posição do cinema”, in *Revista Nova*, ano I, nº 2, p. 272.
 - 3) “Literatura estrangeira”, in *A Ordem*, ano X, nº 5, p. 35.
 - 4) “Literatura estrangeira”, in *A Ordem*, ano XI, sem número, 13/03/1931, p. 173.
 - 5) “Literatura estrangeira”, in *A Ordem*, ano X, nº 6, p. 148.
 - 6) “Mensagem post-modernista”, in *Lanterna Verde*, nº 4. Rio de Janeiro: novembro de 1936.
 - 7) “Resposta a um crítico”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 05/09/1938.
 - 8) “O defunto se levanta”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30/05/1937.
- 4.2. Livros
- 1) *Maquiavel e o Brasil*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
 - 2) *Destino do socialismo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

1930: a crítica e o Modernismo

- 3) *Dois poetas*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.
- 4) *Cristo e César*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- 5) *Fronteiras da santidade*. São Paulo: Cadernos da Hora Presente, 1939.
- 6) *Mundos mortos*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1969.

2. Outras obras

- AMADO, Gilberto. “O Brasil e a renascença católica”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 07/01/1931.
- AMARAL, Azevedo. “O Estado e a educação”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22/03/1936.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 18/03/1924.
- _____. *Trechos escolhidos* (por Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- _____. *Poesias reunidas O. de Andrade* (pref. de Haroldo de Campos). São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- _____. *Os condenados* (pref. de Mário da Silva Brito). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande* (pref. de Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Ponta de lança* (pref. de Mário da Silva Brito). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* (pref. de Benedito Nunes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, Almir de. “Mundos vivos e mundos livres”, in *Boletim de Ariel*, ano VI, nº 12, pp. 358-360.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Gonthier, 1965.
- _____. *Crítica e verdade* (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BELLO, José Maria. *História da República*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- BONET, Carmelo M. *La crítica literária*. Buenos Aires: Nova, 1959.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1966.
- BOSI, Alfredo. *O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRANCO, Carlos Heitor Castello. *Macunaíma e a viagem grandota* (cartas inéditas de Mário de Andrade). São Paulo: Quatro Artes, 1970.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1965.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: IEB/USP, 1971.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1969, 2 volumes.
- _____. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Boletim nº 266 da FFCL da USP, 1963.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. "Sous-développement et littérature en Amérique Latine", in *Cahiers d'Histoire Mondiale*, vol. XII, nº 4. Neuchatel: UNESCO/Baconnière, 1970 (separata).
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*, vol. III. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CARLONI, J. C. e FILLOUX, Jean-Claude. *La critique littéraire*. Paris: PUF, 1955.

1930: a crítica e o Modernismo

- CARONE, Edgard. *A Primeira República: texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- _____. *A República Velha: instituições e classes sociais*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*, vol. VII. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.
- _____. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1968.
- COSTA, J. Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- _____. (direção de). *A literatura no Brasil*, vol. III. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1959.
- _____. *A tradição afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio/USP, 1968.
- DAMANTE, Hélio. "Mário de Andrade, animal político", in *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 02 e 09/07/1972.
- DIVERSOS AUTORES. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 08/06/1968.
- _____. *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 28/02/1970, 27/02/1972 e 05/03/1972.
- _____. *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.
- _____. *Théorie de la littérature* (textos dos formalistas russos reunidos, apresentados e traduzidos por Tzvetan Todorov). Paris: Seuil, 1965.
- _____. *Os católicos e a esquerda* (introdução de Neil Middleton). Lisboa: Moraes, 1968.
- _____. *Bibliografia e crítica de Agripino Grieco*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1968.
- _____. *Lanterna Verde* (boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira), nº 4. Rio de Janeiro: novembro de 1936.
- _____. *Revista do Arquivo Municipal*, ano XII, vol. CVI. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

Bibliografia

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”, in *Tempo Brasileiro*, nº 26-7. Rio de Janeiro: janeiro-março de 1971.
- ESCOREL, Lauro. “Livros do Brasil”, in *A Ação*, 02/11/1937.
- FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- FRANCO, Afonso Arinos de Mello. “A literatura contemporânea” (recorte da Coleção Plínio Süssekind Rocha, sem indicação hemerográfica completa), in *O Jornal*. Rio de Janeiro: dezembro de 1944.
- FRIEDMAN, Norman. “Point-of-view in fiction”, in STEVICK, Ph. (org.). *The theory of the novel*. Nova York: The Free Press, 1967.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.
- GOMES, Perilo. “As conferências de Tristão de Athayde”, in *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 04/01/1931.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e l'esprit-nouveau*. São Paulo: IEB/USP, 1969.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HECKER Filho, Paulo. “Mário de Andrade”, in *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 14/03/1970.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Maquiavel e o sr. Octavio de Faria”, in *Boletim de Ariel*, ano III, nº 3, p. 69.
- IGLÉSIAS, Francisco. *História e ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- KOSSOVITCH, Leon. “As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método”, in *Discurso*, ano I, nº 1. São Paulo: FFLCH da USP.
- LEITE, Lígia C. Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul* (materiais para o seu estudo). São Paulo: IEB/USP, 1972.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, language, etnologia* (entrevistas com Georges Charbonnier). México: Siglo XXI, 1969.

1930: a crítica e o Modernismo

- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *O romance brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.
- _____. *Poesia moderna do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.
- LOPES, Osório. “Uma biografia e um censor”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23/02/1930.
- _____. “O crítico de nossa geração”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 13/04/1930.
- LOPEZ, Telê P. A. “Cronologia da obra de Mário de Andrade”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 7. São Paulo: IEB/USP, 1969 (separata).
- _____. *Mário de Andrade: ramais e caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. “Prosa e verso”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 17/03/1929.
- _____. “O trouxa”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 02/03/1930.
- MACHIAVELLI, N. *O príncipe* (trad., pref. e notas de Lívio Xavier). Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1970.
- MALTA, Octavio. *Os “Tenentes” na revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.
- _____. *O Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MARX, K. e ENGELS, F. *L'idéologie allemande*. Paris: Éditions Sociales, 1968.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Clareza e mistério da crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- MORAES, Carlos Dante de. *Tristão de Athayde e outros estudos*. Porto Alegre: Liv. do Globo, 1937.
- MOUNIER, Emmanuel. *O personalismo*. Lisboa: Moraes, 1970.
- NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna verde*. São Paulo: IEB/USP, 1970.
- NEME, Mário. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- PACHECO, João. *Poesia e prosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins, 1970.

Bibliografia

- PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- _____. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunatma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”, in *Literatura*, ano I, nº 1. Rio de Janeiro: 1946, pp. 20-4.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: R. A. Correa, 1933.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SANTA CRUZ, Luiz. *Tristão de Athayde e seu itinerário de conversão*. Rio de Janeiro: Stella, 1943.
- SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SILVEIRA, Tasso da. “Volúpia de gritar, preguiça de fazer”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 28/04/1929.
- _____. “O homem, os lobos e o cadáver”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 05/05/1929.
- _____. “Da ‘defesa da inteligência’ ao ‘Centro Cunhabebe’”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 12/05/1929.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Memórias de um escritor*, vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- SOUSA, Otávio Tarquínio de. “Vida Literária”, in *O Jornal*. Rio de Janeiro: 29/08/1937.
- THIBAUDET, Albert. *História da literatura francesa*. São Paulo: Martins, 1958.
- _____. *Physiologie de la critique*. Paris: NRC, 1948.
- TOLEDO, Caio N. de. “Limites e possibilidades da obra de arte: a prática literária de Mário de Andrade: uma interpretação Lukacsiana”, in *Revista de Letras*, vol. XIII. FFCL de Assis, 1972 (separata).
- TORRES, João Camilo de Oliveira. “Cristo, César e São Luís: considerações à margem de *Cristo e César* de Octavio de Faria”, in *O Diário*. Belo Horizonte: 25/12/1937.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*, vol. III. São Paulo: Herder/USP, 1971.

Índice onomástico

- Abner, 71
Albano, José, 66
Alcântara Machado, Antônio de,
32, 66, 146, 148-9, 186, 203,
244
Almeida, Guilherme de, 141
Almeida, José Américo de, 227
Almeida, Manuel Antônio de, 202
Alonso, Dámaso, 178
Amado, Jorge, 219, 227, 231
Anaxágoras, 164, 166
Anchieta, José de, 51, 53
Andrade, Oswald de, 25, 66, 68, 92,
125-6, 141, 144, 189, 211,
231, 243-4, 247
Anjos, Cyro dos, 31
Aranha, Luís, 195, 201, 204-5
Arinos, Afonso, 118-9
Aubrey, John, 89
Auerbach, Erich, 249-50
Azevedo, Álvares de, 222
Azevedo Amaral, 71, 83-5, 88, 108
Bach, João Sebastião (Johann
Sebastian), 170
Balzac, Honoré de, 239-40
Bandeira, Manuel, 120, 141, 176-81,
189-91, 195-8, 203, 244, 246
Barbosa, Rui, 42, 69, 113
Barreto Filho, José, 127-8, 234
Barreto, Tobias, 97, 129
Barroso, Gustavo, 218-9
Barthes, Roland, 37, 171, 220
Bilac, Olavo, 42, 68
Bloy, Léon, 243, 247
Boileau, Nicolas, 72
Bonifácio, José, 69
Bonnard, Abel, 146-9
Breton, André, 139, 140, 215
Buzzi, Paolo, 46, 49-50, 52
Camões, Luis de, 72
Campos, Francisco, 83, 108
Campos, Haroldo de, 33
Campos, Humberto de, 42, 45, 63
Candido, Antonio, 14, 92, 194, 211,
244
Cardoso, Jaime, 127-8
Cardoso, Lúcio, 227, 234
Carlóni, J. C., 55, 58

1930: a crítica e o Modernismo

- Carone, Edgard, 24
Carvalho, Ronald de, 63, 141
Castro Alves, 169, 194, 201, 203, 222
Cendrars, Blaise, 205
Chadourne, Marc, 46
Chesterton, G. K., 53, 105
Chklovski, Victor B., 160
Chopin, Frédéric, 201, 210, 212-3
Coelho Neto, H. M., 42, 63, 68
Copérnico, Nicolau, 86
Cortázar, Júlío, 30
Crawford, Quentin, 57
Cunha, Euclides da, 27
D'Annunzio, Gabriele, 43, 48, 62, 66
Dantas, Julio, 66-8
Dante Alighieri, 54
Dario, Ruben, 54
Darwin, Charles, 88
Davenant, William, 89
Debussy, Claude, 170
Dekobra, Maurice, 218-9
Delgado, Luiz, 134, 138, 144
Demóstenes, 71
Dermée, Paul, 161-2, 165-6
Descartes, René, 72, 86
Drummond de Andrade, Carlos, 31, 67, 192-3, 195, 198, 201, 203, 207-8, 246
Duarte, Paulo, 221
Duque Estrada, Osório, 66
Eco, Umberto, 214-5
El Greco, 170
Enzensberger, Hans Magnus, 215
Epstein, Jean, 158
Erba, Carlo, 50
Farrère, Claude, 46
Fausto, Boris, 24
Ferraz, Enéas, 121
Figueiredo, Jackson de, 10, 27, 77, 95, 102-3, 134, 138, 144
Filloux, Jean-Claude, 55, 58
Fock, Gorch, 169
Fontes, Amando, 227, 231-2
Fontes, Hermes, 42
France, Anatole, 61-2, 66
Franco, Francisco, 111
Freire, Laudelino, 67
Freitas Jr., Otávio de, 210
Freud, Sigmund, 85-8
Freyre, Gilberto, 29-30, 32
Friedman, Norman, 238
Furtado, Celso, 24
Galileu Galilei, 86
Genette, Gérard, 54
Gilbert, Nicolas Joseph Laurent, 50
Gill, Eric, 135
Graça Aranha, 27, 42, 63, 65, 125-6, 129-30, 132
Grasset, Eugéne, 230
Green, Julien, 144
Grembecki, Maria Helena, 166, 176
Guimaraens, Alphonsus de, 242
Guanabara, Alcindo, 43
Guarnieri, Rossini Camargo, 218
Gyp (Sibylle Marie A. de Riquetti de Mirabeau), 48
Hitler, Adolf, 110
Holanda, Sérgio Buarque de, 32
Iglésias, Francisco, 103

Índice onomástico

- Ingres, Dominique, 170
João do Rio, 66
Kossovitch, Leon, 155
Lacerda, Carlos, 193, 209
Laet, Carlos de, 66
Le Bon, Gustave, 48
Lêdo Ivo, 242
Lemaitre, Jules, 61
Lênin, Vladimir, 90
Lima Barreto, 27, 42
Lima, Jorge de, 31, 67, 219, 246, 248
Lins, Álvaro, 78, 240
Lopez, Telê Porto Ancona, 188, 205
Lutero, Martinho, 86
Machado de Assis, 42, 178, 194, 202-3, 223-4
Maiakóvski, Vladimir V., 206
Malfilatre, Clinchamp de, 50
Malraux, André, 133
Maquiavel, Niccolo, 228
Marinetti, Filippo T., 20
Martim Francisco, 104
Martins, Wilson, 119
Marx, Karl, 104, 106, 108
Matos Guerra, Gregório de, 43
Mauriac, François, 133
Maurras, Charles Marie P., 149
Medeiros e Albuquerque, J. J., 42, 45, 63, 142
Medeiros, Fernando Sabóia de, 123
Mello, Mário Vieira de, 29
Mendes, Murilo, 31, 67, 137-8, 195, 201, 216, 246
Mendes, Odorico, 70
Menezes, Emílio de, 68
Menotti del Picchia, 60, 67
Meredith, George, 61
Meyer, Augusto, 203
Middleton, Neil, 89
Milton, John, 54
Milton, Aristides, 70
Mirbeau, Octave, 46
Mistral, Frédéric, 61-2
Monteiro Lobato, 27, 42
Montello, Josué, 65-6
Moog, Viana, 123
Moraes, Carlos Dante de, 148
Moraes, Vinicius de, 246
Mozart, Wolfgang Amadeus, 64
Musset, Alfred de, 61
Mussolini, Benito, 104, 110
Niemeyer, Oscar, 136
Nietzsche, Friedrich, 86, 148
Oliveira, Alberto de, 66
Oliveira, Armando de Sales, 85
Otaviano, Francisco, 69
Pacheco, Félix, 67-8
Palestrina, Pierluigi da, 170
Pancrazi, Pietro, 50
Pappini, Giovanni, 50
Paraíso, Francisco Prisco de Souza, 70
Pati, Francisco, 60
Peixoto, Afrânio, 142
Peixoto, Mário, 234
Pereira, Batista, 96
Pires, Gonçalo, 187
Pombal, Marquês de, 98
Pompéia, Raul, 202
Portinari, Cândido, 136
Poullaile, Henri, 46

1930: a crítica e o Modernismo

- Prado Jr., Caio, 24, 32
Prado, Paulo, 32, 90, 186-7, 203
Proust, Marcel, 10, 239
Queirós, Eça de, 123
Queiroz, Rachel de, 31, 119, 219, 227, 230
Quental, Antero de, 123
Rafael Sanzio, 170
Ramos, Graciliano, 31, 67, 207, 227, 236
Read, Herbert, 176
Rego, José Lins do, 31, 219, 227, 233
Renan, Joseph Ernest, 167-8
Reynold, Gonzague de, 110
Ribeiro Couto, 141, 249
Ribeiro, João, 44-5, 49-50, 52, 59
Ribot, Théodule Armand, 167-8
Rimbaud, Arthur, 167, 172
Robespierre, Maximilien de, 71
Rodin, Auguste, 170
Romero, Sílvio, 97, 129, 203, 217
Rousseau, Jean-Jacques, 86
Sainte-Beuve, Charles A., 54-5, 58, 60, 62
Salgado, Plínio, 72, 132-3
Schmidt, Augusto Frederico, 34, 55-8, 138, 144-5, 155, 195, 197-8, 201-2, 217, 243, 246-7
Schwarz, Roberto, 172-5, 178, 182, 204
Scott, Walter, 57
Senna, Homero, 59-60, 73
Shakespeare, William, 72
Shaw, Bernard, 53
Silva, Venâncio da, 187
Silveira, Tasso da, 34
Sodré, Nelson Werneck, 27, 91
Souza, Cláudio de, 68
Suarès, Carlos, 46
Sun-Yat-Sen, 90
Surbled, 166
Tomachevski, Boris, 183
Torres, Antônio, 66
Torres, Dr. Margarino, 99
Valéry, Paul, 218
Varela, Fagundes, 54
Vargas, Getúlio, 28, 191
Vianna, Oliveira, 42
Vieira, José Geraldo, 234
Wagner, Richard, 167-8
Warren, Robert Penn, 132
Wellek, R., 132
Whistler, James, 170
Zola, Émile, 239

Sobre o autor

João Luiz Machado Lafetá nasceu em 12 de março de 1946, em Montes Claros, Minas Gerais. Formou-se em Letras Brasileiras, pela Universidade de Brasília, em 1968. Foi professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas de julho de 1975 a maio de 1979. De 1978 a 1996, ano de sua morte, foi professor do Departamento de Teoria Literária na Universidade de São Paulo. Escreveu ensaios notáveis, dentre os quais cabe destacar “A sombra das moças em flor” (1970), sobre *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos, “O mundo à revelia” (1974), sobre *São Bernardo* de Graciliano Ramos e “Traduzir-se” (1982), sobre a poesia de Ferreira Gullar. Publicou:

1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

Mário de Andrade (seleção, notas, estudo biográfico, histórico e crítico). São Paulo: Abril, 1982, Coleção Literatura Comentada; 3ª edição, 1990.

Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Os melhores contos de Aufrân Dourado (seleção e introdução). São Paulo: Global, 1997.

A imagem reproduzida na capa é
Mário na rede, 1929-30, Lasar Segall,
gravura em metal, 25 x 31,6 cm.

Agradecimentos ao Museu Lasar Segall/
IPHAN/MinC, São Paulo.

COLEÇÃO ESPÍRITO CRÍTICO

direção de Augusto Massi

A Coleção Espírito Crítico pretende atuar em duas frentes: publicar obras que constituem nossa melhor tradição ensaística e tornar acessível ao leitor brasileiro um amplo repertório de clássicos da crítica internacional. Embora a literatura atue como vetor, a perspectiva da coleção é tornar-se mais abrangente, cobrindo um amplo leque de diálogos com a história, a sociologia, a antropologia e as ciências políticas.

Do ponto de vista editorial, o projeto não envolve apenas o resgate de estudos decisivos mas, principalmente, a articulação de esforços isolados, enfatizando as relações de continuidade da vida intelectual. Nosso desejo é recolocar na ordem do dia questões e impasses que, em sentido contrário à ciranda das modas teóricas, possam contribuir para o adensamento da experiência cultural brasileira.

Roberto Schwarz

Ao vencedor as batatas

João Luiz Lafetá

1930: a crítica e o Modernismo

Davi Arrigucci Jr.

O cacto e as ruínas

A sair:

Georg Lukács

A teoria do romance

Roberto Schwarz

Um mestre na periferia do capitalismo

Este livro foi composto
em Adobe Garamond pela
Bracher & Malta, com
fotolitos do Bureau 34 e
impresso pela Bartira Gráfica
e Editora em papel Pólen Soft
80 g/m² da Cia. Suzano de
Papel e Celulose para a
Duas Cidades/Editora 34,
em abril de 2000.